

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**RECEPÇÃO DAS IMAGENS DA PERIFERIA NO
CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO POR
ALUNOS DE UMA ESCOLA PÚBLICA NA PERIFERIA
DA CIDADE DE SÃO CARLOS**

PAULO ROBERTO DA COSTA

SÃO CARLOS – SP

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**RECEPÇÃO DAS IMAGENS DA PERIFERIA NO
CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO POR
ALUNOS DE UMA ESCOLA PÚBLICA NA PERIFERIA
DA CIDADE DE SÃO CARLOS**

PAULO ROBERTO DA COSTA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.
Orientadora: Profa. Dra. Tânia Pellegrini

SÃO CARLOS – SP

2010

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

C837ri

Costa, Paulo Roberto da.

Recepção das imagens da periferia no cinema brasileiro contemporâneo por alunos de uma escola pública na periferia da cidade de São Carlos / Paulo Roberto da Costa. -- São Carlos : UFSCar, 2010.
215 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2010.

1. Sociologia. 2. Estudos Culturais. 3. Indústria cultural. 4. Comunicação e cultura de massa. I. Título.

CDD: 301 (20^a)



Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Rodovia Washington Luís, Km 235 – Cx. Postal 676 13565-905 São Carlos - SP
Fone/Fax: (16) 3351.8673 www.ppgs.ufscar.br Endereço eletrônico: ppgs@ufscar.br

Paulo Roberto Costa

Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada à Universidade Federal de São Carlos, no dia 25 de agosto de 2010 às 14h30min, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Aprovado em 25 de agosto de 2010

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Tânia Pellegrini
Orientadora e Presidente



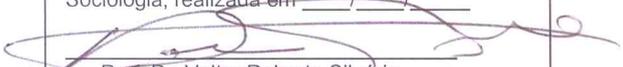
Profa. Dra. Maria Inês Rauter Mancuso
Universidade Federal de São Carlos



Profa. Dra. Anita Simis
Universidade Estadual Paulista

Para uso da CPG

Homologado na ____ª Reunião da CPG-
Sociologia, realizada em ____/____/____



Prof. Dr. Valter Roberto Silvério
Coordenador do PPGS

Resumo

Nos últimos anos, o cinema brasileiro retomou sua tradição de levar para as telas imagens das periferias das cidades do país. Esse fato tem suscitado várias discussões em torno dos sentidos produzidos pelas imagens e narrativas que integram essas obras cinematográficas. Contudo, tão importante quanto analisar as narrativas imagéticas do cinema brasileiro recente, é a compreensão de como os indivíduos tem recebido e interagido com essas representações das periferias, sobretudo os que nelas vivem. Também é importante analisar se nesse processo de recepção ocorre identificação dos sujeitos concretos com aqueles personagens, ou situações, vistos na tela e, se caso isso ocorra, como essa interfere no cotidiano desses sujeitos. Para tanto, esse texto visa analisar a recepção dessas imagens do cinema brasileiro contemporâneo a partir da interação com jovens estudantes de uma escola da periferia da cidade de São Carlos, interior do Estado de São Paulo. Além disso, foram pesquisadas as significações construídas a partir dessas mesmas imagens, bem como seus usos no cotidiano.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Periferia, Juventude, Recepção, São Carlos.

*Dedico esse trabalho a todos aqueles que
lutam, sem pieguismos, por um mundo melhor.*

*A Marco Antonio, e outras crianças e jovens,
para quem o mundo precisa ser melhor.*

Agradecimentos

São tantas as pessoas as quais devemos muitos agradecimentos quando realizamos qualquer tipo de trabalho, pois toda atividade humana sempre envolve a interação com outros indivíduos. Mas, quando realizamos um trabalho de pesquisa com certeza a necessidade de agradecer tornar-se mais premente. Assim, mesmo correndo o risco de esquecer alguns nomes, vamos tentar agradecer a todos aqueles que contribuíram, de algum modo, para a construção desse trabalho.

Primeiramente, agradeço a Tânia Pellegrini pela oportunidade de trabalhar em conjunto, trocando idéias, preocupações, angústias e descobertas ao longo desses trinta meses de trabalho. Sem seu empenho e orientação essa dissertação não existiria.

Sou muito grato às professoras Anita Simis e M^a Inês Mancuso pelas contribuições dadas no exame de qualificação, elas com certeza ajudaram a tornar esse trabalho melhor do que seria originalmente.

Agradeço aos meus amigos que me deram suporte moral para continuar, mesmo nos momentos de maior desânimo; a eles que sempre tiveram uma palavra de estímulo, muito obrigado sempre. Especial agradecimento a Ivete Vargas por sua inestimável ajuda com as transcrições. A Cintia Alves, sempre disposta a ler criticamente meus rascunhos, bem como para uma discussão teórica sempre rica em desafios. A Estelina Cerqueira por permitir o uso de vários de seus materiais, por fazer perguntas capciosas, as quais me fizeram refletir e melhorar minha visão sobre as coisas.

Muito obrigado à Direção e a Coordenação da EED. Aracy Leite Pereira Lopes pela presteza em franquear meu acesso ao recinto escolar para realizar esse trabalho. Aos meus colegas e amigos de trabalho que, muito atenciosamente, auxiliaram na aplicação dos questionários, que permitiram seus alunos ausentarem de algumas aulas para poder participar das entrevistas.

Jamais poderei agradecer o suficiente a todos os jovens que se prontificaram a participar de todas as fases do processo de pesquisa, abrindo janelas para a suas vidas, permitindo minha entrada em parte das suas vivências, de seus sonhos, de suas visões de mundo etc.

Não poderia deixar de agradecer a Ana, nossa secretária do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, por seus esclarecimentos, sua prontidão constante em ajudar a solucionar os mais ínfimos problemas.

E, mais uma vez, a todos aqueles que, de um modo ou de outro, participaram desse processo de crescimento intelectual, meus sinceros agradecimentos.

Índice

Introdução	p. 09
A favela no cinema brasileiro	p. 24
1- Primeiras Cenas	p. 24
2 - O nascimento de uma arte nos trópicos	p. 26
3 - Indústria, riso e crítica social	p. 29
4 - O cenário ideal: a favela	p. 31
5 - Existe uma “cosmética da fome”?	p. 35
6 - O cinema da “pós-retomada”	p. 39
Cinema, indústria cultural e cultura de massa	p. 42
A Produção	p. 42
1 - O lugar do cinema na Modernidade	p. 42
2 - Cinema e a perda da aura	p. 45
3 - A cultura mundializada	p. 51
Recepção: o público	p. 58
1 - A Escola de Frankfurt pensou a recepção?	p. 58
2 - Capital, <i>habitus</i> e recepção	p. 61
Imagem, recepção e cotidiano	p. 73
1 - Encontro com o cotidiano	p. 73
2 - A experiência humana e a imagem	p. 76
3 - Cotidiano, imagens e lutas simbólicas	p. 86
4 - Desafios do cotidiano numa cultura da imagem	p. 90
Quantas vezes Favela	p. 94
Primeiras Palavras	p. 94
<i>Cidade de Deus</i>	p. 97
<i>Cidade dos homens</i>	p. 112
<i>Antônia</i>	p. 121

As múltiplas faces da Recepção	p. 126
Os bastidores da pesquisa sobre recepção de imagem	p. 126
1 - As imagens e seus significados	p. 129
2 - Identificação, mediações e a recepção de imagem	p. 132
3 - Realismo, realidade e verossimilhança	p. 136
4 - Cotidiano: experiência e mediação	p. 144
5 - Religião, o onírico, o cotidiano e as mediações	p. 147
6 - As estratégias cotidianas de convivência com a criminalidade	p. 152
7 - Escola: mediação clássica	p. 157
8 - A família como mediação	p. 160
9 - O bairro: lugar de encontro e mediação	p. 164
10 - O gênero: mediação que se impôs	p. 172
Considerações Finais	p. 179
Referências	p. 184
Anexos	p. 202

Introdução

Nossa cultura é profundamente enriquecida pelas contribuições dos grupos e dos indivíduos até agora marginalizados, e só poderemos auferir benefícios da maior diversidade de vozes e experiências. Por isso, os estudos culturais [mas não só eles] devem ouvir essas vozes e trazê-las para o seu campo (KELLNER, 2001, p. 252).

1- Questionamentos

O cinema brasileiro tem uma rica história de mais de cem anos. Ao longo de sua existência experimentou tanto as mazelas estruturais do desenvolvimento brasileiro como a presença hegemônica do cinema norte-americano; além disso, a partir da década de 1950, passou a enfrentar a concorrência da televisão. Contudo, no decorrer de todos esses percalços, o cinema produzido no Brasil, e por brasileiros, tem resistido, passando por vários ciclos e por constantes retomadas, ainda que esse termo seja mais usualmente empregado para seu mais recente “renascimento”.

A despeito dessa rica existência, o cinema brasileiro parece sofrer de um mal enorme, qual seja, o de aparentemente não atingir seu público. Parece recorrente dizer que o brasileiro não gosta de se ver na tela grande ou na pequena. Por outro lado, quando uma produção atinge um alto nível de execução e não traz atores que sejam conhecidos via teledramaturgia, surge a pergunta: "mas esse é um filme brasileiro"? Tal questionamento foi feito quando estávamos ministrando aulas a uma turma de ensino médio, disparando em nossa mente uma série de questões importantes acerca da recepção que um filme pode vir a ter.

Nesse caso específico, falamos de *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, que uma aluna teve de dificuldade de reconhecer como sendo um filme brasileiro; as explicações dela pautavam-se nos velhos clichês relacionados aos filmes nacionais (cenas de sexo, presença de atores de telenovela, “ser mal feito”, etc..). Pareceu-nos, nesse momento, ser necessário verificar que processos orientavam a recepção de filmes, mesmo entre aqueles que não apresentavam nenhum problema em identificar um filme nacional.

À medida que a pesquisa foi elaborada, percebemos a existência de muitos outros fatores a serem explorados nesse trabalho. Como ministramos aulas na Escola Estadual Aracy Leite Pereira Lopes - localizada próxima ao Jardim Gonzaga,

popularmente chamado de favela; a mesma escola ainda atende a outros bairros periféricos da cidade de São Carlos, o Cidade Aracy e o Antenor Garcia - os filmes que tratavam dessa área das cidades brasileiras passaram a ser os marcos para a escolha das produções para análise do processo receptivo; além disso, pesava o fato de que alguns desses trabalhos cinematográficos tinham conseguido grandes êxitos no mercado exibidor nacional e internacional, sendo ícones do processo reconhecido como “retomada” ou, se preferirmos, “pós-retomada”, como define Oricchio (2003).

O sucesso e a repercussão atingidos por esses filmes evidenciam questões importantes sobre a representação formulada pelo cinema a respeito dos bairros periféricos, das favelas e de como essas representações estavam sendo recebidas. A classe média freqüentadora de *shopping centers* podia exibir seus comentários via *internet*, ou a sua parcela mais intelectualizada poderia publicar artigos em revistas, jornais e periódicos científicos. Mas e as pessoas que viviam em lugares semelhantes àqueles exibidos nos filmes, como podiam manifestar suas visões sobre as formas que o cinema elegia para representar seus bairros e suas habitações? Que implicações sociais poderiam advir da exposição dessas imagens?

Para sabermos tudo isso não bastava, contudo, averiguar os locais, os meios utilizados e os momentos nos quais a recepção ocorrera; era fundamental entender quais eram os mecanismos sócio-culturais que acionavam esse processo, bem como que resultados as pessoas obtinham durante sua ocorrência, assim como as significações elaboradas sobre as imagens que fluíam na tela, assim como as interações decorrentes dessa recepção.

2- Aspectos metodológicos

Como participante de parte do cotidiano dos informantes da pesquisa, percebemos ser esse o ponto a partir do qual deveríamos verificar como acontecia o processo de recepção (e, dentro dele, como se davam os processos de identificação e projeção¹), pois era a partir de suas vivências, e não em função do acesso a definições acadêmicas, que tais informantes elaborariam suas interpretações sobre os filmes. Parecia-nos importante também averiguar em que medida poderiam ocorrer divergências entre as significações construídas sobre os filmes, nas duas modalidades de

¹ Uso aqui a terminologia de Edgar Morin (2005), a qual será explorada mais adiante.

recepção acima descritas, ou se, por outro lado, elas apresentavam pontos de contato umas com as outras.

Para a realização de nossa pesquisa selecionamos os filmes: *Cidade dos homens*, *Antônia* e o já referido *Cidade de Deus*². Eles foram selecionados primeiro em função de uma provável recepção prévia, tendo em vista a repercussão, inclusive internacional (no caso do primeiro, ele chegou a ser indicado ao Oscar), por eles alcançada e por representarem realidades distintas: dois do Rio de Janeiro - embora o filme de Morelli foque mais as vivências de adolescentes -, e outro retratando as vivências na periferia de São Paulo.

Com base no exposto até aqui, uma metodologia nos pareceu adequada: as obras teriam uma dupla análise: a) a partir daqueles cuja vivência real seria confrontada com as representações fílmicas, por meio de entrevistas; b) pela própria análise das produções enquanto artefatos culturais. Nesse processo seriam confrontadas as visões dos entrevistados com as interpretações feitas por estudiosos e críticos de cinema.

Para tanto, procuramos estabelecer um grupo de indivíduos com características sócio-econômicas e educacionais próximas, capaz de ser lido como uma unidade específica. Tal grupo de informantes foi composto por alunos da E.E. D. Aracy Leite Pereira Lopes. Inaugurada em dez de fevereiro de 1984³, essa é composta por três blocos de salas de aula (horizontais), dois pátios e uma quadra; possuía um total de 666 alunos no ano em que iniciamos a pesquisa (2008); no ano seguinte, contava com 865 alunos, moradores dos Bairros Jardim Gonzaga, Jardim Monte Carlo e Cidade Aracy, no município de São Carlos. Vale ressaltar o fato de esses bairros serem considerados áreas periféricas da cidade, inclusive com amplas citações nos programas políticos da recente eleição de 2008, mas também por seus próprios moradores se considerarem como habitantes de regiões periféricas.

² Os três filmes foram feitos em parceria com a Globo Filmes. O primeiro em 2007, com direção de Paulo Morelli; o segundo é do mesmo ano, com direção da Tata Amaral, e o último, com direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund, foi indicado a quatro Oscar® em 2004: Roteiro Adaptado, Fotografia, Montagem e Diretor. Indicado também ao Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro, em 2003; recebeu o Prêmio de Melhor Edição no BAFTA, o "Oscar britânico", no mesmo ano. Ganhou 9 prêmios no Festival de Havana, nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Ator (dividido entre Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Philippe Haagensen, Johnathan Haagensen e Douglas Silva), Prêmio da Universidade de Havana, Melhor Fotografia, Melhor Edição, Prêmio FIPRESCI, Prêmio OCIC, Prêmio da Associação de Imprensa Cubana e Prêmio Grand Coral.

³ Governo municipal era exercido por Dagnone de Melo e o estadual por André Franco Montoro.

Dessa forma, buscamos explicitar como esses sujeitos interagem com os produtos da indústria cinematográfica brasileira, como constroem significados para as imagens veiculadas por ela, a partir de mediações encontradas em seu meio social, visto que, segundo Martin-Barbero (2001), as condições sociais, o estrato cultural, as orientações políticas, entre outros fatores, são instâncias mediadoras dentro dos processos receptivos.

A base teórica dessa pesquisa constituiu a leitura crítico-teórica específica a respeito do tema (além de textos teóricos, críticas e resenhas de periódicos, para verificar a recepção especializada). A análise dos filmes escolhidos seguiu o mesmo padrão, visando verificar os processos de representação criados em cada um deles.

Na pesquisa de campo usamos, inicialmente, um questionário estruturado para fazer a sondagem a respeito do conhecimento ou desconhecimento dos filmes, bem como as formas pelas quais eles foram inicialmente percebidos pelos indivíduos. Esse instrumento foi aplicado a um universo de 200 indivíduos jovens, entre homens e mulheres (de 15 a 35 anos em média, pelo fato de ser essa a faixa etária mais predisposta ao lazer com narrativas audiovisuais de teor adulto).

Posteriormente, efetuamos uma entrevista semi-estruturada a um grupo de vinte e cinco indivíduos, dentro das mesmas características gerais acima descritas. As entrevistas ocorreram em locais previamente combinados, dependendo da ocasião, e feitas depois de exibição de cada filme, em diferentes etapas, de acordo com a disponibilidade dos envolvidos.

Apesar de ser organizada de forma a responder algumas perguntas que nos interessam em relação ao processo de recepção, essas entrevistas tiveram mais do que o caráter tradicional das entrevistas, pois, como afirma M^a Aparecida M. Silva (2005, p. 299- 301):

Concebe-se o diálogo como sendo uma noção mais apropriada do que a observação participante, [pois] com o diálogo, foi se produzindo uma troca de saberes/experiência [...] resultando num outro conhecimento, sem pretensão de conclusões ou mesmo de quaisquer saberes. [...] o momento da pesquisa foi um momento de troca [...] Embora reconhecendo as dissimetrias dos capitais culturais do pesquisador e do pesquisado, o intento era reduzir ao máximo a violência simbólica resultante delas.

Assim, foi a crença na capacidade de estabelecer um diálogo⁴ entre os informantes e o pesquisador que guiou a realização das entrevistas, buscando torná-las o menos artificial possível, evitando que fossem perdidas preciosas informações e conhecimentos. Ao utilizar instrumentos de caráter quantitativo e qualitativo, ainda que tenha um enfoque mais voltado para este último, essa pesquisa tornar-se-ia mais de acordo com os pressupostos atuais, nos quais as metodologias devem contemplar mais que uma técnica investigativa, sendo uma maneira de abarcar como mais clareza a realidade social. Insistimos na questão do qualitativo, em vista do fato de que, como escreveu Minayo (2004, p. 109):

O que torna a entrevista instrumento privilegiado de coleta de informações para as ciências sociais é a possibilidade de a fala ser reveladora de condições estruturais, de sistemas de valores, normas e símbolos e ao mesmo tempo ter a magia de transmitir, através de um porta-voz, as representações de grupos determinados, sem condições históricas, sócio-econômicas e culturais específica.

Assim, embora as metodologias que enfocam o quantitativo sejam muito importantes, inclusive na investigação dos temas da cultura, neste projeto a perspectiva centrada no qualitativo pareceu-nos mostrar maiores condições de atender suas demandas.

Para compor uma visão geral da amostra de alunos a ser entrevistada foram utilizados, então, dois questionários escritos. Um deles, que vamos chamar de socioeconômico, foi adaptado de um modelo do questionário do SARESP⁵; sua aplicação contou com a colaboração de vários professores da escola, ao mesmo tempo, que obteve ampla adesão dos alunos. O outro foi baseado em pesquisa semelhante, desenvolvida na cidade de Brasília – DF.

Os dois instrumentos possuem caráter complementar e atingiram um universo de estudantes de cerca 200 indivíduos; houve uma pequena variação numérica, em função das ausências dos alunos às suas respectivas aulas, nos dias de aplicação dos instrumentos. Assim, as informações colhidas em cada um dos instrumentos foram,

⁴ Partia-se do princípio de que o diálogo era, além de uma escuta ativa e metódica, um elemento da práxis social (SILVA, 2005, p. 301).

⁵ *Sistema de Avaliação de Rendimento Escolar do Estado de São Paulo*

quando possível, confrontadas entre si e com aquelas obtidas com o terceiro instrumento dessa pesquisa, a entrevista semi-estruturada.

Dada a problemática levantada na descrição bibliográfica, podemos agora definir com mais precisão nosso objetivo: tratava-se de procurar investigar como as populações das periferias ou favelas são representadas em algumas produções fílmicas e, ao mesmo tempo, como essas mesmas populações interagem e decodificam essas representações. Ou seja, pesquisar como se dá a recepção de filmes sobre favelas ou “periferias”, recentemente produzidos no Brasil, pelos moradores das áreas reconhecidas como tais, tendo como base empírica os alunos de uma escola pública, moradores de áreas periféricas da cidade de São Carlos/SP. Além disso, verificar como as produções cinematográficas chegam até esse público, e ainda procurar analisar se as formas de distribuição/exibição dessas produções interferem no modo como as pessoas interagem com os objetos fílmicos.

A análise dos dados recolhidos pautou-se na tabulação dos dados das entrevistas estruturadas e sua interpretação, em comparação com as informações recolhidas a partir das entrevistas semi-estruturadas, que, evidentemente, servem para a interpretação, com base tanto na investigação dos conteúdos nelas encontradas, como na própria forma como esses textos estarão organizados, buscando assim evidenciar não-ditos, questões sócio-culturais implícitas, entre outros (MINAYO, 2004).

Damos ênfase à forma porque, como já escreveu Bakhtin (1981), ela também é social e historicamente determinada e, em cada momento no qual é utilizada, ela assume funções diferentes, muitas vezes mesclando gêneros discursivos diversos, contribuindo dessa maneira para a construção dos significados. E esses sentidos também expressam as ambigüidades, as disputas que ocorrem dentro de uma sociedade, visando manter ou alterar as posições ocupadas pelos sujeitos numa dada estrutura social. A seguir, elencamos os itens mais expressivos desse levantamento.

3- Questionários

Para compor uma visão geral do contexto no qual estavam imersos os alunos a serem entrevistados, foram utilizadas dois questionários escritos. Um deles, que vamos chamar de socioeconômico, foi baseado na metodologia do SARESP, como afirmamos acima, pois era mais familiar aos alunos e demandava poucas explicações sobre sua dinâmica. O outro foi baseado em pesquisa semelhante a nossa desenvolvida na cidade

de Brasília – DF⁶. Quando confrontados com outra pesquisa intitulada *Ser Jovem em São Carlos*⁷, que enfocou um número maior de estudantes, incluindo inclusive aqueles freqüentadores de escolas particulares, pudemos identificar certas similitudes⁸

3-1 *Questionário socioeconômico com base no modelo usado pelo SARESP*

Responderam ao questionário socioeconômico 209 pessoas, sendo 127 do sexo feminino⁹; 129 tinham de quinze a vinte um anos; 91 consideravam-se brancos; 107 negros (pretos e pardos); 05 se declararam amarelos e a mesma quantidade, indígenas. Na pesquisa *Ser Jovem em São Carlos*¹⁰, de um total de 323 estudantes de escola pública, 196 se auto-identificaram como brancos, pretos e pardos somaram 107 indivíduos, enquanto que 4 se intitularam indígenas e 6 disseram ser amarelos, outros dez não forneceram essa informação.

Segundo as repostas fornecidas ao questionário, 87 estudantes declararam que suas mães ou responsáveis do sexo feminino possuíam escolaridade até a quarta série do ensino fundamental; 50 que elas possuíam até a oitava série, 31 que possuíam o ensino médio completo, sendo que apenas 09 possuíam ensino superior; 19 dos entrevistados declararam que suas mães ou responsáveis do sexo feminino não freqüentaram a escola, 11 disseram não saber. Na pesquisa *Ser Jovem em São Carlos*: 96 têm fundamental incompleto, 55 fundamental completo, 36 ensino médio incompleto, 85 médio incompleto, 8 superior incompleto, 9 superior completo. Há aqui uma predominância de mães com no máximo 08 anos de estudo, ainda que o número daquelas que possuem o ensino médio seja relativamente grande¹¹.

Quanto à escolaridade dos pais ou responsáveis do sexo masculino: 75 declararam que os mesmos só tinham estudado até a quarta série do ensino fundamental, 42 possuíam até a oitava série do ensino fundamental, trinta e seis o ensino médio, 14 o

⁶ LAZARINI, Luciana de Sá. **Anjos e deuses suburbanos**: um estudo de recepção dos filmes *Cidade de Deus* e *Como nascem os Anjos*. Dissertação de Mestrado defendida na Faculdade de Comunicação da UnB, 2005.

⁷ OLIVEIRA, Elza; SAIDEL, Erika. **Projeto de indicadores sociais das cidades médias paulistas**, NPD/DCSo/UFSCar.2005; para consultar mais dados ver tabelas no anexo 4.

⁸ Pela própria característica de nossa amostra, utilizaremos apenas os dados referentes à escola pública.

⁹ Em relação à pesquisa *Ser jovem em S. Carlos*, o número é significante; isso porque do total de 410 (ver tabela 1) alunos entrevistados advindos de escolas públicas, apenas 179 eram mulheres, enquanto no caso da pesquisa na escola elas aparecem como maioria.

¹⁰ Tabela 1

¹¹ Consultar tabela 1

ensino superior, 15 não declararam que seus pais ou responsáveis do sexo masculino não haviam freqüentado a escola, e 26 não souberam responder. Na pesquisa *Ser jovem* (...) os números são respectivamente: 87 para ensino fundamental incompleto, 46 para fundamental completo, 34 ensino médio incompleto, 92 para ensino médio completo, 13 superior incompleto, 12 para superior completo. As diferenças aparecem mais nas fases intermediárias de cada curso indicado; de qualquer modo, as pesquisas apontam para uma predominância de pais com escolaridade de até 11 anos, sendo que a maior quantidade deles tem no máximo oito anos de escolaridade¹².

Essas questões sobre a quantidade de anos estudados estão intrinsecamente ligadas àquilo que Elias e Scotson (2000, p. 145) definiram como herança sociológica:

Padrões de caráter específicos de uma geração e a configuração social particular de que ela fazia parte, mostram uma tendência a se perpetuar na geração seguinte - a induzir nos filhos padrões de caráter que sustentavam uma configuração social semelhante.

Assim a *herança sociológica*, entendida como as condições familiares e sociais que embasaram a formação dos jovens, as quais podem se revelar no seu comportamento nos vários ambientes por eles freqüentados, é fator determinante, tanto no processo de aquisição da cultura escolar, quanto na concretização de uma ascensão ou estagnação social. Por outro lado, como é perceptível ao longo da obra de Elias, não se trata de um determinismo, mas da configuração de uma *tendência* de perpetuação de imagens, posições sociais e acesso ao poder de uma geração anterior para outra.

Considerando, portanto, esse aspecto, seguindo a verificação dos dados da pesquisa, a maioria dos estudantes declarou morar com mais de 03 pessoas em suas casas (177 de 227 indivíduos), 25 disseram morar com mais uma pessoa e apenas 07 afirmaram morar sozinhas. Apesar da nomenclatura distinta, podemos aproximar os dados da pesquisa realizada entre os jovens da cidade. Nesse caso, a maioria declarou morar com os pais (288 de 330 indivíduos); se levarmos em conta a possibilidade de existência de um irmão ou de outro parente na mesma residência, temos um índice

¹² Consultar tabela 2

semelhante para os alunos da Escola Aracy. Devemos então perceber que as famílias estão configuradas, em sua maioria, dentro do modelo nuclear, ainda que os componentes dessa família possam variar de acordo com as várias possibilidades de uniões vigentes na atualidade brasileira, mas sobre as quais não podemos nos debruçar nesse momento.

Sobre objetos que possuíam em suas residências, a maioria declarou possuir televisão (192) sendo que 92 possuíam mais de uma; 144 disseram possuir um aparelho de DVD, outros 31 disseram possuir mais que um. Em compensação, grande parte dos entrevistados não possuía telefone fixo (96), aspirador de pó (154), *freezer* separado da geladeira (167), carro (107). Um destaque importante: 18 pessoas declararam não possuir banheiro. Por outro lado, a maioria quase absoluta declarou ter em casa: água encanada (196), eletricidade (194) e rua com calçamento (195).

Com relação ao contato com meios de comunicação, 128 disseram não possuir rádio, enquanto apenas 29 disseram não possuir computador; nesse caso apenas 43 dos que afirmaram tê-lo usam *internet* em casa; 172 não têm acesso a jornal diário, 169 não tem acesso a revistas. Sobre o acesso a livros, 66 dos entrevistados disseram ter em casa mais do que vinte livros. É interessante notar que, apesar da declaração dos alunos sobre a ausência de rádio em casa, isso não quer dizer que não tenham contato com esse veículo, pois é freqüente o uso do celular como meio técnico de acesso a essa mídia. A falta de acesso a jornais e revistas parece corroborar o fato já comprovado de que no Brasil se lê pouco. Por outro lado, possuir livros em casa pode estar relacionado às múltiplas medidas governamentais de incentivo a leitura (incluindo distribuição de livros de literatura para os alunos) e a política do livro didático.

Ainda sobre o acesso à *internet*, 41 alunos afirmaram ter acesso à rede na casa de amigos e parentes, 30 na escola, 66 em *cyber* cafés ou *lan houses* e 60 disseram não ter acesso em nenhum lugar. Aqueles que acessam a *internet* declararam¹³ fazer uso da mesma para preparar trabalhos de escola (104), conversar com os amigos (66), ler notícias (41), desenvolver outras atividades e jogar (75). Percebemos, nesse caso, a formação de uma rede de relações cujo “suporte” seria o uso da *internet* e do computador; estaríamos, assim, diante de interações face a face, quando nos referimos

¹³ Essa questão contemplava mais de uma resposta.

ao encontro em residências, *lan houses* e afins; e as interações mediadas por aparatos técnicos¹⁴, ou interação entre “ausentes”, como definiu Giddens (2001), quando os jovens utilizam o computador e a *internet* para se comunicar com outras pessoas. Podemos cogitar que o uso desses meios possa servir para

A pluralização de oportunidades de informação e comunicação faz crescer as chances dos indivíduos de construir uma outra imagem do mundo e de si mesmos, distinta daquela fornecida pelo meio em que vivem, o que, por outro lado, aumenta o risco de conflitos em torno das normas sociais (SANTOS, 2007, p. 20).

Mais adiante, quando estivermos discutindo sobre a recepção propriamente dita, voltaremos a essas questões.

Em seguida, em nosso levantamento, questionou-se o incentivo para estudar, ler e fazer lições de casa, sendo que a maioria declarou possuir apoio em casa: entre 130 e 190 dos entrevistados. Mas apenas 11 disseram estar aprendendo uma língua estrangeira, 71 computação, 20 artes e 37 praticando algum tipo de esporte fora do horário de aula¹⁵. Na pesquisa *Ser jovem...* (ver tabela 3), o total de jovens que declarou praticar algum esporte foi de 190 indivíduos (as modalidades mais citadas foram futebol, com 110 praticantes, e vôlei com 82).

Em questões relativas à trajetória escolar, 140 disseram freqüentar a escola desde o maternal, jardim ou pré-escola. A grande maioria (179) só freqüentou a escola pública e 23 foram às escolas públicas e privadas. Dos entrevistados, 121 deixaram de ir à escola por pelo menos um ano. Do total de alunos entrevistados, apenas 16 disseram nunca ter trabalhado enquanto estudavam, 105 afirmaram trabalhar e estudar¹⁶; desses,

¹⁴ Para maior compreensão desse processo, seria interessante a leitura do artigo *Interações virtuais: apreciações sobre seus aspectos constitutivos*, de José Carlos Ribeiro. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj, 5 a 9 de setembro de 2005.

¹⁵ Esse fato pode ter mudado com a abertura de Centros da Juventude, nos bairros Monte Carlos e Cidade Aracy, promovida pela prefeitura da cidade de São Carlos, no final de 2008, depois que esse levantamento foi feito.

¹⁶ Na pesquisa *Ser jovem...* menos da metade dos 331 entrevistados de escola pública declararam trabalhar e estudar simultaneamente.

85 afirmaram trabalhar mais de 21 horas semanais. Por outro lado, 78 dos entrevistados consideraram que trabalhar e estudar atrapalha os estudos.

3-2 Questionário de Recepção de Cinema Brasileiro Recente

Esse instrumento foi construído a partir de adaptações no modelo utilizado por Lazarini, em pesquisa realizada pela mesma na cidade de Brasília. Nossa intenção inicial era utilizar apenas esse, mas depois de refletir sobre o assunto e de receber algumas sugestões, decidimos aplicar o outro questionário mais abrangente, porém mantendo algumas questões de caráter mais econômico no presente instrumento. Essa manutenção foi feita no sentido de confrontar os dados, como explicamos acima. Esse instrumento foi aplicado em 197 estudantes, que responderam o que se segue.

A média de idade era de 23 anos, sendo que o mais novo tinha 15 anos e o indivíduo mais velho 64 anos. Dos entrevistados, 84 são nascidos em São Carlos, 17 em cidades do interior de São Paulo; apenas 09 vêm da capital e 04 da região metropolitana; 29 são naturais do estado da Bahia (apenas um é da capital), 12 são do Paraná, 02 de Pernambuco, 07 de Minas Gerais e 01 do Mato Grosso do Sul.

Quando a questão foi o bairro no qual residiam: 79 responderam Cidade Aracy (27 especificaram Aracy I e 06 Aracy II), 39 responderam Cruzeiro do Sul, 55 Monte Carlo, 22 Jardim Gonzaga e os demais se dividiram por vários bairros da cidade, alguns bem distantes da escola, como foi o caso de um que declarou residir no bairro Santa Felícia. Esse levantamento confirmou nossa hipótese inicial em relação aos bairros de origem dos estudantes.

No quesito profissões, encontramos uma variedade muito grande: 48 se declaram estudantes, 11 vendedores, 9 trabalhavam com serviços gerais, metalúrgicos 4, 8 se disseram “do lar”, 4 eram babás; em seguida vinham variadas ocupações, que não vem ao caso explicar. Sobre a escolaridade dos entrevistados: 86 eram do ensino médio EJA¹⁷ (Educação de Jovens e Adultos), 82 do ensino médio regular e 25 estavam no ensino fundamental EJA.

¹⁷ Essa nomenclatura substituiu a antiga forma denominada Ensino Supletivo, mas suas características continuam basicamente as mesmas. Seu objetivo básico continua sendo garantir a jovens e adultos, com

Em relação à renda, a maioria declarou receber menos de um a dois salários mínimos (102), 57 disseram receber entre três e quatro salários mínimos, 20 de cinco a seis salários mínimos e apenas 06 disseram receber acima de seis. Dos que declararam a menor renda, 74 afirmaram dividi-la pelo menos com três pessoas. Tais dados podem ser comparados aos do levantamento da pesquisa *Ser Jovem em São Carlos*¹⁸

Sobre a recepção de cinema brasileiro a maioria dos que opinaram considera os filmes brasileiros entre ótimo (22) e bom (77); outros 42 disseram ser regular e 09 disseram ser ruim; 32 não opinaram. Quanto aos filmes colocados para aferir o conhecimento sobre os mesmos, temos o seguinte: *Cidade de Deus* tinha sido visto previamente por 124 entrevistados; *Tropa de Elite* por 137, *Antônia* por 81, *Cidade dos homens* por 77. A recepção dos filmes se deu majoritariamente nas residências dos estudantes (139), seguida pela escola (19), pelo cinema (14) e casa de amigos ou parentes (14).

Apesar do número considerável de informantes julgando os filmes brasileiros regulares ou ruins, pudemos perceber uma mudança de opinião em relação às produções recentes, além do considerável número dos que já assistiram previamente aos filmes. Contudo, devemos ter em mente a possibilidade, mesmo que no campo da hipótese, de muitos confundirem as séries de TV, de títulos semelhantes, com os filmes, até por conta do uso de película na produção das mesmas, tornando-as diferentes em relação a outros produtos veiculados por essa mídia.

Percebemos, dessa forma, que a recepção cinematográfica tem se dado longe das salas de cinema. Ela tem ocorrido mais como uma atividade da intimidade do lar, partilhada com familiares ou amigos, como um ritual de sociabilidade, dentro do espaço limitado pelas regras de proximidade. Isso aponta para a importância da família, das trocas de informação e de percepção em relação ao artefato, dos amigos e do bairro no processo de recepção. É curioso ressaltar que poucos disseram qual foi o meio usado para assistir aos filmes (5), quando isso foi feito em casa. Nenhum mencionou a origem

idade fora da faixa etária do ensino fundamental e médio regular, conhecimentos mínimos para a conclusão da Educação Básica.

¹⁸ Ver tabela 11.

do DVD usado para assistir ao filme, se foi alugado em locadora¹⁹ ou era um DVD pirata ou original, adquirido pelos informantes.

Aos que responderam sobre os filmes da pesquisa, era perguntado também se conheciam outros filmes brasileiros que traziam imagens da periferia. De longe o mais citado foi *Carandiru*, com 17 citações, seguido por *Auto da Compadecida* (4), *Central do Brasil* (3) e *Orfeu* (2)²⁰.

Os critérios elencados para justificar a escolha dos filmes vão desde “porque falam da periferia”, porque mostram a realidade brasileira, até porque mostram o cotidiano das pessoas que vivem nas periferias. No caso *Carandiru*, um dos entrevistados diz que ele “relata a vida de presos que moravam em periferias e favelas, esse filme é muito bom porque mostra o que os presos passaram lá dentro”. Outros ainda justificavam pela audiência, porque amigos ou parentes recomendaram ou simplesmente comentaram o filme; um indivíduo afirmou que “Só comecei a me interessar pelos filmes brasileiros de uns tempos para cá, e o cinema brasileiro vem melhorando muito e só agora é que eu tenho procurado assistir”. Mas há quem tenha assistido *Carandiru* e não tenha gostado, pelos mesmos motivos de quem gostou: “Assisti *Carandiru*, mas não gostei por que fala da violência, dos presos e um pouco da vida na periferia [também]. Não gostei de *Tropa* por conta da violência”.

Essa é uma pequena mostra de como a recepção pode variar muito de uma pessoa para outra. E no caso do cinema brasileiro, como estamos falando de imagens de lugares que muitos conhecem, pelo menos através de outras imagens, também estamos falando de sentimentos que estão ligados à própria construção da idéia do que é ser brasileiro. Por outro lado, estamos no campo de discursos a respeito do que é ser periférico e é possível que essas imagens cinematográficas mexam com o imaginário que essas pessoas têm de si, do lugar onde vivem e desses outros lugares que vêm na tela (grande ou pequena).

Outro dado importante são as características apontadas para determinar porque se gostou ou não de um filme; a maioria demonstra a importância de uma identificação com fatores do dia-a-dia, com os problemas relacionados à violência, às condições

¹⁹ Cada um dos bairros conta com pelo menos uma locadora.

²⁰ Com exceção de *Central do Brasil*, os outros tiveram a participação da Globo Filmes em seus processos de produção.

precárias das comunidades e dos presídios. Há ainda a evidente importância atribuída à interação com amigos e parentes na difusão dos filmes, uma espécie de lista paralela dos tidos como melhores. Mas essas questões puderam ser melhor respondidas mediante as entrevistas semi-estruturadas, nas quais os detalhes das experiências do cotidiano aparecem mais, ajudando-nos a entender com mais acuidade os processos receptivos dessas imagens.

4-Estruturação do trabalho

No que concerne à estruturação do trabalho em pauta, estabelecemos a seguinte divisão: no primeiro capítulo, fizemos uma breve retrospectiva da história do cinema brasileiro, tendo como viés a questão das representações das periferias e das favelas nos filmes brasileiros. Por questões concernentes aos objetivos propostos, não abordamos os vários ciclos regionais que deram mostra da vitalidade e da diversidade da cinematografia brasileira ao longo do tempo. Em seguida, tratamos de algumas das principais vertentes teóricas que tiveram o cinema como objeto de estudo ou dele se utilizaram para discutir a temática mais ampla dos bens culturais industrialmente produzidos. Esse capítulo está subdividido em uma parte específica, para discutir a produção cinematográfica, a partir da perspectiva de teóricos que a estudaram enquanto *produção*; em seguida, sintetizamos os preceitos teóricos das linhas que estudam os *processos receptivos* das obras cinematográficas.

No terceiro capítulo, realizamos uma discussão em torno da produção de significados que pode ocorrer no cotidiano, a partir da recepção das imagens via cinema, e como esses fatores podem determinar o projeto reflexivo dos indivíduos e suas interações. No quarto capítulo, elaboramos uma análise dos filmes escolhidos para o estudo de recepção, feita a partir dos pressupostos teóricos que procuram entender como as formas e os conteúdos são formalmente produzidos para disseminar imagens de grupos sociais específicos, e como essas mesmas mensagens podem trazer o germe de sua crítica, ou mesmo de contra-discursos embutidos nelas próprias. Para isso, utilizamos a crítica cinematográfica específica, veiculada em jornais e/ou revistas acadêmicas, como mencionamos acima. Por fim, com base nesses pressupostos, tratamos da interpretação das entrevistas, na qual estão presentes uma análise de conteúdo e uma análise discursiva, ambas buscando evidências que procuram lançar luz

sobre a complexidade dos processos receptivos das mensagens trazidas por bens culturais industrialmente produzidos.

A favela e o cinema brasileiro

1-Primeiras cenas

Você tem que fazer um filme que você aproveita né (?), faz o útil e o agradável, ensina e diverte ao mesmo tempo (SMFBS, 17 nos).

Panofsky (2005) escreveu que o cinema nasceu do próprio anseio do homem de dominar o movimento, de transformar quadros imóveis em cenas móveis, numa tentativa de sintetizar tempo e espaço num único objeto artístico. Em sua visão, essa arte não era derivada do teatro, tão pouco deveria se mirar nele para se configurar enquanto uma arte reconhecida; ao contrário, deveria ater-se aos seus elementos formais peculiares, portanto, distintos de outras manifestações artísticas.

Os tais elementos formais peculiares do cinema, segundo Panofsky (2005), estariam presentes desde o surgimento dessa arte, e mesmo nas próprias condições materiais de sua constituição. Em outras palavras, para esse autor, o fato dos primeiros filmes terem sido feitos para exibição como mais uma atração circense, vinculada a uma fruição de forte característica popular, na qual a repetição, o humor grosseiro entre outros são fortes traços formais, definiu como deveriam ser as produções seguintes. O autor chega mesmo a dizer que todas as vezes que o cinema quis se aproximar de artes ditas sérias, como o teatro, ele se descaracterizou, além de perder o interesse do público. Na verdade, o autor defende o caráter de diversão que o cinema tem mantido, desde seu surgimento, sendo que sua distinção é seu intenso apelo ao visual, como um quadro em movimento.

Lima afirma que Panofsky, ao explicar o cinema em termos de arte, descreve-o como um meio peculiar de linguagem diversa da linguagem das demais artes, inclusive daquelas que lhe seriam mais afins, tais como o teatro e a poesia; essas seriam “antitéticas” (LIMA, 2005, p. 342), pois não explorariam a *dimensão do espaço* e a *especialização do tempo* e o princípio de *co-expressividade*: num filme, o que ouvimos permanece inextricavelmente fundido com o que vemos (PANOFSKY, 2005, p. 351). Dessa forma, o cinema jamais poderia ser parte da *arte séria*, como a conceituou Adorno - imbuída de profundas preocupações filosóficas, testemunho de uma possibilidade de um vir a ser -, exatamente porque essa nunca foi sua pretensão, pois

antes mesmo de se tornar o maior representante da indústria cultural, o cinema teria fortes vínculos com a arte ligeira, sem contudo ser um dos seus artefatos; ao mesmo tempo, era já uma arte industrial, reproduzível como era a fotografia, sua antecessora.

Mas Panofsky não pretendia dizer que esses vínculos estavam presentes nas produções de cinema, e sim que serviam como referência estética. Assim, essas obras, em certa medida, estavam fundamentadas na *pornografia, no sucesso, na punição, nos sentimentos, nas sensações, no humor grosseiro* etc., tal como as artes populares. (PANOFSKY, 2005, p. 345). Benjamin (1994, p. 187) propõe, por seu turno, uma visão que procura valorizar essas questões ligadas ao entretenimento com as possibilidades emancipadoras vistas por ele no cinema.

A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com aparelhos, no âmago da realidade.

Ao exibir a realidade em graus antes impensáveis, o cinema apresentaria ao homem moderno um mundo novo, que ao mesmo tempo estava em constante modificação, “turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez” (BERMAN, 2007, p.27) o que também poderia ser registrado pelo cinema, preparando as pessoas para essa nova vida que se desenhava de maneira tão abrupta. Como afirmam Melo e Vaz (2006, p. 154):

O cinema passou a ser, desde as primeiras décadas do século XX, uma das formas culturais mais significativas. Surgindo como modalidade moderna de lazer, rapidamente conquistou adeptos, provocando novas práticas e novos ritos urbanos. Em pouco tempo, o cinema transformou-se numa instância formativa poderosa, na qual representações de gêneros, sexuais, étnicas e de classe eram (e são) reiteradas, legitimadas ou marginalizadas.

Essas características detectadas no cinema em geral também são registradas nas discussões feitas por cineastas, jornalistas e críticos. No Brasil, essas reflexões também foram desenvolvidas e, desse modo, uma breve passagem pela história do nosso cinema é interessante para situá-las.

2 - *O nascimento de uma arte nos trópicos*

Surgido no final do século XIX, o cinema, em princípio, era uma mera diversão sem grandes implicações. Porém, o alvorecer do século XX, sobretudo nos EUA, marca sua transformação numa poderosa indústria, causando, junto com outros meios de comunicação de massa, nas décadas subseqüentes, poderosas transformações nas relações sociais. Há, a partir do cinema, uma revolução na arte, nas suas formas de produção e difusão, que influenciaram decisivamente as sociedades nas primeiras décadas do século XX, modificando drasticamente a maneira como as pessoas percebiam e estruturavam o mundo e seu imaginário (KORNIS, 1992). Ou como escreveu Avellar em seu artigo *Cinema e espectador*: “O cinematógrafo inventou o espectador, ou pelo menos um novo tipo de espectador, o que se vê confrontado com uma imagem que questiona o seu modo de olhar” (AVELLAR, 1996, p. 219).

Por seu turno, o cinema brasileiro, ao longo de sua história e segundo o discurso de muitos de seus pesquisadores, buscou formas de se firmar como uma indústria, se não em suas primeiras décadas, nas quais ocorreu o aparecimento de variadas modalidades de divertimentos, utilizando as imagens em movimento²¹, mas com relativo empenho, à medida que foi se percebendo a popularidade que tais divertimentos atingiram. Essa busca de um processo mais organizado de produção vai ter como base o cinema estrangeiro, sobretudo o norte-americano. Mas, ao tomar os modelos estrangeiros, cada cinematografia acaba por adquirir as cores do local onde está se desenvolvendo, “assumindo em cada local, aspectos próprios que revelam amálgamas culturais e sociais”. Contudo, esse *amálgama* social não parece ter agradado tanto aos

²¹ Para os primeiros trabalhos com imagens ver interessante artigo: SARMIENTO, Guilherme. O fascinante espetáculo de luzes e sombras. **Nossa História**, ano 1, n.8, p. 56-60, jun. 2004.

brasileiros, ou pelo menos às elites, nas primeiras fases do cinema nacional (SCHVARMAN, 2005).

No Brasil, apesar do cinema ter chegado pouco depois de sua invenção, trazido por um desconhecido empresário, algumas de suas primeiras imagens só seriam registradas de fato em 1898, pelas mãos de Paschoal Segreto, que filmou imagens da Baía da Guanabara (GOMES, 1980, p. 40). Ao que consta, a atividade cinematográfica foi bastante irregular, ou como explica Gomes (1980, p.28):

Durante dez anos, o cinema vegetou, tanto como atividade comercial de exibição, quanto como fabricação artesanal. A explicação como sempre está no retardo local [...] só em 1907 houve no Rio de Janeiro energia elétrica produzida industrialmente, e então o comércio cinematográfico floresceu.

Como podemos perceber, apesar de ser uma arte conhecida por aqueles que poderiam viajar para Europa, o cinema não encontrou condições imediatas de se firmar no país, em função da parca industrialização e urbanização brasileiras no final do século XIX. A ausência de condições econômicas e sociais para o florescimento do cinema no Brasil só cedeu na chamada *Belle Époque*, quando:

Entre 1908 1911, o Rio conheceu da idade de ouro do cinema brasileiro. Predominaram os filmes que reconstituíam crimes, no fim do período o público era atraído por adaptações do gênero de revistas musicais com temas de atualidades. (GOMES, 1980, p. 29).

É curioso notar que, mesmo no início, nosso cinema, seguindo uma tendência que de resto parece ser do cinema nascente, vai produzir filmes voltados para o cotidiano urbano, ora sendo “reportagem de cerimônias com políticos e propaganda de empresas ou fazendas” (SCHVARMAN, 2006, p.76) ou filmes criminais, baseados em notícias de jornal sobre grandes crimes realizados recentemente, bem como filmes cantantes e revistas de ano, já das primeiras décadas do século XX (BERNARDET, 2003; LEITE, 2005), provavelmente derivados de uma mescla dos experimentos dos

primeiros cinematógrafos, registro do cotidiano (vide os irmãos Lumière) com estrutura da encenação do teatro. Mas, esses primeiros filmes tinham como principal interesse:

Os personagens que transitavam preferencialmente por espaços chiques como o hipódromo ou os salões de festas. Personagens negros ou pobres praticamente inexistem, deixando transparecer uma sociedade que se via e se representava como branca, européia, abastada e bem-educada. (ROSSINI, 2004, p. 5).

Se havia um cotidiano a ser registrado, esse era o das classes consideradas elegantes, dentro das normas sociais vindas da Europa. Sússekund (1987, p. 44), em *Cinematógrafo das Letras*, confirma as opiniões de outros autores que estudaram o período, ao demonstrar a passagem tardia do cinema de caráter documental para o ficcional e o monopólio estrangeiro nessa área artística: Desde 1912, a produção cinematográfica brasileira tendeu para o documentário, ficando a cargo da indústria estrangeira o fornecimento dos filmes de enredo, o monopólio do cinema de ficção a ser exibido no país.

Viany (1993, p.25), em sua *Introdução ao cinema brasileiro*, também aborda esses problemas apontados por Sússekund (1987); para ele, já nas primeiras décadas do século XX,

O mercado brasileiro tornou-se de grande importância para os centros produtores da época. A partir da década de 1915, os filmes norte-americanos começaram a entrar com força em nosso mercado, eliminando os demais concorrentes.

Essa produção continuará como marca de nosso cinema até meados da década de vinte; a partir daí pode-se falar de cinema ficcional brasileiro. Surgem também revistas voltadas para a divulgação e crítica cinematográfica, como *Selecta* e *Paratodos*, de Pedro de Lima e de Adhemar Gonzaga (GOMES, 1980, p. 59). Mas os filmes ficcionais ou de enredo, que se faziam nesses primeiros anos, eram praticamente ignorados,

inclusive por aqueles que começavam a se interessar por cinema (GALVÃO, 1981), pois as revistas e seus articulistas estavam mais interessados na produção estrangeira e em como “imitá-la”.

O surgimento dessas revistas traz para o cenário cinematográfico o que Gomes (1980, p.59) chamou de *consciência cinematográfica*, em função da troca de informações, do estímulo ao diálogo e à propaganda, entre outras características. Na opinião desse mesmo autor, com o surgimento dessa consciência cinematográfica também se formaria um movimento do cinema brasileiro, “pois agora a produção local não poderia ser ignorada”

3 - Indústria, riso e crítica social

Na década de trinta começa a surgir um gênero cinematográfico que iria atrair à atenção das pessoas para as salas de cinema, na mesma proporção em que seria destrutado pela crítica: trata-se da *Chanchada*, um tipo de comédia musical, tanto com o uso de marchas de carnaval, quanto de outras modalidades musicais. Possivelmente inaugurada com *A Voz do carnaval (Brasil, Cinédia, 1933, dirigido por Humberto Mauro)* asseguraria a continuidade do cinema brasileiro, como atestou Gomes (1980, 1980, p. 74): Não há razão para esconder que nos últimos anos do período que estudamos era mesmo a chanchada o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional.

São também dessa época, da Era Vargas²², as primeiras tentativas do Estado brasileiro de usar o cinema como forma de educação para as massas; vale lembrar que é de 1937 a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo; e não por acaso surge também outro grande marco do cinema, o filme de Humberto Mauro *Favela dos meus amores* (1935) no qual:

Pela primeira vez no cinema nacional o morro, seus personagens e atores negros foram representados em primeiro plano, interpretando papéis de

²² Para uma maior compreensão das relações entre Estado e Cinema ver: SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Anablume; FAPESP; Itaú Cultural, 2008.

destaque. “Humberto Mauro antecipou em vinte anos o surto de filmes sobre favela que caracterizou a primeira fase do Cinema Novo. (LAZARINI, 2005, p.06).

Humberto Mauro seria durante muitos anos diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, realizando trabalhos importantes, tanto no cinema de longa metragem (*Descobrimento do Brasil*, 1937), considerado clássico até hoje, quanto no de curta metragem; nesse formato, contudo, o trabalho mais citado é *A velha a fiar*, da década de 1960.

Já nas décadas de 40 e 50, o cinema se torna de fato um bem de consumo, como nota Ortiz (2005, p. 41); porém, ele ressalva: em particular com a presença de filmes americanos. Não por acaso, surge nesse período uma das primeiras tentativas de atingir um padrão industrial - a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949 -, colocando-se em oposição ao amadorismo das chanchadas da época, produzidas pela Atlântida, na cidade do Rio de Janeiro - que, na concepção de Avellar (1996, p. 225), “se comportava como espectador do cinema industrial norte americano” Tal comportamento parece persistir na atualidade.

Cidade dos homens porque não é tão violento como *Cidade de Deus*. Acho que é a realidade, mas não to acostumada a ver. Não to acostumada a ver filmes de violência. Gosto de filmes de ação, de terror, outro tipo de violência. Que não é igual aos outros (NF, 17 anos).

Esse comportamento de espectador do cinema norte-americano se apresenta tanto na idéia de industrialização da companhia paulista que, segundo a visão de Viany (1993, p. 98), “precipitou a industrialização do próprio cinema brasileiro”, como, por outro lado, nas constantes paródias que as chanchadas faziam de filmes internacionais (*Nem Sansão nem Dalila* 1954, direção de J. B. Tanko, *O Homem do Sputnik*, 1959, direção de Carlos Manga, etc.). Curiosamente, um dos maiores sucessos da Vera Cruz foi *O Cangaceiro*, que funcionou como uma espécie de *Western* brasileiro - com direito a bandidos, cavalos e tiroteios - ganhador da Palma de Ouro, como melhor filme de

aventura, em 1953. Uma produção que, a despeito de sua influência hollywoodiana, tratava de temas caros a cultura popular e a literatura nacional²³.

Mas tanto as produções da Atlântida, a despeito da popularidade alcançada, quanto às da Vera Cruz e seu empenho estético-comercial, bem como de outros estúdios e produtoras, continuaram a enfrentar os mesmos problemas que, segundo (LEITE, 2005), assombraram e continuam assombrando o cinema nacional: distribuição, exibição e concorrência com a máquina hollywoodiana.

4 – O cenário ideal: a favela

Em vários outros momentos de afirmação do cinema nacional – Cinema Novo, década de 90 e mesmo o início deste século – retratar a “realidade brasileira”, incluindo a violência e outras mazelas sociais, tornar-se-ia lugar comum, com exceção, talvez, da década de setenta, marcada pelas *Pornochanchadas*, cuja especificidade não há lugar para aqui se discutir, dadas as restritas dimensões de uma dissertação de mestrado e do recorte proposto para nosso estudo.

Esse cenário de produção cinematográfica, trabalhando realisticamente o erotismo e a violência (intercalados ou concomitantes), parece encontrar explicações em alguns argumentos já clássicos de Adorno e Horkheimer (1969, p. 130):

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer [...] é prorrogada indefinidamente [...] jamais chegará a coisa mesma. Ou por outro lado: O prazer que com a violência infligida aos personagens transforma-se em violência contra o próprio espectador, a diversão em esforço.

Essas características da indústria cultural, em particular do cinema brasileiro que nos interessa, tornam mais evidentes o quanto o sistema capitalista, que engendrou o

²³ ROSSINI afirma algo semelhante sobre esse mesmo filme. Ver *Imagens de Exclusão no Cinema Nacional*. Cadernos **IHU “Ideias”**, ano 2, nº24, 2004, p. 07.

virtuosismo técnico como máxima da produção para o consumo, tem-se negado, em geral, a contribuir para a resolução de questões sociais relevantes, como a eliminação da fome, por exemplo, segundo já notavam os mesmos autores.

Contudo, desse caldo geral de mazelas sociais brasileiras, seria a “periferia” e, sobretudo, a “favela”, que surgiria aos poucos como elemento preponderante da produção cinematográfica brasileira, como podemos perceber desde *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, 1955, e *Cinco Vezes Favela*, de 1962, esse feito em episódios dirigidos por Marcos Farias (Ep.1), Miguel Borges (Ep.2), Carlos Diegues (Ep.3), Joaquim Pedro de Andrade (Ep.4) e Leon Hirszman (Ep.5), e que nos últimos anos, começa a penetrar as produções da televisão.

A princípio idealizada a partir do olhar do Outro, do turista, do estrangeiro, enfatizou-se a beleza e a alegria de seus moradores, enaltecendo suas manifestações culturais, como o carnaval e o samba e reforçando a imagem de um país tropical à Carmem Miranda, como nas representações paródicas e carnavalescas das Chanchadas do cinema brasileiro, em que, apesar das profundas desigualdades sociais, o povo, com seu “jeitinho” e riqueza cultural, vivia com grandes percalços, mas com muita alegria. (LAZARINI, 2005, p.06)

É bem verdade, que, se hoje ainda há muito questionamento em relação à forma como bairros periféricos pobres e seu cotidiano são retratados no cinema, e mais recentemente na televisão, no passado as perguntas recaíram mais sobre o direito ao registro imagético dessas realidades, ainda que ficcionalizadas.

Schwarzman (2006, p.76) conta, no artigo já citado, que:

Adhemar Gonzaga, Jornalista carioca, e outros criam, na década de 1920, a Campanha pelo cinema brasileiro, para defender a produção de filmes de ficção, ‘a verdadeira arte’, e combater reportagens, que segundo eles, mostravam aspectos negativos do país, como pobreza, falta de desenvolvimento, negros, etc.. Sistematizavam assim, pela primeira vez, como o país deveria ser apresentado no cinema.

Tal jornalista preferia a exibição de um país moderno, urbanizado, em outras palavras, civilizado. A mesma pesquisadora, em outro artigo, comenta que:

Assim, o cinema que se pregava constituir no Brasil nos anos 20 era avesso ao caráter popular, tanto nas imagens como na freqüentação, procurando incentivar os aspectos artísticos da concepção fílmica, o conforto e a opulência nas salas. Na direção inversa dos americanos que massificavam a atividade para torná-la cada vez mais rendosa e viável, os jovens de classe média que imaginavam um cinema para o Brasil, pensavam-no como uma atividade artística dignificante para o país, e a sua freqüência, uma forma de diferenciação e distinção social [...] imagens de populares, de negros, índios e paisagens naturais, imagens que distanciavam o Brasil da idéia de progresso ligada ao urbano e à modernidade. Nas salas higiênicas, concorridas, com automóveis de luxo, outras imagens e outro público criariam a imagem desejável do Brasil. Desta forma, palco e platéia estariam finalmente em consonância com a imagem branca, una, cosmopolita e sofisticada que queriam construir do país, através do cinema (SCHVARZMN, 2005, p.155)

Mas os personagens da “periferia” não saíram de cena; apareceriam em várias produções nos anos seguintes, e em alguns marcos da cinematografia nacional. Mas qual o espaço do povo da “periferia” ou do “favelado” nesse processo? Seriam meros objetos de cena, num espetáculo para as “massas”?

A emergência do cinema moderno no Brasil está umbilicalmente associada à favela carioca. No filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus*, de 1955, a favela aparece como uma espécie de reduto: lá moram a solidariedade e a poesia. Em *Rio Zona Norte*, segundo filme do diretor, a situação geográfica é menos bem definida. Espírito da Luz, interpretado por Grande Otelo, sambista iluminado, poeta sofrido e ingênuo, mora em um misto de morro e subúrbio. A personagem é vítima de dupla violência: a violência dos bandidos que lhe roubam o filho, e a violência simbólica da indústria do rádio, que não o reconhece. Em ambos os casos, o cinema respira a vida da cidade, saudando em chave romântica a cultura popular musical, negra e enraizada (HAMBURGUER, 2007 p.118).

Bernardet (1978, p. 36) já havia detectado esse romantismo em relação a esses filmes considerados marcos da presença da favela no cinema, pois, para ele, tais obras retratavam uma “visão de mundo esquematizada” não deixando para “a realidade a menor possibilidade de ser mais rica”. Dessa forma, como afirma Mirían Rossini: “O cinema brasileiro, desde o Cinema Novo, que assumiu a *estética da fome*, passou a ver o povo brasileiro como apático, submisso, arcaico, muitas vezes generalizando estas imagens para toda a nação” (ROSSINI, 2004, p. 04).

Para Bernardet, os filmes produzidos sobre o povo das periferias, mesmo quando tratadas de forma alegórica, como em *Deus e o Diabo na terra do Sol*, feito por Glauber Rocha, em 1963, buscavam representar o marginalismo, “desde que eliminadas as implicações sociais” e, quando muito, esses filmes estavam direcionados para os dirigentes brasileiros, não para o povo, talvez porque, como verificou Ianni (1991, p. 174):

Durante a ditadura militar, o Estado foi colocado no centro da produção cultural do país. Mais que isso, todas as condições de produção, comunicação e debate das produções eram controladas pelo Estado, sobretudo tendo em vista o processo de desenvolvimento, visto como não apenas econômico.

Assim a massa, o povo, enquanto espectador-ideal, que deveria ser seu espectador privilegiado, era deixado de lado, comunicando-se apenas com a elite política e com a elite cultural (BERNARDET, 1978, p.22). Dessa forma, os produtores de cinema no Brasil, sobretudo os do Cinema Novo, esqueciam-se de que um filme não é tão somente o trabalho do autor e sua equipe “é também aquilo que dele vai assimilar o público, e como vai assimilar [...] sem a elaboração do público a obra fica aleijada”.

Ainda assim, durante algum tempo, houve a crença de que apenas os cineastas de vanguarda se davam ao trabalho de transformar aspectos da “periferia” em produtos cinematográficos, como fizeram Nelson Pereira dos Santos (*Rio 40 graus*) e Joaquim Pedro de Andrade (que foi um dos diretores de *Cinco vezes favela*). Mesmo reconhecendo que essas obras trazem em si grandes modificações, pelo menos no que tange à visibilidade de certos setores da sociedade, devemos convir que o mito da

relação vanguardistas/ favela tem sido desmentido hoje com a apropriação dessa realidade por cineastas oriundos do meio publicitário (Fernando Meirelles, por exemplo).²⁴ Mas que periferia ou favela é essa que chega ao mundo inteiro via mídia? Que membros dessas comunidades ou que tipos são pinçados para representar esse universo?

5– Existe uma “cosmética da fome”?

O Cinema Novo, de Glauber Rocha e de outros cineastas²⁵, criou filmes baseados “na estética da fome” numa clara crítica ao universo hollywoodiano. Criticavam-se tanto os padrões industriais de cinema, quanto às produções, que, mesmo independentes, deixavam de ter diálogo com a realidade. Exemplo maior dessas produções duramente criticadas era *O Limite*, de Mário Peixoto – (ROCHA, 2003, p. 66).

Rocha (2003, p. 33) acreditava que o Cinema Novo era a revolução, enquanto o cinema comercial seria a tradição, ainda que considerasse a inexistência de um pensamento cinematográfico brasileiro e que os críticos “viviam em constante atraso com o núcleo dos acontecimentos cinematográficos”. O Cinema Novo, apontado pelo seu principal expoente como revolução, visava construir uma interpretação cinematográfica das realidades brasileiras, mas, como aponta Bernardet (1978), num ponto distante, no sertão, longe da realidade que eles e seus potenciais espectadores experimentavam. Posteriormente, haveria um total abandono da favela, enquanto presença nos cinema brasileiro, como registrou Hamburger (2007, p. 120):

No cinema dessa época [décadas de 70 e 80], a favela ficou restrita a filmes experimentais, vídeos associados a movimentos populares, filmes associados ao cinema marginal como *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), documentários como *Wilsinho da Galiléia* (1978), trabalho censurado de João Batista de Andrade para o Globo Repórter, ou a filmes independentes

²⁴ Isso aconteceu também nas novelas. Veja-se *Duas Caras*, de 2007 (Rede Globo), que teve uma favela como cenário principal; a Rede Record já exibiu, com sucesso, uma novela, *Vidas Opostas*, que tem parte da trama passada em uma favela.

²⁵ Carlos Diegues, Arnaldo Jabor, Rui Guerra, Paulo César Sarraceni, Leon Hirsman, David Neves, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, etc..

ligados a movimentos sociais, como *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), de Eduardo Coutinho.

Contudo, já na década de 80 podemos notar a passagem da “estética da fome” para outra mais interessada em dialogar com o público nacional e internacional (RAMOS, 1995, p.40), ancorada em pressupostos menos revolucionários e mais comerciais, que pode ser vista como uma “glamourização” do universo da pobreza, sobretudo com uso de efeitos especiais e posicionamento de chefes de gangues como aventureiros dispostos a tudo.

Cabe então perguntar: é possível pensar na atual eclosão de filmes, séries e novelas de sucesso que retratam a pobreza de forma realista e até hiper-realista, como parte de um movimento de inserção de camadas pobres no mercado de bens culturais, da mesma forma como vem ocorrendo com outros “tipos” de mercado? Se a resposta for positiva, cabe a pergunta: qual seria o estatuto dessa inserção? Estaríamos falando de categorias sociais dignas de serem representadas ou de espectadores passivos? Para Ivana Bentes isso seria possível no sentido apontado abaixo:

As favelas e periferias brasileiras e a pele negra, modeladas por séculos de exclusão e criminalização, vêm se tornando uma "mercadoria quente" na cultura urbana jovem, com a disseminação das expressões urbanas e estilos de vida vindos da pobreza que são um fenômeno global com visibilidade na cena cultural mundial. Como aconteceu com a cultura negra dos guetos nos Estados Unidos, a cultura da pobreza e das favelas no Brasil ganha hoje visibilidade como uma fonte de significado e identidade. A publicidade precisa de "estilos de vida" para se espelhar e vender. [...] Acho que temos que entender os fenômenos da pobreza, do racismo e da potência cultural que vêm dos territórios da pobreza, dentro de um contexto global. São fenômenos do capitalismo contemporâneo. (BENTES²⁶)

²⁶ www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem Entrevista concedida à Dafne Melo 2/02/2007 17:04

Tratar-se-ia não apenas de um olhar para as realidades brasileiras em busca de soluções, mesmo que formais, mas também, de um processo de acomodação da produção cinematográfica e televisiva brasileira dentro de um mercado global aberto a trabalhos voltados para a expressão de características ditas multiculturais, temperados com a cor local, cujos padrões e exigências vieram modelar a produção audiovisual nacional (NAGIB, 2006, p. 18) ou, como afirma ainda Ivana Bentes, uma troca da “estética da fome” por uma “cosmética da forme”. Mais uma vez recorremos a Bernardet, para demonstrar que as coisas não são tão simples assim:

Acho que estão indo atrás de uma frase muito bem bolada, um *slogan* com um quê de ironia que poderia ter nascido numa agência de publicidade [...] A presença da periferia e da favela é uma presença temática que não tem nada a ver com estética. Muitas coisas mudaram do Cinema Novo para cá e temos dificuldade de reciclar os parâmetros de pensamento.²⁷

Parece que, passados tantos anos, como atestou Rossini (2004), algumas pessoas seguem reciclando temáticas e estéticas da época de Humberto Mauro ou, ainda, como afirma Rocha (2004, p. 05) “a caracterização da cultura brasileira contemporânea exige novos modelos de análises capazes de estimular uma outra leitura” dos filmes nacionais, sobretudo os que abordam a violência. Ao que tudo indica, Schollammer (2008, p. 58) segue uma linha de raciocínio muito semelhante ao dizer que:

Quando estabelecemos uma relação entre violência e as manifestações culturais e artísticas é para sugerir que a representação da violência manifesta um tentativa viva da cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais real com intuito de intervir nos processo culturais.

Por outro lado, Ortiz (1994, p. 116) diria que, na verdade, os filmes produzidos no país nos últimos anos se adequam às exigências de *pattern* mundializado, pois caso

²⁷ Jean Claude Bernardett Entrevistado por Ana Paula Souza. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/estetica/index.shtml>. Acesso em: 15/02/09.

os cineastas não o fizessem, mantendo a cor local em suas produções, seus trabalhos não seriam aceitos no mercado global de cultura. O mesmo autor lembra que esse procedimento já vem sendo feito com as novelas vendidas ao exterior. Isto porque “o mercado não tolera as contradições da vida real, por isso as mercadorias culturais passam por um processo de assepsia sígnica” Lazarini (2005, p. 09) assevera:

A contradição, no entanto, evidencia-se, uma vez que, ainda que tais imagens reforcem estigmas acerca das periferias e de seus moradores, elas atribuem uma visibilidade regulada que volta seus holofotes e câmeras para a representação de identidades e diferenças.

Contudo, isso não quer dizer que as pessoas não se apropriem das produções culturais, e do cinema em particular, de maneiras diversas, de acordo com o *capital cultural*²⁸ que possuem e da configuração social na qual se inserem. O processo de mundialização da cultura não significa o apagamento do local, do regional, mas uma coabitação entre eles, portanto, modos de uso e de recepção distintos também permanecem. Ao invés de passivos diante das produções da indústria cultural, teríamos uma tendência de adaptação (VIANA, 2006, p. 10):

À heterogeneidade de seus diversos públicos, segmentando-se ao extremo para satisfazer gostos diferentes e para possibilitar trocas culturais entre grupos bem determinados, sem precisar para isso lançar mão de abstrações como “o gosto brasileiro” ou mesmo “a preferência carioca”

Ao mesmo tempo, podemos lembrar que um produtor cultural, em nosso caso, um cineasta, quando produz seu artefato, está respondendo a demandas sociais, nas quais os vários níveis hierárquicos de poder correspondem diversas formas de produção cultural, que interferem na relação das pessoas com o mundo e nas interações com os outros (AGUIAR, 2003).

²⁸ Forma específica de capital, o *capital cultural* diz respeito às formas de conhecimento cultural, competências ou disposições, um código internalizado, desigualmente distribuído e fiador dos ganhos de distinção (BOURDIEU, 1996, p. 562).

6 – O cinema da “pós-retomada”

Se partirmos de argumentos mais recentes sobre meios de comunicação e cultura de massa, porém sem esquecer as contribuições já clássicas, podemos perceber que os moradores de áreas periféricas não só têm muito a refletir sobre as produções culturais, e em particular o cinema, mas também a comunicar sobre tais reflexões, pois, segundo Hall (2006, p. 83), não há mais indivíduos fixos e centrados, mas uma constelação de possíveis identidades “mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas, menos unificadas ou trans-históricas”, que atendem a demandas diferentes. Por outro lado, dentro do próprio desenvolvimento do cinema brasileiro, como tentamos demonstrar acima, e que, de forma sintética, pode ser revisto abaixo, houve:

Diferentes tratamentos estéticos de temas como pobreza e violência em situação urbana, especialmente em favelas, [marcando] transições relevantes entre períodos da história do cinema brasileiro. Um romantismo simpático está presente nos filmes que inauguram o cinema moderno; o cinema novo enfatiza a violência, principalmente no campo, mas também em meio urbano, em chave alegórica, como forma de questionar ideologias hegemônicas, desenvolvimentistas e de convivência pacífica. Mais recentemente, o cinema da retomada associa violência e pobreza em chave documental. (HAMBURGUER, 2007, p.118).

E para esses diferentes tratamentos estéticos houve um tipo de recepção correspondente por parte dos espectadores, mesmo quando estes, como foi visto anteriormente, estavam excluídos enquanto receptores ideais das mensagens cinematográficas produzidas por certo grupo de cineastas. De qualquer modo, essas guinadas na forma de trabalhar a linguagem cinematográfica, de maneira a transmitir imagens e mensagens sobre a vivência nas cidades brasileiras, têm encontrado seus receptores prontos a questioná-las, como atestam Bernardet (1978) ou Esther Hamburger (2007, p.121):

Espectadores na periferia discutem em que medida, ao romper o silêncio e a invisibilidade a que os pobres foram em larga medida relegados, esses filmes contribuem para fixar a imagem do favelado como marginal. Ao invés de

incluí-lo plenamente, reforçariam, uma vez mais, sua identidade de excluído. Questionam a relativa homogeneidade da periferia tratada no cinema. Questionam a autoridade de diretores não oriundos da periferia para tratar do assunto.

Assim, como aponta Martin-Barbero (2001) para entender os processos de recepção é necessário pensar nos usos feitos por esses indivíduos “múltiplos”, como descritos por Hall, em seus locais de vivência, os bairros, a vida cotidiana e suas exigências e negociações. O surgimento desses novos sujeitos e sua importância no cenário cultural é verificado mesmo por Bentes (2003, p. 201):

[...] vemos emergir novos sujeitos do discurso, que saem dos territórios reais, morros, periferias, guetos e ascendem à esfera midiática [...] Esses novos sujeitos do discurso na música, na literatura [...] destituem os tradicionais mediadores da cultura e, mais do que isso, disputam as mesmas verbas e financiamentos para projetos de cunho social, passam de “objetos” a sujeitos do discurso, outra novidade irônica que acaba com qualquer “paternalismo” remanescente [...].

Os argumentos dessa autora reforçam o que escrevemos e apontam até mais longe, ao verificar a existência de uma preocupação daqueles que antigamente eram apenas retratados em construir seus próprios retratos²⁹. Mas, além disso, a visão de que os espectadores na periferia podem desenvolver uma recepção crítica do cinema norteia nossa visão de como deve ser pensado o cinema brasileiro, pois a recepção é parte constituinte dele; portanto, seu estudo seria extremamente relevante para um entendimento mais amplo da história do cinema no Brasil.

Contudo, dadas as dimensões continentais do país, além de eventuais pesquisas quantitativas, pensamos ser necessária, como já afirmamos, uma investigação de caráter qualitativo, localizada, para que ocorra o cotejamento das percepções dos diversos

²⁹ Esther Hamburger (2007) analisa esse fenômeno quando escreve, em obra já citada nesse texto, sobre o filme *Falcão, meninos do tráfico* cuja produção foi integralmente feita em uma comunidade do Rio de Janeiro.

intelectuais com aquelas produzidas pelas pessoas comuns, a fim de verificar se as divergências de percepção podem ser de fato comprovadas.

Cinema, indústria cultural e cultura de massa

A Produção

1-O lugar do cinema na Modernidade

O cinema faz parte de uma série de invenções surgidas no século XIX: fotografia, telégrafo, trens a vapor, etc., que marcaram, segundo Marshall Berman (2007, p. 26), a segunda fase da história da modernidade, iniciada no ano de 1790 e se estendendo até o século XX (a fase anterior teria se iniciado no século XVI e chegado até o século XVIII). O período seguinte, a *grande onda revolucionária*, do final do século XVIII e início do XIX, é marcado pelo surgimento de um grande e moderno público que vivencia tanto o fascínio do novo mundo que se desenha, quanto vive ainda num mundo no qual a modernidade não mostrou todas as suas características.

É a esse grande e moderno público (urbano em grande parte, pelo menos no que tange a Europa daquele momento) para quem se dirigiram os então novos meios de comunicação, do qual o cinema pode ser considerado parte integrante, pelo menos em sua produção já industrial (CALIL, 1996, p.69). É sobre esse público que Ortega y Gasset (1987, p. 105) escreve suas severas dúvidas sobre a capacidade de fruição e apreciação da arte, mesmo quando ele se apresenta como relativamente culto: “dá até desgosto ouvir as pessoas relativamente cultas falarem sobre os assuntos mais elementares de hoje. Parecem simples camponeses que, com os dedos calejados e desajeitados, tentam pegar uma agulha na mesa”.

Ora, se esse autor descreve as pessoas supostamente cultas como “camponeses”, sua visão desses e dos operários das cidades seria com certeza bem pior. Sua forma de ver as novas camadas sociais é como *massa*, pois, ao não se atribuir nenhum valor, não diferenciar-se dos demais, todo homem seria massa. O termo *massa*, referido pelo autor, revela o quanto ele, em seu aristocratismo, pensa o acesso aos bens culturais como algo apenas disponível para uma elite, não para uma “multidão de muitas cabeças, uma turba: baixa, ignorante, instável [...] de gosto suposto - vulgar ou comum” (WILLIAMS, 2007, p. 263).

Como registra Raymond Williams, em *As palavras-chave*, o termo *massa*, ao longo de seu desenvolvimento, vai ganhando essas conotações negativas, e também definições menos pejorativas, pois é a partir do século XIX, sobretudo com a ação dos movimentos socialistas, que surgem os partidos de massa³⁰, trazendo vários benefícios a esse grande e moderno público.

Num certo sentido, temos, então, que concordar com Umberto Eco (1995), quando ele afirma, em *Apocalípticos e integrados*, escrito em 1964, que a cultura de massa poder ser verificada no momento histórico no qual as “massas ingressam como protagonistas na vida associada, co-responsáveis pela coisa pública”. (ECO, 1995, p.24). A grande questão levantada por esse mesmo autor seria o fato de que na sociedade de massas existiria um paradoxo, qual seja:

[...] o modo de divertir-se, de pensar e de imaginar das massas nasceria de cima para baixo; através dos meios de comunicação ele lhes é proposto sob a forma de mensagens formuladas segundo o código da classe hegemônica (ECO, 1995, p.24).

Todavia, Williams (2007, p. 200), na esteira de Gramsci, demonstra que a hegemonia³¹ de uma classe sobre a outra depende da aceitação, daquela que é subjugada, dos valores do grupo hegemônico, sob a forma de uma percepção da realidade da dominação como sendo “normal”.

A idéia de hegemonia é especialmente importante nas sociedades em que a política eleitoral e a opinião pública são fatores significantes, em que se

³⁰ No final do século XIX, porém, os socialistas haviam criado os primeiros partidos de massa, ,primeiros sindicatos de massa, a segunda Associação Internacional dos Trabalhadores, e possuíam, portanto, todo um patrimônio político pelo qual deveriam zelar (KONDER, 2003; KONDER, 2006, p. 170-189).

³¹ Para o próprio Gramsci (1982, p. 08). a "hegemonia" que o grupo dominante exerce em toda a sociedade é aquela de domínio direto"ou de comando, que se expressa no Estado e no governo "jurídico". Os intelectuais são os "comissários" do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, isto é: 1)do consenso"espontâneo" dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce "historicamente" do prestígio (e,portanto, da confiança) que o grupo dominante obtém, por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção; 2) do aparato de coerção estatal que assegura "legalmente" a disciplina dos grupos que não "consentem", nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade, na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, nos quais fracassa o consenso espontâneo.

considera que a prática social depende do consentimento de certas idéias dominantes que, na realidade, expressem as necessidades de uma classe dominante (...) a luta pela hegemonia é vista como um fator decisivo em qualquer tipo de mudança radical, o que inclui muitos tipos de mudança de base.

Mas a forma como as mensagens da classe hegemônica são recebidas pelas demais classes pode variar de acordo com a circunstância histórica e sociológica e com as diferenciações do público receptor (ECO, 1995, p.28). Aliás, na própria definição de Raymond Williams, a existência da hegemonia³² é um fator necessário ou decisivo para a mudança radical.

De certo modo, estamos no cerne da discussão desse texto: seriam as pessoas, inseridas num momento histórico e social, capazes de decodificar de modo autônomo os produtos culturais “oferecidos” a elas em *jato continuo* (ECO, 1995). Trata-se de uma pergunta que vem perseguindo muitos teóricos e pesquisadores, desde o alvorecer da sociedade de massa e da cultura de massa, e que atravessou o século XX, chegando até o presente sem uma resposta de consenso. Segundo a leitura de um de nossos informantes:

Acho importante que existam filmes que mostram a periferia, porque mostram a realidade. Porque a gente não tem que se comportar como aparece no filme, a gente tem que ser a gente mesmo. Se a gente é pessoa de bem, tem que seguir o caminho do bem, não tem que fazer coisa errada para se mostrar para as outras pessoas, tem que ser você mesmo (HJRO, 15 anos).

Todas essas discussões sobre a cultura de massa, que até aqui só esboçamos, também se deram em torno do cinema enquanto elemento autônomo (e visto como arte)

³² A hegemonia “deve ser continuamente renovada, recriada, defendida e modificada”, como “é continuamente resistida, limitada, alterada e desafiada por pressões que de modo algum lhe são próprias.” Há sempre elementos, iniciativas, contribuições, forças e formas externas aos seus termos, que podem ser denominadas de “contra-hegemonias” (quando oposicionais) ou de “hegemonias alternativas”, cujas pressões e limites exigem prontidão constante do principal modo de atuação de uma hegemonia cultural, ou seja, do seu mecanismo incorporador destes elementos (RIBEIRO, 2005, p.05).

ou apenas como parte integrante da *indústria cultural*³³, como uma linguagem diversa e também autônoma. Esses temas acabaram sendo discutidos por várias ciências (sociologia, psicologia, etc..) e até por ciências criadas em torno do próprio cinema, como a *filmologia*, disciplina que lida com os processos que se ativam na nossa mente quando assistimos a um filme (MOSCARIELLO, 1985, p. 86).

Dessa diversidade de obras escritas para tentar abarcar o fenômeno da cultura de massa, seja em seu aspecto de uma nova cultura, ou como efeito do desenvolvimento capitalista, ou ainda como fruto de um sistema de produção extremamente lucrativo, cuja principal função na verdade seria a manutenção do *status quo*, destacamos algumas obras e, a seguir, tentaremos dar conta, resumidamente, de algumas de suas teorias mais relevantes que norteiam o debate em torno da cultura de massas. Dentre seus produtos o cinema é sempre nosso foco principal.

2 – Cinema e a perda da aura

À medida que a modernidade se consolidou, desembocando no seu estágio atual, tal como conhecemos, tornou-se notório, quando não um lugar comum, reconhecer que no mundo contemporâneo há uma centralidade dos meios tecnológicos de produção, reprodução e difusão de informações audiovisuais e, ao mesmo tempo, portanto, é importante reconhecê-los como “catalisadores de nossa afetividade e de nosso posicionamento diante do mundo e das coisas em geral” (DUARTE, 2007, p. 07).

Por outro lado, não podemos afirmar existência de um consenso sobre o poder dos sujeitos sociais diante do alcance desses meios, pois são diversas as correntes defensoras, de um lado, de um maior poder de interferência desses meios na vida social, e de outro as divulgadoras de um maior poder da sociedade e dos indivíduos sobre os meios, ou pelo menos, na fruição dos artefatos produzidos por estes últimos. Isso sem falar daqueles que ignorando, pelo menos no plano teórico, os indivíduos e a sociedade, digladiam-se na defesa ou no ataque à produção industrial da cultura. Esse embate teórico foi alvo de um texto de Umberto Eco cujo nome, *Apocalípticos e integrados*,

³³ Esse conceito se refere, sobretudo, aos processos que possibilitaram a transformação dos bens culturais em mercadorias industrialmente produzidas, bem como sua distribuição a um público o mais amplo possível.

escrito em 1964, já diz muito sobre a posição do autor em relação ao tema, naquele momento.

O autor procurou demonstrar que sem um “estudo concreto dos produtos e das maneiras pelas quais eles na verdade são consumidos” (ECO, 1995, p. 19) não se pode fugir de um fatalismo, nem entender de fato o fenômeno histórico da indústria cultural e a relação dela com a sociedade. Mas, para entender a crítica de Eco, é necessário retornar a algumas das primeiras idéias sobre a cultura industrializada surgida na primeira metade do século XX, as quais, de um modo ou de outro, se fazem presentes no dias de hoje. Alguns dos primeiros conceitos sobre esse tema surgiram a partir da reunião de intelectuais marxistas no Instituto de Pesquisa Social³⁴, ligado a Universidade de Frankfurt.

Desses intelectuais, foi Walter Benjamin o primeiro a discorrer sobre o impacto dos novos artefatos culturais na vida social. Em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936, esse autor procurou entender não só as especificidades da obra de arte nesse novo contexto, mas também demonstrar, que em certo sentido, os artefatos artísticos sempre foram passíveis de reprodução, ainda que nunca antes com a mesma velocidade (BENJAMIN, 1994, p. 166). Também foi esse autor quem associou esse aumento da velocidade de reprodução da obra de arte (visual) ao aumento de seu poder: Como o olho aprende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens [com a fotografia] experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra

O interessante é notar a existência de algo de positivo nessa apreciação, pois o autor usa a expressão *aprender*, ou seja, há o pressuposto de que as imagens podem ensinar algo para seus observadores. Há então uma aproximação do papel dessa nova arte com as já consagradas – pintura, escultura, etc.. Essas, por seu turno, perderiam uma de suas características mais marcantes, denominada por Benjamin de *aura*. Essa, por sua vez seria um conjunto de aspectos, os quais fariam do artefato artístico “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p.101); assim, a

³⁴ É interessante notar que a fundação do Instituto foi propiciada pelo patrocínio de Hermann Weil, um exportador de cereais estabelecido na Argentina, cujos interesses estavam mais voltados para um futuro comércio com a então URSS, do que para crítica social (DUARTE, 2007, p.14).

aura dos objetos artísticos estaria sendo destruída pelas novas condições de reprodução e difusão das obras, fazendo-as chegar cada vez mais perto das massas, dessa forma atendendo a um anseio do homem contemporâneo: a aproximação com os objetos estéticos ou a posse de sua reprodução. Nesse cenário de perda da *aura* e do surgimento de novas formas de arte, e ainda destacando seu papel de modelo ou de meio para aprendizagem, o autor dá ênfase ao cinema, cujo papel seria:

[...] exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1994, p. 174).

Há, nessas afirmações do autor, a visão de que o cinema tem algo de revolucionário, no sentido de que poderia contribuir para a mudança social, para a criação de um novo homem capaz de criar uma nova sociedade. Haveria, no contato da massa com o cinema, “a reversão de uma tendência inexorável ao divórcio entre o posicionamento crítico e o prazer estético no grande público” (DUARTE, 2007, p. 25).

Dessa forma, o espectador de cinema se tornaria uma espécie de *expert*, mas diferentemente do que se poderia pensar, sem a oposição entre prazer estético e crítica. Esse argumento tem sido reelaborado por Martin-Barbero, a partir de *Dos meios às mediações* (2001), ao defender a capacidade das pessoas para receber criticamente os produtos midiáticos. Ao mesmo tempo, segundo Benjamin, o cinema ampliou nossa capacidade de observação do mundo; podemos, através da câmera, ver muito além do que víamos antes. Mas se a percepção é ampliada pelo cinema, por outro lado ela é transmutada para um novo tipo, qual seja a percepção *tátil*, já presente nas formas como as pessoas faziam a recepção das obras arquitetônicas, ou seja, mais através do hábito do que da reflexão ou da contemplação (DUARTE, 2007, p. 27).

A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. (BENJAMIN, 1994, p. 194).

Essas mudanças nas formas de percepção estavam intrinsecamente vinculadas às mudanças que vinham sacudindo o mundo moderno, “cuja atmosfera de agitação e turbulência, aturdimiento [...] é a mesma que dá origem à sensibilidade moderna” (BERMAN, 2007, p. 27).

Dessa forma, o autor de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* parece ser um legítimo herdeiro de certo grupo de pensadores do séc. XIX, o qual, segundo Berman (2007, p. 35), era simultaneamente inimigo e entusiasta da vida moderna, sem cair “em polarizações e totalizações achatadas”, mas sim buscando entender o novo homem e a nova sociedade que estavam surgindo.

Outro expoente do grupo de pesquisadores do Instituto de Pesquisa Social – grupo esse também conhecido por Escola de Frankfurt – que se destacou no estudo e na crítica dos artefatos culturais industrialmente produzidos foi Theodor W. Adorno, o qual, junto com Max Horkheimer, cunhou a expressão *indústria cultural* para se referir a esses artefatos e ao modo como eles eram produzidos. Para os autores, ela vem a ser algo cujo aparato técnico:

Levou apenas a padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social, [ou ainda] a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos [...] Porque os próprios produtos paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva (ADORNO; HORKHEIMER, 1969, pp. 114 e 119).

Para essa visão, a indústria cultural, enquanto qualquer sistema de produção de mercadorias, era algo monolítico, permitindo tão poucos espaços de questionamento, que esses de fato acabariam “asfixiados” pelo sistema, ou, em outros casos, seriam incorporados ao processo produtivo. Ademais, ao consumidor só restaria a contemplação passiva desses artefatos, visto serem eles produzidos para não despertar nenhum questionamento. Diferentemente do que ocorreu nas obras de Benjamin, a recepção e suas implicações na construção dos sentidos dos produtos culturais foi algo marginal na obra de Adorno. Tanto para ele quanto para Horkheimer, a indústria

cultural é a expressão do *fetichismo da mercadoria*³⁵, pois está baseado no disfarce e no logro:

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer [...] é prorrogada indefinidamente [...] jamais chegará a coisa mesma. Ou por outro lado: O prazer que com a violência infligida aos personagens transforma-se em violência contra o próprio espectador, a diversão sem esforço. (ADORNO; HORKHEIMER, 1969, p.130).

Ou seja, enquanto para Benjamin a distração e a fruição sem esforço seriam dados importantes na recepção³⁶ dos artefatos culturais industrializados - sem uma prévia conotação de inferioridade, tanto do receptor quanto da obra - para esses dois autores, em sua diversão sem esforço, os indivíduos sequer perceberiam o logro ao qual estavam sendo submetidos. Essas características da indústria cultural, para eles, tornariam mais evidentes o quanto o sistema capitalista, que engendrou o virtuosismo técnico como máxima da produção para o consumo, nega-se a resolver questões sociais relevantes, como a eliminação da fome, por exemplo, como citamos acima. Segundo Duarte (2007, p.65) Adorno e Horkheimer afirmam que a indústria cultural domesticaria os sentidos contra toda e qualquer percepção de que algo poderia ser diferente, visto que mesmo o processo de individuação seria evitado pelos consumidores dos produtos culturais industrialmente produzidos. Isso porque, ao fruir os bens produzidos pela indústria cultural, aceitando passivamente seus modelos, imposições “e anestesiados em virtude de tantos solavancos no mundo do trabalho e do bombardeio de imagens e sons”, os indivíduos se furtariam do exercício de se compreender como instância decisória sobre sua vida.

O caráter de manipulação da indústria cultural se revelaria pelo próprio fato de ela ter surgido e se expandido em sociedades democráticas, “pois seriam elas as que teriam necessidade absoluta de manter uma aparência de liberdade, mais do que regimes

³⁵ Os produtos passam a ser desejados não apenas pelas suas potencialidades funcionais, mas, por aquilo que eles virtualmente significam ou prometem (MARX, 1996).

³⁶ O cinema tem que entreter porque ficar só aquela coisa séria, ele passa a ser monótono, fica cansativo, mas se ele tem o entretenimento aquilo fica gravado (HGS, 25 anos).

fechados, como o fascismo ou o stalinismo” (DUARTE, 2005, p. 102). O caráter de entretenimento da indústria cultural: a música fácil de ser ouvida e memorizada, as imagens repetidas ao infinito e a presença ostensiva do *kitsch* mascarariam seu comprometimento com a manutenção do *status quo*, como já foi dito acima. Mas Adorno e Horkheimer (1969, p. 131) ainda guardam mais um crítica severa à arte industrial: segundo eles, o riso que ela provoca “seria o da reconciliação, como eco do fato de ter escapado à potência, o riso mau vence o medo passando para o lado das instâncias que inspiram o medo”.

Em que pese a dureza das críticas dos autores de *A dialética do Esclarecimento* à indústria cultural, elas são, ainda, evidentemente válidas enquanto análise do polo produtor, sobretudo no que tange a questões ideológicas (KELLNER, 2001). Segundo Francisco Rüdiger (1998, p. 18), em *A escola de Frankfurt e a trajetória da crítica à indústria cultural*, “o fundamental é o processo social que transforma a cultura em bem de consumo e a transformação da mercadoria em matriz da cultura”, ou seja, não se trata simplesmente de uma questão de técnica, mas do papel das mercadorias culturais na vida das pessoas e em suas interações, um problema que na verdade continua bem atual.

Contudo, não podemos esquecer: Adorno e Horkheimer (1969) também apontaram formas de superação dos impasses indicados em sua obra, isso sem contar, é claro, com o valor crítico e libertador atribuído às obras de arte da *alta cultura* ou *arte séria*³⁷ e mesmo da autêntica *cultura popular*, ainda não industrializada. Na verdade, como escreveram os autores “A indústria cultural conserva o vestígio de algo melhor nos traços que a aproximam do circo, na habilidade obstinada e insensata dos cavaleiros, acrobatas e palhaços, na defesa da arte corporal em face da arte espiritual”. Ainda assim, para eles a indústria cultural, com sua *razão planejadora*, já havia descoberto e submetido esse “vestígio” que seria a arte circense, o qual, ao ser descoberto, foi obrigado a provar sua significação e eficácia – em termos comerciais é claro (ADORNO; HORKHEIMER, 1969, p. 144).

O refugio de outrora foi eliminado pela indústria cultural graças à sua própria perfeição, graças à proibição e à domesticação do diletantismo [e] os

³⁷ Seriam representantes dessa arte: Mozart, Schönberg, Picasso, (ADORNO; HORKHEIMER, 1969, p. 122).

elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração se reduzem mediante sua subordinação ao fim a uma única fórmula: a totalidade da industrial cultural. Ela consiste na repetição (ADORNO; HORKHEIMER, 1969, p.122).

Há o claro reconhecimento dos autores da anterioridade do entretenimento e de outras características dos bens industrialmente produzidos à própria indústria cultural, mas eles buscavam ressaltar que, com seu surgimento, a arte foi transferida para a esfera do consumo. Nesse processo, o entretenimento perderia sua ingenuidade e a arte sua autonomia, ao ter evidenciado seu aspecto de mercadoria. Ainda que seja marcante em outras obras de Adorno essa dicotomia entre a *arte séria* e *arte leve* (incluindo o circo), tidas como emancipadoras, e a arte industrializada, que subjuga; segundo Duarte (2007), à medida que Adorno foi aprofundando seu conhecimento empírico e mesmo sua vivência numa sociedade na qual a indústria cultural experimentava seu ápice, como a sociedade norte-americana no pós-guerra, sua visão foi sendo em parte modificada³⁸.

Ao final da vida, Adorno reconheceria no cinema, pelo menos naquele que ele chamou de *cinema emancipado*, ou seja, uma síntese dos aspectos objetivo-social e subjetivo-imagético do filme, tendo por meta atingir uma coletividade que não é algo dado pela ideologia, mas sim com capacidade de ser uma construção crítica frente à indústria cultural e à sociedade que a engendrou (DUARTE, 2007, p.144). Assim, mesmo mantendo-se sempre fazendo pesadas críticas à indústria cultural, Adorno acaba por reconhecer um pouco das idéias de Benjamin sobre o cinema, e, em certo sentido, isso ocorreu em função de sua dedicação a estudos mais empíricos, como, anos mais tarde, Eco (1995) cobraria tanto de *apocalípticos* quanto de *integrados*.

3 – A cultura mundializada

Se há hoje certa relutância em aceitar a importância dos conceitos defendidos por Horkheimer e, sobretudo, por Adorno, nas discussões sobre a cultura

³⁸ Vale lembrar que o Instituto de Pesquisa Social foi transferido para a Universidade de Columbia, EUA, ainda no contexto da II Guerra, dando oportunidade aos autores de conhecer mais aprofundadamente uma sociedade capitalista avançada, com uma indústria cultural muito mais avançada do que se encontrava na Europa, sem a contrapartida de uma arte verdadeiramente autônoma, que aquela conhecera.

industrializada, presentes ao longo do século XX, cremos que nossa discussão anterior pode ter demonstrado o quanto, em meio a sua crítica ao sistema, os autores conseguiram perceber e demonstrar algumas possibilidades de ruptura dele. Aliás, é a própria visão de indústria cultural como sistema voltado para o lucro, substituindo no plano teórico o conceito de *cultura de massa*, termo que os autores chegam a usar³⁹, mas que teriam abandonado para evitar uma conotação muito próxima a dos bens produzidos pelas próprias massas, que fez de suas análises algo bastante distinto e impactante até hoje.

Isso porque, mesmo obras que partem de um ponto distinto dos autores alemães, mostram-se em franco diálogo com seus pressupostos, mesmo buscando ver na cultura industrializada algo além do seu pólo produtor, de seus aspectos ideológicos e de manutenção do *status quo*. Esse é o caso de *Cultura de Massas*⁴⁰ no século XX, 1962, de Edgar Morin. Essa obra já começa por enunciar o fato de a cultura de massa ser uma entre outras culturas (nacional, religiosa, humanista) evidenciando que estaríamos vivendo em sociedades:

Policulturais [nas quais] focos culturais de natureza diferente encontram-se em atividade: religião, Estado nacional, tradição das humanidades afrontam ou conjugam suas morais, seus mitos, seus modelos dentro e fora da escola. A essas diferentes culturas, é preciso acrescentar a cultura de massa (MORIN, 2005, p.16).

Nessas sociedades não há a mera sobreposição de culturas, mas o conflito entre elas, por influência umas sobre as outras, sem, contudo, haver a eliminação de uma ou de outra. Nesse quadro, segundo o autor “a cultura de massa integra e se integra numa realidade policultural; faz-se conter, controlar, censurar e, simultaneamente, tende a corroer, a desagregar a outras culturas” (MORIN, 2005, p. 16).

³⁹ O termo aparece em escritos de Horkheimer, e também na **Dialética do Esclarecimento**, página 126

⁴⁰ Para esse autor, “trata-se de mais uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernente à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas”. Ela se acrescenta às demais culturas e também concorre em elas (MORIN, 2005, p. 14).

Ou seja, a cultura de massa estaria em franca disputa pela hegemonia nas sociedades modernas; para isso, ela também estaria disposta a se apropriar das outras culturas (um tema caro a Adorno, como vimos acima). Por outro lado, essa cultura tem claras vantagens diante das demais, pois, na teoria de Morin (2005, p. 16), “ela é cosmopolita por vocação e planetária por extensão. Ela nos coloca os problemas da primeira cultura universal da história da humanidade”. Evidentemente, essa cultura tem suas características peculiares, pois, para atingir suas características universais, teria que se apoderar de aspectos de várias culturas nacionais, bem como das culturas humanistas e intelectuais de várias partes do planeta, que refundidos dariam origem a essa nova cultura.

Mas de modo algum, para Morin (2005, p. 162), essa *cultura planetária* poderia ser qualificada, como ocorre algumas vezes, como americanizada, pois, no momento mesmo em que “parece fazer triunfar os valores do americanismo ou do individualismo burguês sobre o globo, a cultura de massa contribui para solapar a dominação burguesa e a predominância americana”. Isso ocorreria exatamente porque, junto com os símbolos da cultura norte-americana, viajariam sua imagem de uma sociedade de bem-estar social, de grande consumo, garantias de emprego, etc.. Essas imagens, na visão do autor contribuiriam para fomentar exigências de mudanças, tanto no Terceiro Mundo quanto no então existente mundo socialista⁴¹, rumo a uma nova sociedade.

Essa questão da centralidade ou não da cultura norte-americana no seio da cultura de massa continua em discussão. Renato Ortiz, um discípulo de Morin, em *Mundialização e Cultura*, escreve que, se podemos apontar na *cultura mundializada*⁴² elementos da cultura norte-americana, isso “não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais; ela coabita e se alimenta delas”; o que ocorreria de fato é que:

⁴¹ Quando o livro foi lançado, em 1962, ainda nem se pensava no desaparecimento do mundo socialista, ainda seria necessário o desenrolar do que se convencionou chamar de Guerra Fria e todas as primaveras para que o Segundo Mundo viesse a desaparecer.

⁴² Entendida como processo e totalidade. Processo que se reproduz e se desfaz incessantemente (como toda sociedade) no contexto das disputas e das aspirações divididas pelos atores sociais. Mas que se reveste de uma dimensão mais abrangente, englobando outras formas de organização social [...] O processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais.

Não há oposição conceitual entre o comum e o diverso. Uma cultura mundializada secreta um *pattern*, que eu qualificaria de modernidade-mundo. Sua amplitude envolve certamente outras manifestações, mas, o que é importante, ela possui uma especificidade, fundando uma nova maneira de “estar no mundo”, estabelecendo novos valores e legitimações. (ORTIZ, 1994, p.32).

Esse *pattern* da cultura mundializada, tal como define Renato Ortiz, não é o *standard* pregado por Adorno em *A dialética do esclarecimento*, porque não implica a reprodução pura e simples de um modelo, mas, como toda cultura, como já havia explicado Morin (2005, p. 14), “orienta, domestica certas virtudes humanas, mas inibe e proíbe outras”, ou, como prefere Ortiz (1994, p.32), “*Pattern* (modelo cultural): modelos, normas, estruturantes das relações sociais. O comportamento individual se vincula a este “fundo” partilhado por todos.

Se a cultura mundializada se relaciona dialeticamente com as culturas locais, como conceitua Ortiz, distanciamo-nos da visão de uma cultura de massa de caráter unívoco, para uma cultura que se integra a outras e é reinterpretada por elas, assim, temos algo bem próximo das conceituações de Jesus Martin-Barbero e outros pesquisadores preocupados em entender os processos de recepção dos consumidores dos produtos culturais industrializados, dos quais, logo abaixo, trataremos, de forma sintética, alguns preceitos teóricos. O interesse desse autor é a recepção, não como mera fruição passiva, mas como um ato de reconstrução dos bens culturais.

O interesse dos usos nos obriga, então, a deslocarmos o espaço de interesse dos meios para o lugar onde é produzido o seu sentido: para os movimentos sociais, e de um modo especial, para aqueles que partem dos bairros. (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 281).

A recepção, enquanto processo ativo de construção dos significados, ocorrendo no cotidiano das pessoas, seria moldada, então, pelos próprios receptores, numa relação que se poderia dizer dialógica entre a linguagem da classe hegemônica, manifesta nos produtos dos meios de comunicação de massa, e a linguagem das classes subalternas a

partir de seu lugar de vivência, os bairros. Como se percebe na declaração do informante abaixo:

Cada um dos filmes (*Cidade de Deus*, *Cidade dos homens e Antônia*) mostrou um modo de pensar [...] mas na minha opinião *Cidade de Deus* mostrou a realidade da favela, nas comunidades pobres. *Antônia* é um filme bom igual a *Show de Bola* (um filme que eu assisti), elas queriam cantar, mostrar que elas sabiam cantar[...] mostrando que independente do local onde você nasce, nada influencia, porque não tem essa de você nascer numa periferia, você tem que correr atrás dos seus sonhos (HJRO, 15 anos).

Essa relação de confronto, mas também relação dialógica, entre as linguagens dos diversos grupos sociais que compõem uma dada sociedade, é exemplificada por Martin-Barbero com uma breve análise do livro *O queijo e os vermes* de Carlos Ginzburg (2006), essa obra é um estudo do entrecruzamento de cultura erudita e popular nos depoimentos, à Santa Inquisição, de um simples moleiro. Mikhail Bakhtin também estudou as relações entre popular erudito na sua famosa obra sobre Rabelais⁴³ e é também lembrado por Martin-Barbero.

O que esse estudioso visa evidenciar são as relações contextuais, históricas e mesmo psicológicas contidas na relação entre a cultura de massa e a comunidade de receptores, pois, em sua teoria:

O mercado não pode sedimentar tradições, pois tudo o que produz se “desmancha no ar” devido à sua tendência estrutural a uma obsolescência acelerada e generalizada, não somente das coisas, mas também das formas e intuições. [Dessa forma] não cria vínculos sociais, nem inovação social (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 15).

⁴³ Bakhtin, M. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

Essas tradições, impossíveis de serem criadas e mantidas pelo mercado, seriam construídas e mantidas nas comunidades, nos bairros, ainda que em constante competição\absorção por parte da cultura de massa, ou de outra forma: na modernização há diminuição do papel do popular, assim como o papel da arte considerada culta, mas não sua superação. Dito de outro modo, mesmo quando a cultura de massa absorve para seus produtos tanto as produções eruditas quanto as populares, isso não implica o desaparecimento dessas manifestações culturais.

Néstor Garcia Canclini, assim como Jesús Martin-Barbero, faz parte dos Estudos Culturais Latino-Americanos⁴⁴ e também pesquisa, entre outros temas, questões relacionadas à recepção de artefatos da cultura de massa; ele compreende que:

[...] o que se desvanece é a pretensão tanto da arte culta quanto da popular de configurar universos auto-suficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente expressão dos seus criadores (GARCIA CANCLINI, 2006, p.22).

Aliás, a própria existência de criadores autônomos, mesmo antes do advento da cultura de massa, pode ser visto como uma criação tardia e ao mesmo tempo de curta duração. Edgar Morin (2005, p. 29) determina seu surgimento no século XIX, portanto no momento inicial do processo de consolidação da cultura de massa. Dessa forma, podemos relacionar o aparecimento de um criador autônomo no campo das artes com a marcha inexorável da consolidação do processo que o irá extinguir.

Por outro lado, Bourdieu (2005, 1995), em *Economia das Trocas Simbólicas* e em *Regras da Arte*, estudou exatamente como, no século XIX, deu-se a formação da arte enquanto um campo⁴⁵ autônomo, com base, entre outras coisas, na defesa de uma

⁴⁴ Recebe esse nome um conjunto de autores que inclui Martin-Barbero, Garcia Canclini, Orozco Gomez entre outros; para mais informações e conceitos em torno desse termo ver Prythor (2004) e Escosteguy (2006).

⁴⁵ Uma arena fechada de uma concorrência pela legitimidade, ou seja, pela consagração e pelo poder de concedê-la [tal arena] com princípios segundo os quais se realizam as demarcações internas [que] aparecem irredutíveis a todos os princípios externos de divisão (BOURDIEU, 2005, 106). Ou ainda: o conceito de campo se refere a um espaço no qual se manifestam relações de poder, que se estrutura sob uma distribuição desigual de poder (capital social), determinante da posição que um agente ocupa em seu seio. Ver ORTIZ, Renato. A procura de uma Sociologia da Prática. In: ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo, Ática, 1983.

arte autônoma, sem vínculos com o social, o histórico ou outro dado não imanente à obra de arte; dessa forma, surge o artista enquanto sujeito que só poder ver o mundo e se relacionar com ele em termos estritamente estéticos.

Ora, se a autonomia da arte burguesa – considerada por Adorno como possuidora de elementos emancipadores – é a expressão da luta de artistas para constituir um campo autônomo (um espaço livre de interferências que não sejam estéticas.) em relação aos demais campos, em meio ao turbilhão de mudanças impostas ao mundo, pelo menos no Ocidente, pela segunda fase da modernidade, então podemos entender que o surgimento da *reprodutibilidade técnica* não só solapou as pretensões desses artistas, quanto pôs em evidência, de um modo nunca visto, em suas produções.

A morte da aura na obra de arte fala não tanto da arte, quanto dessa nova percepção que, rompendo o envoltório, o halo, o brilho das coisas, põe os homens, qualquer homem, o homem da massa, em posição de gozá-la e usá-la. (MARTIN-BARBERO, 2001, p.88).

Voltamos à questão da *aura*, vista mais acima, porque ela está no cerne da autonomia da arte, porque ela implica o isolamento do objeto artístico, acessível somente ao grupo de iniciados, ou com capital financeiro suficiente para ter o objeto material à mão, mesmo que seja apenas para revendê-lo mais tarde. O fim da *aura* põe a arte à vista de todos, para seus usos e práticas próprias. Nesse ponto, podemos lembrar que, desde Benjamin (1994), o cinema é a arte por excelência desse novo tempo – “o filme é a mais perfectível obra de arte” – porque abdica de valores eternos, visto não possuir *aura*, sendo acessível a todo aquele disposto a sentar diante da tela, em uma sala escura. Por outro lado, é preciso ponderar com Beatriz Sarlo, em *Cenas da vida pós-moderna*:

No cinema [mais precisamente no filme] a distância entre captação da imagem e a recepção da mesma faz nascer a suspeita [de manipulação] [...] [por outro lado] a ilusão de verdade do discurso ao vivo da TV é [até agora] a mais forte estratégia de produção, reprodução, e apresentação do real. (SARLO, 1997, p.71).

Mas como se processa esse gozo da arte? Quais seriam os mecanismos utilizados para apropriação dos bens “fornecidos” pela cultura de massa? Responder a essas questões, e outras mais, está relacionado à idéia da recepção, já aludida acima, mas que deverá ser mais esmiuçada para podermos entender o papel realmente ativo dos sujeitos diante dos bens culturais industrializados.

Recepção: o público

1- A Escola de Frankfurt pensou a recepção?

Como vimos anteriormente a modernidade marcou o surgimento de um grande público, muitas vezes considerado enquanto massa de manobra, na condição de principal alvo dos produtos da cultura de massa, mas também como conjunto de pessoas capazes de transformar a sociedade e a cultura. Essas visões dicotômicas marcaram as discussões em torno da cultura ao longo do século XX, porém, mais que participar dessas discussões, nosso interesse é dialogar com as várias vertentes, dando ênfase àquelas que consideram a ocorrência de uma recepção ativa dos bens culturais de massa. Para tanto, recorreremos, inicialmente, a um excerto do texto apontado como sendo o mais virulento já escrito contra as produções industrializadas, e no qual, apesar da negação posterior, encontram-se elementos para se pensar as bases sócio-culturais que norteiam a recepção, ainda que aparentemente passiva.

A obscuridade do cinema oferece à dona de casa, apesar dos filmes destinados a integrá-la, um refúgio onde ela pode passar algumas horas sem controle, assim como outrora, quando ainda havia lares e folgas vespertinas, ela podia se pôr à janela para ficar olhando a rua. (ADORNO; HORKHEIMER, 1969, p.130).

O trecho escolhido discorre sobre a recepção do cinema e é interessante notar, de imediato, que norteia a análise dos autores uma visão de uma época na qual as pessoas teriam tempo e condições de se *pôr à janela* contemplando a vida cotidiana, uma visão

idílica de uma Alemanha (ou de um EUA, que seja) pré-industrial e urbana, visão essa que não encontra ressonância no passado. Essa postura evidencia a estratégia criticada por Norbert Elias, em *Estabelecidos e outsiders*, de olhar o passado e ver o que de fato nunca existiu.

Frente às dificuldades de um mundo altamente móvel e em ritmo acelerado de mudança, tende-se a buscar refúgio na imagem de uma ordem social que nunca se altera e a projetá-la num passado que nunca existiu. (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 176).

A ordem social, como esclarece Elias e Scotson, sempre foi móvel; essa mobilidade “apenas” acelerou-se de maneira vertiginosa na modernidade. Além disso, Adorno e Horkheimer não explicitam de que dona-de-casa estão falando, a que classe social ela pertence, sua origem cultural, etc.; todos esses fatores são determinantes no processo de recepção, contudo, devemos recordar que os autores estavam focados na elaboração de uma crítica a produção dos bens culturais. Ainda assim, eles evidenciam alguns usos não previstos pelo pólo produtivo: a dona de casa faz daquele momento na sala de cinema um refúgio, algumas horas longe do controle. Controle de quem? Não há especificações, mas poderíamos pensar em vários: da Igreja, do marido, dos pais, irmãos, da vizinhança, dela própria, em função da educação recebida, das suas noções de embaraço e de pudor, do meio social em que vivia etc..

Essas horas perdidas diante da tela grande, na obscuridade da sala, podem ter servido a muitas mulheres para pensarem na sua própria condição: de mulher, esposa, mãe. Isso se não levarmos em conta que, além de dona de casa, essa mulher poderia ser artesã, cozinheira, operária, etc.

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura um grande e insuspeitado espaço de liberdade. (BENJAMIN, 1994, p. 189).

Ora, é no espaço de liberdade criado pelo cinema, espaço de reflexão, que se potencializa a percepção dos processos condicionantes da sociedade, ao mesmo tempo, ele poderia demonstrar a existência de outros mundos possíveis, outras vivências possíveis. Benjamin (1994, p. 190) entendia que essas possibilidades também estavam presentes nos filmes mais banais, como os da Disney, ou nas obras de Chaplin. Mas ao mesmo tempo em que propicia momentos de fuga, de liberdade, espaços para reflexão das próprias condições de existência do indivíduo face à sua sociedade, também podemos considerar que:

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como às que experimenta o passante, numa escala, enquanto enfrenta o tráfego, e como às que experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1994, p. 192).

Em outras palavras, Benjamin propõe pensar as mudanças no próprio modo de percepção, não apenas estéticos, em função das transformações sociais oriundas da modernidade. Ora, se a percepção sofreu modificações, foi exatamente porque o ambiente no qual o homem está inserido também é outro. Podemos recorrer aqui a Berman (2007, p. 24), em seu *Tudo que é sólido desmancha no ar*, para entender que:

O ambiente promete aventura, poder, alegria, crescimento, auto-transformação e transformação das coisas em redor, ao mesmo tempo, com ameaças de destruição de tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.

Embora ele não use o conceito de risco, o que enfatiza várias vezes em sua obra, não pode ter outro nome senão o de *Sociedade de Risco*, ou seja, um mundo no qual a percepção de que já não há uma rígida fixidez das normas, da segurança, das fronteiras etc., nos põe em constante estado de alerta, assim como esclarece Giddens (1991), em *Conseqüências da Modernidade*. Para esse autor, não nos colocamos em um estado de

espera, criamos diariamente formas de reagir a essas mudanças que tanto nos afligem, numa transformação constante de nosso “eu”, em face das constantes modificações ocorridas no mundo.

A auto-transformação oferecida pelo ambiente só pode ser realizada pelo sujeito, e a isso Giddens (2002, p.11) deu o nome de *reflexibilidade*, ou seja, a capacidade dos sujeitos, mediante a presença do risco e das mudanças acarretadas pela e na modernidade, de se modificar, inclusive utilizando os textos de especialistas de várias áreas, bem como fazendo uso do discurso e das imagens dos meios de comunicação nesse processo. Dessa forma, retomamos a idéia de Benjamin: os bens da cultura de massa – o cinema em particular - podem ser vistos como as ferramentas por excelência para auxiliar os sujeitos a viver em um mundo em constante mudança, trazendo para perto o que está longe e fazendo visível o invisível (BENJAMIN, 1994, p.170).

Assim, o receptor dos bens da cultura industrializada se delinea como um sujeito ativo, capaz de se apropriar deles e reutilizá-los. Contudo, como afirmamos, os movimentos da modernidade não atingem todas as pessoas do mesmo modo, por isso se faz necessário explicitar os mecanismos que podem nortear a recepção no momento em que ela ocorre.

2 – *Capital, habitus e recepção*

Garcia Canclini (2006), ao tentar entender a recepção de arte recorreu ao estudo da visitação a museus no México. Desse estudo podemos aproveitar várias descobertas, em grande parte generalizáveis para outras artes e para outros locais de recepção. A pesquisa do autor pôde confirmar em parte o que Bourdieu⁴⁶ detectou em estudo similar feito na França: o comparecimento em exposições, sobretudo de arte moderna, cresce quanto mais alta é a escolaridade, o nível econômico e uma prévia familiarização com a cultura da elite.

⁴⁶ **A distinção:** crítica social do julgamento. São. Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

A simples exposição midiática não é capaz de predispor ao gozo da arte (nesse caso pintura e escultura) se não houver uma ação prévia e sistemática da escola e da família ou sem o acesso a conhecimentos através de outros meios (GARCIA CANCLINI, 2006, p. 145). No caso mexicano (e podemos pensar se isso não se repetiria no Brasil), além desses fatores citados acima, há uma questão central que deve ser levada em conta: as exposições de arte ainda se configuram nos termos da arte pela arte, seguidora das regras próprias do campo artístico, enquanto que a percepção dos visitantes, mesmo dos mais escolarizados, segue outra lógica. Em vez de basear seus juízos em valores estéticos intrínsecos às obras, tenta relacioná-las à biografia de cada artista ou a fatos do conhecimento cotidiano.

Além disso, o público teria uma tendência a aderir à vertente romântica da modernidade⁴⁷, na medida em que busca nas obras uma “prolongação ampliada de sua afetividade”, um apreço à possibilidade de mobilização de seu aparato sensorial diante das obras, evidenciados pelas referências as sensações táteis, térmicas, a questões afetivas, etc.. Também houve a apreciação de objetos de claro valor utilitário, ainda que com valor estético conhecido. Ao final da pesquisa, segundo o autor, os informantes solicitaram maior aproximação entre o mundo dos museus e das artes com o mundo cotidiano, uma recuperação da união entre o útil e o belo (GARCIA CANCLINI, 2006, p. 147) Essas solicitações do público lembram a definição de vida cotidiana de Agnes Heller (2008, p. 31):

A vida cotidiana é a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se 'em funcionamento' todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, idéias, ideologias.

Ainda que a visitação a museus seja um ato fora do aspecto cotidiano da maioria das pessoas, essas, quando o realizam postando-se diante de uma obra de arte, fazem isso tendo em vista sua vivência e seus conhecimentos cotidianos, em conjunto com

⁴⁷ Segundo Garcia Canclini (2006) essa vertente seria marcada pela valorização da emoção, da afetividade como modos de se relacionar com o mundo.

outras informações adquiridas, inclusive quando participam de uma pesquisa sobre sua recepção de obras artísticas. Assim, as análises feitas por Garcia Canclini corroboram também, para a recepção de bens da “alta cultura”, a teoria defendida por Benjamin a respeito das formas de recepção da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica: a recepção tátil se efetua menos pela atenção do que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande parte a própria recepção ótica (BENJAMIN, 1994, p.194).

Benjamin demonstra que o público comum, não especializado, realiza sua apropriação a partir de seu contato direto e constante com as obras ou com outras do mesmo gênero, de um ponto de vista das atividades cotidianas. Dito de outro modo, “um filme não é pensado, mas percebido, mesmo que seja pensado num segundo momento” (MENEZES, 2005 p. 93). O perceber, próximo do sentir, é essa forma de percepção construída no cinema, e de resto na maior parte dos bens da cultura de massa, ela se daria então, no cotidiano, nas práticas corriqueiras e na repetição, pelo tocar e pelo sentir, sem, contudo, evitar a reflexão; até por isso à lembrança da arquitetura, cujo contato constante, repetido várias vezes, muitas vezes, e com mais intenção de uso do que de contemplação.

Aliás, é dessa arte que Umberto Eco tira exemplos para demonstrar o papel educativo e difusor de cultura que a imagem, a escultura e o próprio edifício, possuem. Recorrendo a textos da Idade Média, no quais se discutia a importância do uso de imagens, cores e efeitos arquitetônicos no processo de aprendizagem “dos mistérios da fé, da ordem dos fenômenos naturais, hierarquias das artes e dos misteres, os fatos da história da pátria” para uma massa de pessoas sem acesso ao exercício da escrita e da leitura, ele conta que:

A única possibilidade de educar as massas era a tradução dos conteúdos da cultura em imagens. Suger⁴⁸, cumpria exatamente o programa do Sinódo de Arras⁴⁹, retomado por Horácio Autun na fórmula *pictura est laicorum*

⁴⁸ Abade Suger (1081-1151) foi abade de Saint-Denis (França), desde 1122 até sua morte. Hábil diplomata, foi conselheiro de Luís VI e de Luís VII e Regente durante a Segunda Cruzada.

⁴⁹ Analisando o analfabetismo dos cidadãos comuns, em 1025, determinou que aquilo que as pessoas simples não conseguem compreender pela leitura das Escrituras poderia ser apreendido por meio da contemplação de figuras, em um gesto cujo objetivo era ensinar mais, inspirar e, sobretudo, controlar por

literatura [...]; a catedral deveria tornar-se uma espécie de imenso livro de pedra (ECO, 1995, p. 22).

Era a cultura (religiosa) traduzida em imagens para educar as massas (ECO, 1995, p. 22). Temos assim concordância com a afirmação de Martin-Barbero (2001, p. 301) “o consumo (aqui podendo ser entendido em sentido amplo) pode falar e fala nos setores populares de suas justas aspirações a uma vida mais digna” tanto física quanto materialmente falando. Mas falar do consumo de produtos culturais (por ex.: imagens cinematográficas, fotográficas, obras arquitetônicas, etc..) cuja fonte é a Igreja, um Estado Nacional, ou a cultura de massa é lidar com formas hegemônicas de cultura, peculiares de acordo com o local onde ocorre a recepção, muitas vezes sem conexão com a vivência de quem as consome, que, como escreve Rodrigo Duarte (2007) tem como intenção a manutenção do *status quo*.

Contudo, apesar de todos os esforços do pólo produtivo da cultura de massa, a totalidade dos consumidores de todas as partes do mundo - se falamos de uma cultura planetária (MORIN, 2005), ou mundializada (ORTIZ, 1994) -, não pode ser redutível a um modelo unitário; portanto a recepção acontece em harmonia com as circunstâncias históricas, sociológicas e com diferentes públicos (ECO, 1995, p. 29). Tal como afirma Martin-Barbero (2001, p. 137):

Pensar a indústria cultural, a cultura de massa, a partir da hegemonia, implica uma dupla ruptura: como o positivismo tecnologicista, que reduz a comunicação a um problema dos meios, e com o etnocentrismo culturalista, que assimila a cultura de massa ao problema da degradação cultural.

Isso quer dizer que nem devemos essencializar a arte que se auto-afirma como autônoma⁵⁰ em relação ao social, e por isso menosprezar a cultura popular e a de massa,

meio da produção de imagens. FISCHER, Steven Roger (2005). **História da Leitura**. São Paulo, Editora da Unesp, p.153.

⁵⁰ Seguimos aqui a definição de Bourdieu (2005) que define essa autonomia como o respeito às “leis” estéticas de um campo artístico específico sem qualquer vinculação com o social, ou seja, bem diferente da arte média impossibilitada de reivindicar sua autonomia deve-se, entre outras razões, ao fato de que

nem super-dimensionar o poder dos meios em sua capacidade de dominação, pois, como vimos antes, o conceito de hegemonia pressupõe uma participação ativa dos grupos hegemônicos, inclusive para a formação de uma nova hegemonia. De qualquer modo, todos os objetos estéticos são repletos de “*espaços em branco, silêncios, interstícios*, nos quais se espera que o receptor produza sentidos inéditos”. Ao lado desses espaços também existem fórmulas, dissimuladas ou não, as quais visam guiar e limitar⁵¹ atividade produtiva receptora; além disso, há todo o aparato da divulgação (publicitária, crítica) e formas de distribuição, entre outros, cujo intento é legitimar certas formas de recepção.

Mas se a recepção ocorre de modo diverso, histórica e socialmente, em cada sociedade, como definir os padrões norteadores da ocorrência de tal processo, em outras palavras, numa dada sociedade, como diferenciar os processos receptivos de um grupo para outro? Garcia Canclini já ofereceu algumas pistas quando mencionou a questão da escolaridade, do cotidiano, etc., e podemos acrescentar os próprios meios de comunicação, no que tange ao cinema, nosso objeto no presente trabalho.

Quando falamos daquilo que informa os processos receptivos, podemos nos basear naquilo que Bourdieu definiu como *habitus*, disposições incorporadas, quase posturais, mas que podem ser vistas também como um conhecimento adquirido, como um capital⁵² (BOURDIEU, 1989, pp. 61-2). Endentemos assim o *habitus* como uma construção individual na qual estão inseridos a história do grupo ao qual o indivíduo pertence, mas também as construções posteriores feitas pelo sujeito, sobretudo quando em contato com outros, quando da participação em diferentes campos sociais. Esse capital configurado pelo *habitus* permite a cada um de nós possibilidades diversas de relacionamento com o ambiente, na interação com os outros e na recepção de objetos estéticos, e é por eles também modificado mediante “o enriquecimento cultural do indivíduo”.

O *habitus* está relacionado com aquilo definido por Elias e Scotson (2000) como *herança sociológica*, ou seja, a “bagagem” recebida pelo sujeito de seu meio social mais

boa parte de seu encanto junto aos que a consomem resulta das referências à cultura erudita nela presentes que predispõem e autorizam o consumidor a identificá-la com essa cultura (BOURDIEU, 2005, p.144.)

⁵¹ Kellner (2001), analisando os filmes produzidos durante o governo Reagan, apontou seus “guias internos” de leitura, que levavam a uma visão viril, guerreira e branca da história norte-americana.

⁵² O *capital* é constituído de saberes, competências, códigos e outras formas legitimadas dentro de um campo, que conferem poder a seu detentor.

imediatos: a família, em muitos casos, sendo esta determinante, em grande parte, de seus comportamentos. Tal como diz o informante:

Porque pelo lugar que eu moro, pelo lugar que eu vivi, com as pessoas que convivi, nem por isso estou onde eles estão hoje, né, hoje estou numa escola, eles com caminhos diferentes, mas eu pude ver e posso ver no meu dia a dia, nem o que acontece (ADGS, 19 anos).

Dito de outra forma, dificilmente um indivíduo nascido em um ambiente pobre em relação à cultura letrada terá facilidade em lidar com ela, quando estiver em um ambiente como a escola, mas de modo algum isso acarretará uma impossibilidade de aprendizado e de uma futura fruição da literatura, por exemplo. Por outro lado, essas características guiarão cada um de nós em nossa relação com o mundo, esse fato possibilitou a Garcia Canclini (2001, p. 77) considerar o consumo de bens culturais massivos como uma ação e como “um conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos”.

Se, de um lado, temos o pólo produtivo criando suas mensagens e bens corroborantes do *status quo*, de outro temos diversos tipos de grupos de indivíduos, inseridos em configurações sociais diferentes e com abrangências variáveis. Podemos ter no mesmo sujeito mais antenado com as correntes da mundialização, e da interacionalização do mercado dos bens simbólicos, a intersecção de suas práticas com as culturas local e nacional, porque, como demonstrou por Ortiz (1994, p. 27), não há de fato uma oposição intransponível entre elas. Ou, como pretende Garcia Canclini (2001, p. 85):

Dentro da cidade, são seus contextos familiares, de bairro e de trabalho, os que controlam a homogeneidade do consumo, os desvios nos gostos e nos gastos. Numa escala mais ampla, o que se entende como cultura nacional continua servindo de contexto para a seleção do exógeno.

Ainda que consideremos os contextos acima passíveis de serem alterados pela dinâmica da mundialização, não podemos esquecer que, em certa medida, mesmo em menor grau, eles também influenciam esse processo. Pois é parte da modernidade, tal como é entendida por Giddens (2002), o processo de flexibilidade, transformador das instâncias sociais assim como dos indivíduos, numa mistura complexa entre o distante e o próximo. Assim, enquanto consome produtos culturais industrializados, cada receptor usa seus conhecimentos prévios de mundo, interage com outros receptores, construindo significados distintos para as mensagens enviadas a ele. Podemos inclusive enfatizar mais o caráter social desse processo, quando lembramos que todo esse aparato de conhecimentos, inclusive sobre os gêneros, sobre os quais estão estruturados os bens culturais de massa, (MARTIN-BARBERO, 2001) são historicamente e socialmente construídos.

Parece redundância reafirmar o caráter social do processo de recepção, mas isso dever ser feito para evitar a visão de que algo possa ser visto exclusivamente pelo indivíduo ou pela sociedade. Como Norbert Elias demonstrou em toda a sua obra, e mais especificamente em *Sociedade dos Indivíduos*, essa separação não existe. Segundo o autor:

Ainda que os seres humanos se afastem de todas as outras pessoas como fazem os ermitãos, os gestos a eles dirigidos são gestos relacionados com outro. [...] Desde que permaneçamos dentro do âmbito da experiência somos obrigados a reconhecer que o ser humano singular é gerado e partejado por outros seres humanos. (ELIAS, 1994, p. 26).

É por essa condição social dos seres humanos que Garcia Canclini pode pensar o consumo também como uma forma de participação política, visto não se tratar, de um ato de um indivíduo isolado, mas sim de uma ação coletiva determinada. É evidente que, como ação coletiva, apropriar-se de bens culturais tem em si o germe de conflito. Isso porque se as mensagens e artefatos industrialmente construídos trazem direcionamentos do interesse das elites –sejam elas locais ou já internacionais – esses servem como “funil, a partir do qual vão sendo selecionadas as ofertas exteriores e fornecidos modelos político-culturais para administrar as tensões entre o próprio e o

alheio” (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 85). Mas mesmo esses direcionamentos sofrem alterações na medida da sua aceitação ou não, ou porque são interpretados de modos diversos daqueles inicialmente produzidos. Sobre isso podemos trazer um exemplo da própria teoria literária, e que tem reflexos profundos na teoria da cultura⁵³, pois os anos 1960-70 viram:

Quando um corpo mais heterogêneo de estudantes e professores chegava à academia com uma formação que às vezes o punha em conflito com as normas consensuais de funcionamento. Inusitadamente, os próprios campi se tornaram focos de conflito [o que coincidiu] com o surgimento da teoria literária⁵⁴ (EAGLETON, 2003, p. 300).

Terry Eagleton explicita como as mudanças sociais, mesmo num espaço de tempo relativamente curto, acabam por influenciar tanto os modos pelos quais as pessoas recebem os bens culturais, industriais ou não, e como esses próprios bens são definidos por aqueles que os estudam, essas mudanças podem, em alguns casos, levar a conflitos não somente teóricos. Não por acaso, é na mesma época que ocorre uma transformação no modo de entender a Literatura, na academia inglesa, que os vários teóricos começam a repensar as questões relativas à cultura de massa⁵⁵.

No que tange especificamente ao cinema, podemos afirmar não se tratar, sobretudo no Brasil, de um mero consumo, ou produto de subordinação a uma ordem hegemônica, e sim que:

De hecho parece difícil omitir que la acción 'ir al cine' tiene que ver, antes que nada, con las actividades de ocio , y que como tal no puede prescindir de su carácter de clase y de cómo se relacionan las características

⁵³ Para tanto basta recordar que o nascimento dos Estudos Culturais está ligado, visceralmente, à crítica e à teoria literária e que mesmo mais recentemente essa influência continua (ex. Raymond Williams, Hoggart, Bhabba, etc..)

⁵⁴ É provável que Eagleton faça referência a consolidação da Teoria Literária como disciplina universitária. No caso brasileiro, tal movimento foi verificado por Luís Costa Lima, em **Teoria da Literatura em suas fontes** (2002, p. 09), como ocorrendo na década de 1960.

⁵⁵ Além dos Estudos Culturais citados acima, é dessa época a 1ª edição de *Cultura de Massa no século XX*, de Edgar Morin.

psicofisiológicas del espectáculo cinematográfico en relación con las propias condiciones de habitabilidad de las clases populares. (PALACIOS, 2005, p. 97).

Assim, voltamos à questão do *habitus*, que norteia nossas relações dentro de campos sociais específicos e em relação a outros campos, e que de modo agudo orienta nossas percepções acerca dos bens culturais e das relações de consumo em geral, dentro do nosso cotidiano. Devemos entender então que, se vivemos em sociedade, e em uma sociedade cada vez mais orientada pelos processos de mundialização, nossa ação de consumir e em particular nossa condição de receptor de cinema e de outras *artes médias*⁵⁶ é algo difícil de ser moldado por uma única instância, ainda que estejamos pensando sobre a orientação do conceito de indústria cultural, pois como demonstrou um estudo empírico acerca dos impactos da minissérie *Anos Rebeldes*, exibida pela rede Globo de Televisão:

Não há como controlar o processo de recepção do que é veiculado. A leitura e interpretação dos programas de televisão dependem muito da história de vida das pessoas, do *capital cultural*, da carga sócio-cultural e da situação de classe dos indivíduos. Além disso, a interação espectador-imagem é muito mais complexa do que se imagina e envolve uma série de elementos que interferem no processo de recepção e na decodificação do conteúdo emitido, não funcionando como uma imposição ideológica à qual não se possa reagir. (DORES, 2000, p. 49).

Além de reconhecer a amplitude de mecanismos envolvidos no processo de recepção, é necessário perceber que tal processo tornou-se uma prática cotidiana, assim como descreve Thompson (2006, p. 41):

A recepção dos produtos da mídia é uma rotina, uma atividade prática que muitos indivíduos já integram como parte de suas vidas cotidianas . Se

⁵⁶ Conceito retirado de Bourdieu (2005) que se refere às produções artísticas com condições de atingir um público socialmente heterogêneo.

quisermos entender a natureza da recepção, deveremos nos aproximar dela como uma sensibilidade para os aspectos rotineiros e práticos da atividade receptiva.

Nesse sentido, a recepção deve ser entendida dentro dos marcos de uma realidade empírica em contextos específicos. As construções teóricas devem levar em conta essas dimensões para evitar uma visão monolítica em relação à cultura de massa e sua difusão. Essas questões se destacam mesmo na história do cinema, pois como lembra Stam (2003, p. 34):

Para o espectador europeu a experiência cinematográfica promovia uma gratificante sensação de pertencimento nacional e imperial, mas, para o colonizado, o cinema deflagrava a sensação de extrema ambivalência, mesclando a identificação provocada pela narrativa cinematográfica com um intenso ressentimento.

A recepção do mesmo objeto cultural pode então ocorrer de formas distintas, e até conflitantes, para o mesmo indivíduo. Se, de um lado, o processo de identificação com um herói branco, a subjugação que esse mesmo personagem pode infligir a uma comunidade não branca, pode não levar a platéia a se projetar naquela história narrada, por outro lado pode levá-la a projetar-se enquanto ser que está sendo também subjugado⁵⁷. A recepção, como parte de um processo cultural mais amplo, também é ela própria um “campo de conflito e negociação no interior de formações sociais dominadas pelo poder e atravessadas por tensões de classe, gênero, raça, sexualidade etc.” (STAM, 2003, p. 253). Negociação e conflito se dão em torno da significação dos objetos culturais, portanto, pressupondo um processo hermenêutico, requerendo graus diferentes de atenção, concentração e esforço, em cada prática receptiva (THOMPSON, 2006, p.

⁵⁷ Sobre os mecanismos de identificação afirma Morin: “diante de condições de verossimilhança e veracidade”, mas também de elevação acima do cotidiano, “causando o desejo de imitação, os heróis de romances e do cinema podem vir a ser exemplos, modelos” a serem seguidos, copiados, etc.. Já sobre a projeção, o mesmo autor declara que “há sempre uma certa libertação psíquica em tudo o que é projeção, isto é, expulsão para fora de si daquilo que fermenta no interior obscuro de si (...) que a mais importante é aquela que toma forma de um exorcismo”. MORIN, E. **Cultura de massa no século XX**, vol. 1, p.81-83.

44). Num certo sentido, o espectador, no processo de recepção, é moldado e molda, em um processo dialógico contínuo (STAM, 2003, p. 226).

O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos [...] O cinema, neste sentido, herda (e transforma séculos de tradição artística). Inscreve-se para totalidade da história das artes

O receptor participa desse processo também, levando para a obra os discursos norteadores da sua vida, as narrativas por ele construídas com os diversos materiais simbólicos e imagéticos, os quais, a cada nova recepção, são reelaborados, criando, novas narrativas, essas, por sua vez, são reutilizadas em novas interações entre os indivíduos, porque:

A apropriação das formas simbólicas é um processo que pode se estender muito além do contexto inicial da atividade de recepção. As mensagens da mídia são comumente discutidas por indivíduos durante sua recepção e depois; elas são, portanto, elaboradas discursivamente e compartilhadas com o círculo mais amplo de indivíduos que podem ter participado (ou não) do processo inicial de recepção. Desta e de outras maneiras, as mensagens podem ser transmitidas para outros contextos de recepção e transformadas através de um processo contínuo de repetição, reinterpretação, comentário, riso e crítica (THOMPSON, 2005, p. 44).

Repetição, reinterpretação, riso e crítica são algumas das características que definem o viver cotidiano, ao mesmo tempo, possibilitam sua própria reelaboração. Sobre a importância do riso, mas também sobre sua capacidade de levar ao comodismo, Adorno e Horkheimer (1969, p. 133) escreveram:

Rimos do fato de que não há nada de que se rir. O riso, tanto o riso da reconciliação quanto o riso de terror, acompanha sempre o instante em que o medo passa. Ele indica libertação, seja do perigo físico, seja das garras da lógica. O riso da reconciliação é como que o eco do fato de ter escapado à potência, o riso mau vence o medo passando para o lado das instâncias que inspiram terror.

O riso libertador, sem conotações de comodismo seria constituinte de um “puro entretenimento, o abandono descontraído à multiplicidade das associações e ao absurdo feliz” (ADORNO; HORKHEIMER, 1969). Sem dúvida na visão dos autores esse puro entretenimento não faz parte dos produtos da indústria cultural.

Em nosso modo de perceber, e embasados nos Estudos Culturais, a visão de um receptor ativo possibilita perceber que, mais do que pensar numa ausência de consciência dos subalternos dentro de uma estrutura hegemônica, devemos pensar em como esses indivíduos constroem e reconstróem, usando os diversos materiais disponíveis, seu modo de vida e sua visão de mundo. Além disso, os avanços nos meios de informação ampliaram seus conhecimentos (RÜDIGER, 1998, p. 27), portanto, sua capacidade de decisão.

Imagem, recepção e cotidiano

1 – Encontro com o cotidiano

Como vimos até aqui, esse trabalho visa discutir questões relacionadas à pesquisa sociológica na área da recepção das mensagens e produtos industriais dos meios de comunicação de massa, com particular interesse sobre cinema brasileiro recente, e suas influências sobre a interação social simbolicamente mediada. Para tanto, vamos nos debruçar sobre alguns estudos a respeito de cinema e outros de áreas correlatas, buscando compreender como essa arte pode interferir nos processos de socialização e na própria dinâmica da vida cotidiana, via recepção de suas construções imagéticas sobre a sociedade.

É importante reiterarmos que, ao pesquisarmos aspectos da chamada cultura de massa, e no caso em questão, o cinema, não pudemos nos furtar, como vimos, das considerações de alguns dos primeiros teóricos desse assunto, como Adorno, Horkheimer e Benjamin. Contudo, dado o avanço dos estudos nessa área, são várias as vertentes teóricas que buscam neutralizar ou minimizar as críticas feitas pelos pioneiros aos produtos da cultura industrializada; contudo, seu legado no âmbito do uso ideológico das produções da indústria cultural continua imprescindível, sobretudo no que tange a *produção*.

Assim, ao longo desse trabalho, seguindo uma trajetória que podemos chamar de *clássica*, reconstruiremos uma pequena parte do diálogo travado, ao longo do século XX, entre aqueles que seguiram as idéias dos pioneiros e seus “antagonistas”, mas enfatizando aqueles que de certa forma tentam uma via do meio, ou seja, procurando não cair na armadilha teórica descrita por Umberto Eco⁵⁸, porque nos interessa a totalidade do fenômeno.

⁵⁸ Tal armadilha seria cair na dicotomia teórica existentes entre aqueles que têm uma visão apocalíptica e os que têm uma visão integrada dos bens da cultura de massa, vista pela primeira como uma queda irreversível, já para a segunda vertente não há diferença da cultura ser produzida de “baixo” ou confeccionada de “cima”, para consumidores indefesos (ECO, 1995, p. 09).

Mesmo procurando não cair numa visão dicotômica apontaremos como esse debate teórico pode ser observado nas análises das produções cinematográficas no Brasil, em especial as realizações recentes, ou seja, na “pós-retomada”, cujo marco seria a chegada de *Cidade de Deus* às salas de cinema e seu enorme impacto tanto na crítica quanto no público (ORICCHIO, 2003). Vale lembrar que grande parte dos textos trata da televisão, mas como recorda Adorno e, em certa medida, Edgar Morin, os meios de comunicação, mesmo tendo suas particularidades inegáveis, formam um sistema e como tal devem ser pensados, ainda que cada bem cultural engendre formas distintas para conduzir suas mensagens e, conseqüentemente, gerando formas distintas de análise e de crítica.

Pensar a recepção é pensar nas ações do cotidiano, em como as pessoas interagem entre si e com os artefatos da cultura, e como estes enriquecem e mesmo medeiam os processos de interação⁵⁹, seja de indivíduo para indivíduo, seja entre os grupos, pois as imagens impregnam as relações sociais atuais, ou, como prefere Maffesoli (2001), sempre permearam e vem recuperando o espaço perdido para os textos e a comunicação oral dos últimos séculos. Ainda segundo esse autor: podemos falar de renascimento do mundo imaginal, ou seja, de um modo de ser e de pensar perpassados pela imagem, pelo imaginário, pelo simbólico e pelo imaterial. (MAFFESOLI, 2001, p.26).

Cidade de Deus mostra que a violência, o tráfico, não vai a lugar nenhum, acaba ali mesmo, ali começa ali acaba. Um exemplo para quem está começando nessa vida e acha que com o tráfico vai ficar famoso, ganhar muito dinheiro; é o exemplo que não leva a lugar nenhum (KMDOH, 25 anos).

Assisti junto com meu filho *Cidade de Deus* por causa das crianças que tem no filme, pra motivar eles a não entrar nessa parada. Eu quis mostrar a realidade de quando se entra em coisa errada, no lugar errado ou com pessoas erradas, que usa droga; comprei o filme pra ele ver, um filme usado (JAOJ, 35 anos).

⁵⁹ John B. Thompson (2006, p. 198) elabora três formas de interação: a primeira seria aquela que ocorre face a face, a segunda seria aquela mediada por último teríamos a quase interação mediada; em todos os casos a presença de materiais simbólicos, produzidos ou não pela mídia, serve atualmente para enriquecer essas interações.

Essas questões também estão no cerne do pensamento de John B. Thompson (2006, p. 185) quando ele discute a formação do *self*⁶⁰ na modernidade, ressaltando o papel das imagens e de outras mensagens da mídia nesse processo,

Ao abrir novas formas de conhecimento não local e outros tipos de material simbólico mediado, o desenvolvimento da mídia enriqueceu e acentuou a organização reflexiva do self [...] os materiais simbólicos mediados podem ser incorporados ao processo de formação do self.

Todavia, reconhece esse autor, a formação do *self* não se dá de forma totalmente livre, pois, além de ser influenciada pelos discursos hegemônicos presentes nos textos midiáticos, embora não apenas neles, do mesmo modo é conformada pelas condições *materiais de vida* e pela disponibilidade dos bens simbólicos. Podemos entender que, de certa maneira, Thompson (2006) percebe a construção do *self* como dependente também das *mediações* descritas por Martín-Barbero (2001, p. 304) como: “lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural”. Tais lugares seriam: a família, bairro, companheiros de trabalho, etc.; há também aí o que Bourdieu (1989; 2007) chama de capital simbólico e cultural⁶¹.

Uma forma de comprovar a validade dessas teorias seria aceitar o desafio proposto por Garcia Canclini (2001) de estudar empiricamente e de modo qualitativo os processos descritos pelos teóricos em um contexto específico, buscando verificar a validade desses conceitos e definições. É o que pretendemos fazer e, por isso, até agora, procuramos estabelecer uma base teórica para amparar essa investigação. Procedendo dessa forma, podemos entender as utilizações do conteúdo de imagens e como as formas das mesmas foram apreendidas por uma dada população. Nos termos de nossa pesquisa, interessa-nos as interpretações e os usos que os jovens alunos de uma escola, cuja

⁶⁰ O *Self* é um projeto simbólico desenvolvido ativamente pelo indivíduo, através de materiais simbólicos que estejam disponíveis (THOMPSON, 2006, p.183)

⁶¹ Martín-Barbero apropria-se da conceituação de Pierre Bourdieu (1989 e 2007) para quem *o capital é uma relação social, uma energia social que existe e produz seus efeitos no campo em que ela se produz e se reproduz*. Assim, enquanto o capital cultural está ligado a apropriação dos bens da cultura, via escola, faculdades, ida a museus, acesso a literatura, etc., o capital simbólico está relacionado ao acesso e uso de discursos ordenadores do mundo social que visam legitimar uma ordem social (MICELI, 2005).

clientela é composta de moradores de bairros periféricos de São Carlos, fizeram e fazem de imagens cinematográficas em seu cotidiano, e, claro, como essas interpretações e usos modificam suas vivências.

Mas antes é necessário entender um pouco mais dos processos que estão por trás da recepção, entendida, como se depreende dos textos escritos anteriormente, como apropriação das mensagens e seus conteúdos e sua reutilização no cotidiano.

2 – A experiência humana e a imagem

Para Paulo Menezes, a partir da ilusão de ótica registrada na primeira exibição de cinema, aquela mesma dos irmãos Lumière, podemos depreender um primeiro problema levantado pelos filmes, em suas dimensões propriamente sociológicas: a confusão entre real e imagem, diretamente relacionados a outro e correlato problema, o coeficiente de verdade ou de ilusão presentes na percepção de um filme. Em outros termos, deveríamos nos perguntar sobre o significado epistemológico de uma imagem e suas possibilidades de ser fonte de conhecimento para as Ciências Sociais em geral e para a Sociologia em particular (MENEZES, 2007, p.132).

Essas constatações de Menezes apontam para as possibilidades de estudar o cinema em estreita relação com outros objetos culturais, em especial aqueles nomeados como cultura de massa, ou da mídia⁶² ou ainda indústria cultural, mas não apenas no âmbito das produções teóricas que o estudaram desde o pólo da produção, mas partindo da recepção, exatamente buscando contribuir para desvendamento do seu coeficiente de verdade.

As discussões em torno da importância das imagens nas nossas experiências têm uma longa história, marcada por vários movimentos iconoclastas e outros de reafirmação da presença e da importância das imagens e do imaginário em nossas relações sociais, políticas e cotidianas. Na contemporaneidade, essa presença ganha novos contornos, chegando alguns a dizer que vivemos num sistema transformado em imagem (DEBORD, 2000). Mas antes disso, Walter Benjamin (1994, p. 107) ao

⁶² Douglas Kellner (2001) faz uso do termo cultura da mídia ao invés de usar o termo cultura de massa, estruturando todas as suas análises a partir dessa conceituação.

elaborar sua *Pequena história da fotografia*, já tratava do impacto da imagem, mecanicamente produzida, na nossa vida social; na sua opinião, a câmera se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador.

As primeiras imagens fotográficas geraram tamanho estranhamento exatamente porque permitiam revelar muito mais do que, até então, era possível através da pintura e da escultura. Por outro lado, essa capacidade de produzir imagens até então “invisíveis” também aguçou o desejo de trazer para mais perto aquilo que estava distante, mesmo que seja na forma de uma reprodução (BENJAMIN, 1994, p.101) ou, segundo Francis Wolff (2005, p. 20):

Uma imagem “representa” (grifo do autor), no sentido bem simples de que torna presente qualquer coisa ausente [...] mas o que está aqui presente torna presente alguma coisa ausente. A imagem é então representante, substituto de qualquer coisa que ela não é e que não está presente.

Mas esse ausente representado pela imagem é exatamente o objeto ou ser cuja ausência o sujeito quer eliminar, desejo esse que Benjamin (1994) não via como um mal em si, mesmo sanado com uma reprodução. A uma conclusão semelhante chega Jorge Coli (2005), ao analisar a obra de Marcel Proust e de outros autores, incluindo estudiosos da arte. Segundo o raciocínio de Coli (2005, p. 82): “São as fotos de quadros, de estátuas, de edifícios que permitem aos historiadores os estudos comparativos. Eles trabalham com imagens das imagens [...] comparar é uma forma de compreensão silenciosa da relação entre imagens”.

Sem negar a importância das obras originais, o autor destaca a importância das cópias para o aprendizado da arte por gerações, mesmo no caso de Proust, pois nem todos os artefatos estavam ou estão próximos dos seus estudiosos, daí a importância da imagem produzida mecanicamente. Contudo, Jorge Coli (2005, p. 92) vai mais longe em sua defesa da fotografia como meio para conhecer a arte ou aproximar-se dela; para ele:

As obras [de arte] não são feitas apenas de um original. Delas fazem parte, como elemento constitutivo profundo, e não como sucedâneos desprovidos de alma, a reprodução, a marca deixada na memória, todas as formas de representação, ou, antes, de re-apresentação. A obra é tudo isso, é feita de tudo isso.

Quanto da importância de obras originais não depende hoje de sua difusão na forma de imagens reproduzidas mecanicamente ou, principalmente, em formato digital? É provável que muito do imaginário em torno de grandes obras (a *Monalisa*, talvez seja o exemplo mais típico) exista exatamente porque as reproduções são capazes de trazer para perto o que parecia irremediavelmente distante. A própria fascinação despertada nas pessoas pelas obras originais comprovaria outra idéia defendida por Coli (2005, p. 81): “a de não haver confusão entre um retrato, cuja fidelidade nós reconhecemos, mas que de modo algum nos leva a confundir o *retratado com o retrato*”

Além de tornar o distante “mais próximo”, a imagem mecanicamente produzida também serviu para criar novas formas de sociabilidade. No caso da fotografia, em seus momentos iniciais, ela é “como um documento de um encontro físico entre o fotógrafo e o fotografado, mediado por um estranhamento” (FREHSE, 2005, p.189) e marcado pelas poses rígidas ou pelo registro à distância dos retratados. Se a fotografia trouxe modificações no âmbito das interações, da sociabilidade, o cinema irá ampliar essas possibilidades. Mais uma vez Benjamin (1994, p. 25) se antecipa e coloca várias questões até hoje norteadoras dos estudos na área.

O cinema é a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa, destinada ao homem de hoje [...] O cinema equivale a modificações profundas no aparelho perceptivo, aquelas mesmas que vivem atualmente, no curso da história, qualquer cidadão de um Estado contemporâneo.

Essa noção do cinema como possuidor de uma capacidade de “educar” os homens foi reelaborada por Adorno e Horkheimer (1986), cujos argumentos já discutimos: capacidade de submeter os indivíduos a dominação extrema do capital, ao qual, enquanto indústria, o cinema estava ligado. Benjamin, apesar de também estar

atento a esse aspecto, preferiu dedicar-se ao potencial mais libertador dos filmes. Isso ocorreu, talvez, porque Benjamin tivesse em mente algo como a advertência que Ulpiano Menezes (2005, p. 38) faria muitos anos depois: nossa relação com as imagens “é uma construção histórica, não há universalidade e estabilidade na experiência do ver”. Dito de outra forma, toda forma de interação com as imagens repousa em condições materiais e culturais próprias, e, portanto, não podem ser homogeneizadas, ainda que sigam algum padrão⁶³.

Dessa forma, distanciamo-nos de Guy Debord (2000), defensor da idéia de que as imagens impregnam o todo social, a ponto de as próprias relações sociais serem convertidas em imagens. Primeiro, por sua universalidade, que abarca todas as culturas indistintamente, segundo, porque, como aponta Maria Rita Kehl (2005, p. 231)), elas não romperiam com as idéias de submissão, de dominação e ainda apresentariam idéias simplórias de revolução. A autora ainda identifica na invocação dos soviets⁶⁴ feita pelo autor “um evidente anacronismo e um desprezo pela democracia como mais uma das manifestações ‘manipuladas’ (destaque feito pela autora) do *espetáculo*”. Kellner (2004, p. 06), também analisando a obra de Debord, conclui que:

O conceito do espetáculo está completamente ligado ao conceito de separação e passividade, pois, em espetáculos consumistas submissos, o homem é afastado de sua vida ativamente produtiva. A sociedade capitalista separa os trabalhadores dos produtos de seu trabalho, a arte da vida, o consumo das necessidades humanas e das atividades auto-dirigidas, como se os indivíduos observassem, inertes, os espetáculos da vida social de dentro de suas próprias casas.

O autor identifica em Debord uma perspectiva que define o atual momento da cultura como simplesmente um reino de contemplação passiva, no qual as pessoas encontram-se assujeitadas, submissas aos planos dos grandes conglomerados de mídia. Ainda que considere importante o conceito de *espetáculo*⁶⁵, Kellner (2004, p. 11)

⁶³ Entendido como o *pattern* descrito por Renato Ortiz, espécie de modelo cultural: *normas, modelos estruturantes das relações sociais*, incluindo nosso consumo de imagens e outras mensagens midiáticas.

⁶⁴ Conselhos de trabalhadores tanto do período revolucionário quanto durante a existência da URSS.

⁶⁵ Apesar do uso indiscriminado feito por vários autores desse conceito, devemos lembrar que ele foi construído num momento histórico específico, marcado por questões sociais relevantes naquele momento, assim, embora seu uso, e o de outros conceitos aqui

procura minimizar suas premissas mais *monolíticas e totalizantes*, reportando-se a espetáculos mais específicos, geográfica e historicamente delimitados. Além disso, como escreve Renato Janine Ribeiro (2005, p.133):

A doutrina da mídia totalitária, se desempenhou um importante tarefa crítica, ajudando enormemente a sociedade a defender-se dos monopólios de desejos, acabou de certa forma vítima de seu próprio sucesso: ela já não explica os matizes importantes, em especial, o modo pelo qual a televisão (mas não só ela) precisa levar em conta as reações dos espectadores, ou seja, sua recepção.

A pesquisa sobre recepção pressupõe possibilidade de crítica, mas ela deve vir, como apontamos, embasada em pesquisas empíricas que podem reconhecer os matizes salientados por Renato J. Ribeiro e, ao mesmo tempo, reconhecer a capacidade reflexiva dos sujeitos. Como defende Giddens (2002, p. 184), as imagens são parte integrante da modernidade tardia, mesmo mercantilizadas, e também são submetidas ao olhar crítico do indivíduo comum.

A mercantilização não fica sem oposição no nível individual quanto no coletivo. Até o mais oprimido dos indivíduos - talvez de modo particular os mais oprimido - reage de forma criativa e interpretativamente a processos de mercantilização que interferem com sua vida. Isso é verdade tanto no campo da experiência via mídia quanto no consumo direto. A resposta à experiência transmitida pela mídia não pode ser avaliada puramente em termos do conteúdo do que é difundido - os indivíduos discriminam ativamente entre os tipos de informação disponível e também as interpretam em seus próprios termos.

Esses termos se encontram na própria experiência dos indivíduos, os quais se constroem continuamente, incorporando em suas biografias os elementos enviados pela

revisados, seja válido nas pesquisas atuais devemos sempre lembrar sua especificidade histórica, bem como a de seus autores, documentos e sujeitos analisados.

mídia, mas, como dissemos, de forma criativa. Mesmo mantendo uma relação *totêmica* com as imagens, nos termos de Maffesoli (2001), ou seja, olhando para a imagem como se ela guardasse segredos ancestrais ou capacidades mágicas, tais como parar o tempo, registrar a verdade, provar a existência de algo ou alguém, elas são mediações de um novo mundo. Tal como se refere Menezes (2000, p. 32) a *Blow up*, de Antonioni: “A verdadeira testemunha dos acontecimentos que o instigaram foi sua máquina fotográfica e as imagens que ela nos portou, mediações necessárias para se ver alguma coisa nesta nova configuração do mundo.

A fotografia e o cinema são, portanto, formas modernas do desdobramento totêmico no qual a vida e a morte se unem para constituir uma entidade global. “A fotografia suga vivos e faz deles fantasmas, ou vice-versa, situação que constitui a perenidade da deambulação social” (MAFFESOLI, 2001, p. 110). A fotografia, o cinema e outras formas de imagens manifestariam a erraticidade da vida social, sua continuidade sem fim aparente, mas que se verifica num *continuum* de desenvolvimento das práticas sociais, através de mudanças “mínimas”, as quais, no transcorrer do tempo, levariam a novas figurações sociais.

Dessa forma, esse encantamento exercido pela imagem, e pelas suas várias manifestações, corresponderia à medida de seu conteúdo cotidiano, ou seja, sua capacidade de demonstrar suas ligações com o mundo das pessoas. Afinal, o cotidiano, em suas características mais banais, é rico em imprevistos e múltiplas potencialidades (MAFFESOLI, 2001).

Ainda pensando na questão das influências das imagens, Elias e Scotson (2000, p. 35) chamaram atenção para como a construção de uma imagem sobre um grupo, ainda que não materializada em fotografia ou cinema, pode interferir nas interações sociais, pois ajudaria a determinar o lugar dessas pessoas na configuração social. A partir dessas imagens, os indivíduos seriam hierarquizados, postos muitas vezes em situação de exploração e exclusão, ainda que dentro de um quadro de interdependência, cuja configuração não é permanente. Os autores mostraram, num estudo realizado em Winston Parva, como a vivência em pequena cidade, incluindo o acesso às vias de poder (associações, igrejas, grêmios, etc.) e as áreas de lazer eram sistematicamente vedadas às pessoas cuja imagem social era construída de forma estigmatizada, a partir de uma “fantasia coletiva criada pelo grupo estabelecido”.

Meu tio deu o endereço de um amigo. Uma minoria estraga o bairro, mas o bairro para acatar as ordens da minoria também estraga a imagem do bairro. Essa minoria protege os moradores, traz uma falsa segurança, mas muito dos trafico não respeitam nada (EMDS, 17 anos).

A “aceitação” dessa fantasia por parte do grupo estigmatizado é parte da configuração social da vila analisada pelos autores, sobretudo em função do alto poder de coesão que dá ao grupo auto-considerado superior grande influência sobre os demais. Estamos diante de algo muito semelhante à idéia de hegemonia tal como ela é trabalhada por Martin-Barbero (2001), pois, tal como na interdependência desenvolvida por Elias⁶⁶, essa também exige o reconhecimento tácito da realidade pelos dominados, assim como o discurso hegemônico a descreve. De maneira análoga, percebe o informante abaixo:

A imagem do bairro *Cidade dos homens*, pelas casas, pelas ruas interligadas, os becos, essas coisas facilitam a convivência das pessoas da comunidade, mas com as pessoas de fora não. Por que muitos têm preconceitos, associam o nome da rua com vandalismo, tráfico de drogas. As pessoas que moram ali alimentam o preconceito por terem vergonha de morar ali (EMS, 18 anos).

Vejamus outro exemplo. Paulo Menezes (2007, p. 132), analisando as produções de documentários etnológicos, também chamou atenção para esse fato, ao demonstrar como aqueles filmes contribuíram para a construção de uma imagem exótica dos povos aborígenes, contribuindo para reforçar a dicotomia civilização versus barbárie presente no pensamento imperialista do século XX, visto serem eles construídos segundo princípios de naturalização das imagens, sem discussão do que estava ali sendo registrado

⁶⁶ Cada pessoa singular está realmente presa, está presa por viver em permanente dependência funcional de outras; ela é um dos elos nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos nas cadeias que prendem. Essas cadeias não são visíveis, mais mutáveis, porém não menos reais, e decerto não menos fortes. ELIAS, Norbert, **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 23.

A imagem do dominado – e não só ela - é construída a partir do pólo produtivo, sobretudo quando esse é controlado por grandes corporações midiáticas interessadas em estimular o consumo ou mesmo em formatar certos comportamentos, tal como apontara Adorno.

A definição das pessoas e das próprias relações sociais, na modernidade, tornou-se dependente de imagens e do enquadramento de um instante do visto no imaginado. Enfim, o quanto a imagem estereotipada é hoje mediação essencial da vida social. (MARTINS, 2008, p. 47).

Por outro lado, José de Sousa Martins (2008, p. 28) em *Sociologia da imagem e da fotografia* argumenta que, por mais controlado que tenha sido o processo de produção da imagem, ela está repleta de não ditos, de ambigüidades – assim como foi apontado por Kellner (2001) - e por questões do imaginário, que constrói o social e também não pode ser plenamente controlado. Para o autor em questão a imagem é muito mais registro do irreal do “supostamente real recoberto e decodificado pelo fantasioso, pelos produtos do auto-engano necessário e próprio da reprodução das relações sociais e do seu respectivo imaginário”.

Assim, voltamos à visão de Maffesoli (2001, p. 159), para quem a vida cotidiana sempre viveu imersa no fantástico⁶⁷. O mesmo autor afirma, tendo como base o conceito de *simulacro*⁶⁸ de Baudrillard, adaptado as suas próprias idéias, que o social não funciona sobre uma finalidade, ele não pode ser referenciado, “mas se modifica na aparência, desenvolvendo-se paulatinamente, nada tendo a ver com o critério de autenticidade”. Num certo sentido, nem mesmo nossas interações podem ser medidas por um critério de autenticidade, visto que, no cinema ou na TV:

⁶⁷ Na vida cotidiana, na vida banal, encontramos uma importante dimensão fantástica que tem origem na brecha criadora da duplicidade, do desdobramento. Estar fora de si, como é comum no espetáculo cinematográfico, é atitude fantástica, mágica, que permite jogar e enviesar a injunção da identidade que faz ser isto ou aquilo, operário, intelectual, homem, mulher etc.. (MAFFESOLI, 2001, p.98). Para mais detalhes sobre as críticas desse autor, ver páginas 155-59.

⁶⁸ É possível conhecer melhor o conceito a partir das idéias de Baudrillard nas seguintes obras: **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. 4. ed.. São Paulo: Brasiliense, 1985. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70,1995. **Simulacres et simulation**. Paris: Galilée, 1981.

O ator não se dirige imediata e diretamente ao outro para com ele interagir. A interação é precedida pela simulação, pelo exercício que o sujeito faz de experimentar-se como outro, numa relação de exterioridade consigo mesmo, nos segundos que constituem o preâmbulo do seu relacionamento. Uma imensa construção imaginária define a circunstância da relação social (MARTINS, 1998, p.04).

Assim, cada nova interação é algo construído nos bastidores (GOFFMAN, 2005), a partir de elementos prévios já utilizados em outras interações e, como foi dito anteriormente, também com uso das imagens produzidas pela mídia, conhecimentos adquiridos na escola, em revistas livros etc. Contudo, ainda que o critério de autenticidade não se aplique ao social, tão pouco podemos falar de mera cópia; seria melhor nos referirmos a uma reinvenção de significados em função de uma dada situação (MARTINS, 1998, p.05). Dessa forma, quando críticos da cultura de massa transferem o conceito de padronização das imagens do pólo da produção para o da recepção e para as práticas cotidianas, eles ignoram a capacidade de ressignificação dessas imagens, ainda que restrita por influências do discurso hegemônico, que ocorre no cotidiano.

Mesmo porque, ainda que estejamos nos referindo à existência de uma padronização de comportamentos, gostos e estilos em um nível global, podemos observar no nível local ou individual uma liberdade e uma maior possibilidade de escolha (BURKE, 2008, p. 30). Ou se preferirmos, pode se falar “em erro de escala, uma incapacidade de perceber nuances bastante reais de escolha no cotidiano”, o que ocorria mesmo em relação a produtos culturais veiculados em listas de classificação – os mais vendidos, os mais vistos etc. Tais listas serviriam mais para orientar o cotidiano das escolhas que fazemos enquanto consumidores (ERNER, 2008, p. 226).

Num âmbito mais geral, sobretudo porque estamos tratando de produtos que podem (ou devem) viajar o mundo, estaríamos lidando, como já vimos, com o que Renato Ortiz (1994) chamou de *pattern* mundializado, mas que não significa exatamente a padronização descrita por Adorno e Horkheimer⁶⁹; portanto, não implica, por outro lado, um suposto desaparecimento das culturas locais, pois esse não seria um

⁶⁹ Essa questão foi desenvolvida nas páginas 53 e 54 desse trabalho.

“inimigo” delas. O que ocorre é que, dentro das ações do cotidiano, permeadas e embasadas pela cultura local, haveria um diálogo entre os artefatos vindos de várias partes do globo, subordinados a esse *pattern*, que o torna inteligível para variadas platéias culturalmente diversas, com as mediações nas quais os indivíduos estão imersos, essas por seu turno possibilitam, no consumo de imagens e outros bens culturais, que os mesmos possam ser ressignificados.

Essa percepção do consumo, lançando diversos significados novos sobre os produtos da mídia, já foi captada pela própria indústria, que tenta guiar esse consumo. Para tanto, ao mesmo tempo em que procura captar esse *pattern* da cultura mundializada (Ortiz, 1994), também tenta dialogar com o cotidiano das pessoas nele inseridas, pois é dele que a chamada indústria cultural retira o *húmus* de suas criações, é lá onde se desenvolvem e se disseminam novos estilos de vida, novas modas, novas formas de *socialidade*⁷⁰ (CAMARGO, 2008). Portanto, é com olhar crítico voltado para o cotidiano que a análise de imagens (fotográficas, cinematográficas, televisivas, etc..) deve ser feita para evitar a queda em essencialismos, ou em visões que visam torná-las um discurso único, homogêneo e fechado; tal pensamento não vale nem mesmo para a escrita como nos ensinou Bakhtin (1981) e sua teoria do dialogismo.

No caso da imagem fotográfica ou cinematográfica, a questão do dialogismo está presente sempre quando temos de nos defrontar com ela, visto ser ela registro não apenas do objeto presente num determinado momento, mas também das “discrepâncias entre o que se pensa ver, mas não está ali, ou ainda indício do irreal, do fantasioso” (MARTINS, 2008, p. 28), ou seja, o próprio universo da cultura, com suas múltiplas vozes, umas hegemônicas e outras subalternas. Assim, interpretar imagens é se debruçar sobre muito do não dito, do que não se quis dizer, mas está ali, e dos usos posteriores feitos com essas imagens, sobretudo, quando já se passou algum tempo de sua produção e sua reprodução técnica, pois esse lapso de tempo também pode possibilitar novos significados e novos usos⁷¹.

⁷⁰ Maffesoli (2001) entende a socialidade como a experiência social compartilhada pela multiplicidade das redes formadas por pequenos grupos no cotidiano. O autor a utiliza para significar o “estar junto”, que supera a simples associação racional, usualmente expressa pelo termo social.

⁷¹ É sempre importante repetir a questão da historicidade das manifestações humanas e o peso que ela tem em toda e qualquer análise dos artefatos culturais, sejam eles filmes, fotografias, livros, peças teatrais, entrevistas, publicadas ou não nos variados veículos de mídia impressa etc..

Douglas Kellner (2001) explora essas possibilidades, ao analisar os filmes comerciais das décadas de 1980-90, explicitando suas matrizes conservadoras, fortemente marcadas pelas ideologias neoliberais pós-governo Reagan, como indicamos acima, mas também as possibilidades de leituras que desconstruem essas interpretações iniciais, partindo da forma e do conteúdo dessas produções. O autor demonstrou, em várias de suas análises, que fissuras, germes de crítica ao social e a produção da indústria cultural – chamada por ele de cultura da mídia - podem ser encontradas num discurso construído com imagens, no caso específico, cinematográficas. Dessa forma, lembrando, mais uma vez, Bakhtin, não se trata de pensar a cultura de massa apenas como um sistema monolítico, mas de:

[...] estabelecer uma relação dialética se dando entre ambos, na concretude. De um lado, a ideologia oficial, como estrutura e conteúdo, relativamente estável; de outro, a ideologia do cotidiano, como acontecimento, relativamente instável; e ambas formando o contexto ideológico completo e único, em relação recíproca, sem perder de vista o processo global de produção e reprodução social (MIOTELO, 2005, p. 169).

Dessa forma, quando pensamos a ideologia em termos bakhtinianos, a questão central não está na existência de uma ideologia mantenedora da dominação social, mas de ideologias interagindo umas com outras, em busca de uma hegemonia que não é de modo algum permanente, mas está sim em contínua disputa. Ou seja, a ideologia não seria a manifestação do domínio de um grupo socialmente privilegiado, mas parte de um processo social, e como tal afeita aos ditames da história, pois “seu verdadeiro lugar é o material social particular de signos criados pelo homem na comunicação da vida cotidiana” (BAKHTIN, 1981, p.35).

3 – Cotidiano, imagens e lutas simbólicas

A partir do afirmado até agora, esse trabalho não pretende prender-se a explicitação do caráter não monolítico das produções cinematográficas hollywoodianas

ou de outras partes do globo; para isso bastaria analisar as produções independentes. Nem se trata de expor as frestas do sistema, como descritas por Adorno, e sim de, ao analisar os filmes, inclusive formalmente, explicitar sua condição de artefatos artísticos, abertos a um número maior de interpretações, desde que o analista esteja munido de um instrumental mais amplo de conceitos e métodos que o leve a escapar da pura condenação ideológica ou de sua pura aceitação como obras para divertimento.

Para o estudo de recepção, devemos passar à pesquisa do cotidiano dos cidadãos comuns, tentando identificar como os artefatos são recebidos pelas várias audiências, em lugares distintos, portanto, a partir de capitais culturais (BOURDIEU, 2005) diversos, utilizados em processos de interação peculiares a cada comunidade. Isso porque, na visão de Martin-Barbero (2001), vista acima, durante o processo de recepção os bens culturais seriam reelaborados pelos diversos espectadores, com usos diversos, fomentando comportamentos diferentes daqueles originalmente esperados, os quais, de algum modo, escapariam da reprodução da exploração gestada pelo sistema. Ou como escreveu Robert Stam (2003, p. 257) em sua *Introdução à teoria do cinema*, devemos investigar:

as lacunas e tensões entre os diferentes níveis, as diversas formas por meio das quais o texto, o dispositivo, a história e o discurso constroem o espectador, e as formas como também o espectador, como sujeito-interlocutor, molda esse encontro

Portanto, tratar-se-ia de estudar em ambientes reais os dados que corroboram as premissas trabalhadas nos outros tópicos desse texto, buscando evitar julgamentos precipitados sobre a suposta passividade dos receptores, sobretudo, quando nos depararmos com visões de mundo que nem de longe estão buscando mudanças bruscas em seu modo de vida. De resto, esse parece ser o movimento geral da sociedade, pautada hoje por movimentos identitários, interessados em soluções mais em acordo com suas necessidades pontuais do que nas grandes mudanças (COSTA, 2006).

É no universo das micro-análises onde devemos trabalhar para encontrar os usos feitos pela população, notadamente as camadas mais populares, desses artefatos

produzidos pela indústria cultural; é nas descrições feitas de suas atividades cotidianas que devemos nos debruçar para tentar mensurar o impacto desses produtos em suas vidas. Mas no processo de investigação do cotidiano, é necessário ter em mente os auto-enganos cometidos por essas pessoas; é preciso ir além do que elas deixam transparecer em seus discursos, investigando em profundidade os condicionantes de suas falas, de seus comportamentos e de outras práticas. Sempre despidos de pré-noções sobre as manifestações culturais e sobre as formas de recepção das mesmas, procurando entender seus mecanismos e seus usos em determinado grupo social.

Isso porque os sentidos, por mais que alguns teóricos os queiram interpretar dentro de uma significação ampla, higienizada e socialmente homogênea, são decididos no cotidiano, e ainda que prevaleçam usos reconhecidos pela maioria, estamos sempre diante de uma *continuidade*, de uma *repetição* dentro de um dado contexto presente (MAFFESOLI, 2001) dentro de um grupo específico, num espaço e num tempo determinado, mas que no correr histórico registram mudanças também reconhecidas pelo grupo, tal como preconizava Bakhtin (1981, p. 112).

É claro que vemos “a cidade e o mundo” (grifos no original) através do prisma do meio social concreto que nos engloba. Na maior parte dos casos, é preciso supor além disso um certo “horizonte social” (grifos no original) definido e estabelecido que determina a criação ideológica do grupo social e da época a que pertencemos, um horizonte contemporâneo da nossa literatura, da nossa ciência, da nossa moral, do nosso direito.

Ocorre, em todas as sociedades, uma disputa simbólica em torno de quais sentidos estarão presentes na maior parte das interações e quais serão socialmente reconhecidos, daqueles cujos usos serão restritos a certos nichos ou certas ocasiões (KELLNER, 2001), bem como aqueles que serão perpetuados na história. Para tentar escapar das considerações de Beatriz Sarlo, nas quais os pobres, os menos favorecidos, seriam prisioneiros de seu local de origem, um enclave no qual se amontoariam as identidades subordinadas (SARLO, 1997, p. 156), precisaríamos pensar com Dores (2000), para quem indústria cultural não pode eliminar o valor de uso dos produtos culturais colocados no mercado, nem a ideologia dominante pode absorver por completo

as contestações a ela, pois é impossível dar conta da integração ideológica ou cultural de uma realidade social que é contraditória e não-conciliável em seu fundamento.

Assim, voltamos aos argumentos de Maffesoli (2001, p. 105), nos quais o poder das relações no cotidiano estaria nas suas atividades contínuas, no seu consumir diário, pouco afeito com mudanças bruscas; mas esse “gosto” pela gradualidade não pode ser visto como mera passividade. No máximo, pode ser visto como uma “passividade ativa [...] uma modulação da visão mágica do mundo” com o jogo do social, com soluções negociadas, simulações e outras encenações. E essa passividade também seria encontrada no processo de recepção de cinema, porque vivemos um renascimento do “mundo imaginal”, de uma maneira de ser e pensar inteiramente perpassado pela imagem. Esse imaginário exerceria tamanha força sobre aquilo denominado realidade que determinaria, em parte, muitos sentidos, mas como foi dito acima, o teor mágico da imagem está vinculado à medida de seu conteúdo cotidiano - do jogo das relações sociais, no qual os sentidos são reconstruídos, ganhando novas significações, o que por si só já possui os aspectos do fantástico.

Se não houvesse uma carga mágica na vida cotidiana, o aspecto mortífero da automação dominaria a pulsão do querer-viver. O encantamento que suscita a imagem corresponde á medida de seu conteúdo cotidiano. A imagem estranha, fantástica, prospectiva, utópica vale justamente pelo que contém do banal. (MAFFESOLI, 2001, p.107).

Esse *banal*, recheado de fantasia, alimenta tanto a vida cotidiana quanto as produções midiáticas, pois a “fantasia é um dado fundante da identidade, mesmo que dela não existam evidências factuais” (MARTINS, 2008, p.49). Nas nossas interações criamos formas de nos convencer daquilo que muitas vezes não somos, como no caso de pessoas de nível econômico inferior que se fazem passar por mais ricas, para tanto, mobilizando, inclusive, a ajuda de outras pessoas (GOFFMAN, 2005). Nesses processos podemos fazer uso de imagens oriundas da cultura de massa, de conhecimentos adquiridos via interação mediada, reelaborando-as de acordo com nossos contextos (THOMPSON, 2005) Assim, voltamos às questões das interpretações, da recepção e do

cotidiano, sempre presentes ao longo deste texto, sendo agora necessário discutir outros aspectos desses processos.

4 – Desafios do cotidiano numa cultura da imagem

Axel Honneth (2003, p. 131), embasado em Herbert Mead, postula que um sujeito só poderia adquirir uma consciência de si mesmo, na medida em que aprende a perceber sua própria ação da perspectiva, simbolicamente representada, de uma segunda pessoa. Essa consciência de si implicaria também a aquisição da consciência das suas condições sociais e dos limites da interação com os demais sujeitos. Desse modo, somente ao viver em comunidade com outros, cada indivíduo poderá ter os meios para cultivar seus dons em todas as direções; somente na comunidade a liberdade pessoal é possível. “Isso porque a produção mental e espiritual está diretamente entrelaçada com a atividade material, o que é identificado na linguagem em geral” (Marx, apud ANDERSON, 1986, p. 13).

Parece, então, que a velha dicotomia: indivíduo / sociedade não passa, quando muito, de uma divisão metodológica para algumas áreas da ciência: a Psicologia e a Literatura, por exemplo. Mas no caso específico da Sociologia, mesmo entre o individualismo metodológico, predomina uma articulação entre sociedade e indivíduo (BOUDON, 1990). Dessa forma, o processo de socialização em geral se efetua na forma de uma interiorização de normas de ação provenientes da generalização das expectativas de comportamentos de todos os membros da sociedade (HONNETH, 2003, p. 135). E essas expectativas de comportamentos são constituídas por deixas que as pessoas expressam através de gestos, entre outros meios, como forma de sinalizar quais comportamentos são esperados em determinados lugares, ou seja, que tipo de pessoas deve ser encontrado nesses lugares (GOFFMAN, 1988).

Assim, as interações sociais são mediadas por símbolos e imagens, como frisou Thompson (2005), cujos significados são socialmente construídos. Vimos que, assim como a linguagem, como explica Bakhtin (1981), tem seus significados construídos no diálogo entre os membros de um grupo social e que os sentidos previstos em gramáticas são apenas parte daqueles que podem ser possíveis, o mesmo pode ocorrer em relação a símbolos e imagens. Goffman (1988), em seu estudo sobre o estigma, demonstrou que

esse, muito mais que uma marca material, era um elemento simbólico e era o “facilitador” de certos padrões interativos e que o sucesso desses padrões, na verdade, estava no fato de tanto a pessoa estigmatizada, quanto àquela considerada normal, partilharem o conhecimento necessário dos comportamentos esperados de ambos. O mesmo raciocínio valeria para explicar o sucesso no encobrimento de um estigma.

Há, então, a necessidade de pensar as relações sociais como relações fundadas na produção de sentido: o significado das coisas não é inerente a elas, nem produto da organização individual (GIRARD, 2007, p.83). De fato, mesmo os próprios encontros entre as pessoas são mediados pelos símbolos. Além dos lingüísticos, podemos falar nas roupas, maquiagem e mesmo intervenções estéticas. Não por acaso, são cada vez mais comuns reportagens e programas de TV que valorizam os benefícios das mudanças cirúrgicas, tratamentos estéticos para obtenção de emprego, status e realização pessoal (SARLO, 1997). No caso brasileiro, uma passada rápida em qualquer banca de jornal, um *zapping* na TV, ou uma ida a locadora, revelam com clareza quais são os padrões hegemônicos. Mesmo quando são exibidas imagens de outras realidades do Brasil, vemos um emaranhado de clichês ou imagens envoltas no exotismo – vale lembrar os passeios de turistas estrangeiros por favelas cariocas. Parece que a questão do “outro” interno, analisado por Sérgio Costa (2006, p. 134), sobreviveu ao mito da mestiçagem, porque tudo indica que a idéia da existência desse outro, ou os outros, continua sendo aplicada a grupos situados dentro das “fronteiras geográficas do país”.

Porém, como salienta o próprio Sérgio Costa, mesmo diante de uma sociedade que não os incluía, inclusive no âmbito das imagens, os “outros” da sociedade criaram suas próprias formas de se apropriar da cultura e ressignificar suas origens sociais (COSTA, 2006, 136). Corroborando o conceito de sujeito receptor de Girard (2007, p. 52):

A atividade ou a passividade do sujeito (receptor) deve ser concebida diante das condições sociais em que é produzida. As mercadorias não chegam às pessoas com suas próprias pernas. Precisam ser ligadas ao sujeito pelo próprio sujeito.

Se o próprio sujeito liga as mercadorias, culturais ou não, a si próprio, podemos concordar com Girard (2007, p. 50) que não existem métodos seguros para seduzir as massas seja para o consumo ou para questões políticas; o método varia de acordo com a disposição das massas para serem seduzidas e se elas são seduzidas é porque, no processo de interação social, através da mídia, os conteúdos não são assimilados de forma passiva, como pretendiam alguns teóricos da cultura de massa. Pois quando pesamos nos indivíduos devemos ter em mente que:

Seus atos concretos de escolha estão naturalmente ligados à sua atitude valorativa geral, assim como seus juízos estão ligados à sua imagem do mundo. E reciprocamente: sua atitude valorativa se fortalece no decorrer dos concretos atos de escolha. (HELLER, , 2008, p. 27)

Nada mais equivocado do que imaginar a ocorrência de um fluxo direto e ininterrupto das imagens da mídia sem nenhuma crítica ou escolha por parte do receptor, sem a existência de mediação de algum dos aspectos da cultura local ou da vida social dos indivíduos, assim como da imagem que este tem do mundo. Isso nos faz lembrar as idas de Melquior a Macondo, sempre carregadas de novidades, histórias de lugares distantes e de coisas maravilhosas, rapidamente esquecidas pela maioria, permanecendo apenas nos sonhos grandiosos do patriarca dos Buendía, como motivação para suas peripécias que enlouqueciam o restante da família⁷².

Assim como é complexa relação entre igualdade e identidade, entre desigualdade e diferença (SANTOS, 1995, p. 40) também o é o processo de interação gestado por essas relações, e essa mesma complexidade está em jogo na constituição das interações sociais simbolicamente mediadas, pois um maior ou menor poder de participação implica a posse de um capital simbólico (GIRARD, 2007, p. 127), e a posse deste capital, e de outros, esta em conexão com a posição ocupada pelo indivíduo dentro de uma dada sociedade, ainda que não seja algo produzida mecanicamente. Contudo, como a mídia tem a capacidade de fixar, durante um tempo determinado, agendas de discussão, reavivando-as ou não, de acordo com seus interesses e com os interesses do

⁷² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Colombia Editorial Norma\Real Academia Española\Asociación de Academias de Lengua Española, 2007.

público, sejam de caráter político, social ou cultural, sua capacidade de mobilização é enorme.

Isso acontece porque o discurso midiático se apresenta como uma linguagem não especializada e multifuncional, permitindo a composição de novos textos por parte de seus consumidores, gerando pontes hermenêuticas entre as estruturas de integração políticas e o mundo da vida (GIRARD, 2007). Na prática, esse autor concorda com as idéias de Martin-Barbero (1995) expostas anteriormente, as quais apontam para a capacidade dos indivíduos das mais variadas condições sociais, sobretudo entre as camadas populares, de reinterpretar os produtos midiáticos. Ambos também concordam que o espaço de recepção leva as marcas do grupo, que por sua vez também é por ele marcado; constitui-se como um universo social e simbólico, um lugar de resistência, baseada em táticas e estratégias do cotidiano - fugidias e não cumulativas; nas palavras de Martin-Barbero (2001), um campo de lutas simbólicas.

O desafio para nós pesquisadores da cultura de massa, do cinema em particular, face à fabricação das imagens, símbolos e simulacros desses meios industriais é separar os estilos de informação, comunicabilidade e sociabilidade por eles propiciados; ou seja, entender como estimulam ou coíbem as formas tradicionais da atração social, como traduzem de modo fidedigno as novas modulações dos laços comunitários. Também seria importante saber em que medida esses estilos incorporam discursos capazes de revelar os jogos e os embates de linguagem entre os indivíduos e grupos na era da informação, propiciando ao receptor um papel ativo no processo midiático.

Quantas vezes Favela

Primeiras Palavras

Até agora, tentamos discutir em termos teóricos questões importantes que envolvem tanto a produção quanto a recepção de filmes. Faz-se necessário, agora, um detalhamento dos filmes escolhidos para compor nosso *corpus*. Para começar, é importante notar que são vários os filmes – não apenas brasileiros - que exploram a ausência das elites ao longo da narrativa. Normalmente, no contexto da trama que se desenvolve, os grupos dominantes estão protegidos em algum lugar isolado, longe dos problemas enfrentados pelos personagens que são vistos na tela.

Talvez o mais emblemático desses filmes seja *Blade Runner*, de Ridley Scott (EUA, 1983). Nessa produção hollywoodiana, o mundo está quase sempre em sombra, com chuva ácida quase constante, onde até os animais são seres artificiais ou geneticamente recriados, e os seres humanos, que circulam por uma metrópole de prédios gigantescos, são os remanescentes, aqueles que ficaram para trás, sem condições de buscar plagas mais seguras e confortáveis em alguma colônia marciana ou lunar. Além dos deserdados das riquezas dessa nova sociedade tecnológica, sobraram os lacaios: administradores, policiais, etc.; responsáveis pela manutenção da ordem entre os que ficaram, mas também por combater aqueles que lutam por mudanças no *status quo*: replicantes, andróides, os escravos numa era de alta tecnologia.

Outra produção norte-americana, de implicações estéticas bem menores do que *Blade Runner*, que versa sobre um tema correlato, é o filme de Martin Campbell *Fuga de Absolom* (EUA, 1994). Nesse filme, prisioneiros altamente perigosos são enviados a uma ilha, na qual devem sobreviver não só aos perigos naturais, mas também ao confronto com outros prisioneiros. Mais uma vez, não se têm notícias sobre a conjuntura política fora da prisão, sobre as condições de vida daqueles que não são criminosos. Só nos é dado ver os guardas e o diretor da prisão-ilha.

O que interessa aqui não é discutir esses filmes, mas essa temática das relações distantes entre uma alta classe, isolada ou ausente, e uma classe subalterna que sofre as conseqüências de viver em um ambiente degradado, de onde a fuga parece em certa medida impossível, ou, quando ocorre, é temporária ou muito traumática. Tampouco

essa discussão se dará sobre filmes estrangeiros. Nosso alvo são filmes nacionais recentes: *Cidade de Deus*, *Antônia* e *Cidade dos homens*, nos quais há uma aparente ausência das elites, um evidente confronto entre grupos sociais distintos; mas ao nos debruçarmos sobre detalhes, sinais e indícios, podemos perceber o conflito à espreita, ainda que indiretamente. E esse conflito tem aparecido sob a forma de intensa violência real e sob a forma de representação.

Porejando sangue, ao tratar de espaços não valorizados socialmente, como a periferia dos grandes centros urbanos, ou os enclaves murados em seu interior, como as prisões, alguns textos literários e suas traduções cinematográficas vêm conseguindo visibilidade na mídia, êxito perante parte importante da crítica e reconhecimento dentro do campo literário e cultural, provocando debates sobre sua legitimidade, enquanto expressão de um sujeito social até então sem voz, ou mesmo sobre a possibilidade de criação de uma inovadora vertente temática e estilística, correspondente à matéria que traduzem (PELLEGRINI, 2008)

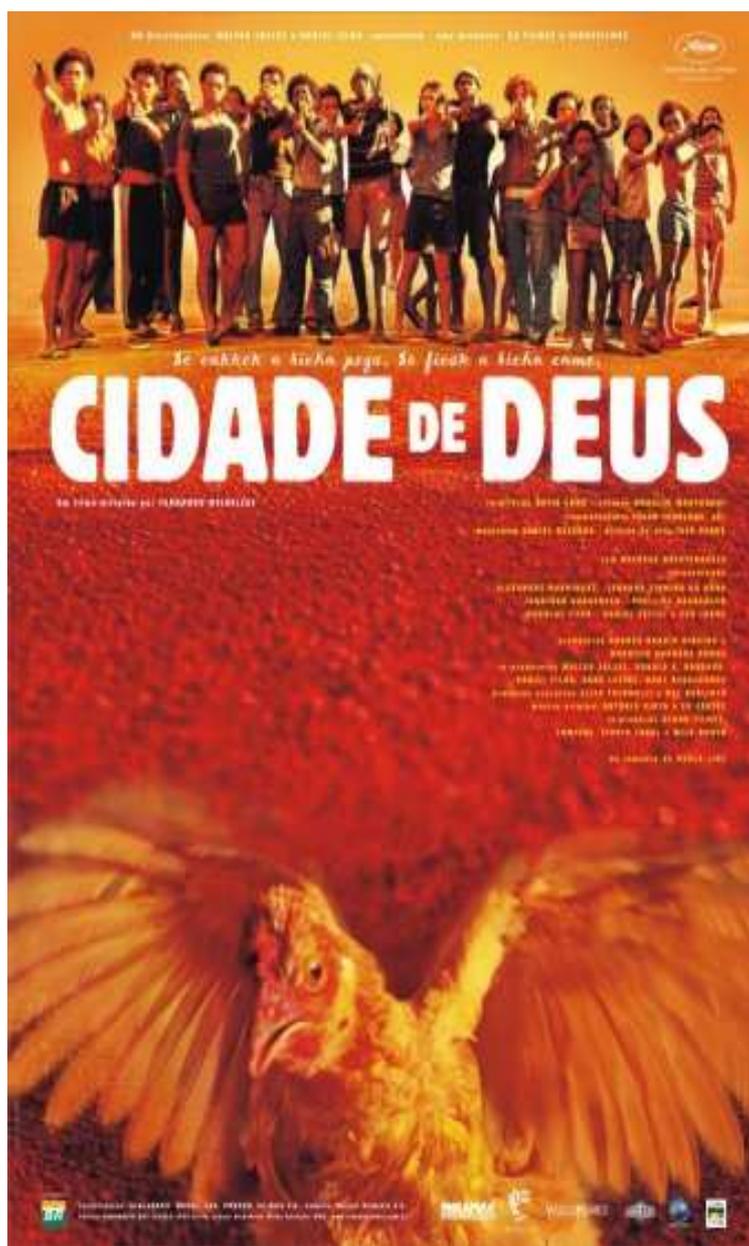
Essas representações dos sujeitos marginalizados evidenciam sua condição via exposição de uma violência crua, mas ao mesmo tempo condizente com o que se passa no noticiário televisivo e mesmo com parte da vivência das pessoas; isso porque não se trata apenas de um filme de aventura hollywoodiano, mas da exposição das mazelas sociais visíveis nas grandes cidades, ainda que com distorções. Por outro lado

Quando estabelecemos uma relação entre violência e as manifestações culturais e artísticas é para sugerir que a representação da violência manifesta um tentativa viva da cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais real com intuito de intervir nos processo culturais (SCHOLLAMMER, 2008, p. 58)

Não é novidade dizer que os conflitos sociais engendrados por uma estrutura social hierárquica, que exclui a todos aqueles que de algum modo não atendem as

projeções sociais do que seja aceitável, são representados e refratados nas artes, que expõem e questionam tal sociedade, participando de maneira simbólica desses conflitos. Assim, como escreve Scholhammer (2008), quando esses conflitos estão presentes nas artes, expressando uma guerra civil, como atestou Pellegrini (2001), devemos pensar como intervir nos processos culturais para que, de algum modo, possamos compreender as relações entre a produção cultural e realidade nele representada/refratada. Para tanto, nos propomos investigar os três filmes já mencionados, para deles extrair suas mensagens aparentes e aquelas que se encontram implícitas, verificando como são recebidas nos ambientes reais - ou semelhantes - que pretendem retratar. Ao, mesmo tempo, podemos participar desse intenso debate teórico que ora se realiza no Brasil, em torno desses bens culturais.

Cidade de Deus



Cartaz do filme Cidade de Deus

Fonte: Globo Filmes

O filme narra a história da favela *Cidade de Deus* pelo ponto de vista de seu jovem narrador-protagonista. Utilizando-se de *flashback*, o jovem, encurralado de um lado pela polícia e de outro pelo grupo de Zé Pequeno, seu antagonista na narrativa, reconstrói suas vivências naquela comunidade, ao mesmo tempo, as entrelaça com fatos marcantes da própria constituição do lugar. Nesse processo narrativo, ele procura contar como, convivendo com malandros, bandidos e traficantes, consegue crescer e torna-se um fotógrafo.



Buscapé

Fonte: Globo Filmes

As cenas iniciais do filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund são a representação do que seria o dia-a-dia de uma casa qualquer de uma região urbana do Brasil. Numa laje, um grupo de pessoas se prepara para fazer um churrasco: bebidas, carnes, farofa, copos, pratos, talheres, numa confusão de cores, texturas, sabores e odores. Pessoas circulam pela laje, brancos, negros, miscigenados. O som de samba corre pelo ar. Seria isso uma representação da democracia racial do país, pintada nas cores e formas do Barroco, talvez nossa principal manifestação artística, se não considerarmos o Modernismo, que bebeu águas mineiras em seu processo de criação, além daquelas já deglutidas na França.

Mas como deve ser em toda cena barroca, o drama irrompe, uma galinha foge pelos intermináveis e sinuosos labirintos da favela, seguida por um grupo afoito em fazê-la cumprir sua missão no churrasco. Simultaneamente, Buscapé, o narrador, junto com um amigo, caminha pela rua na qual a fugitiva em breve desembocará. Até esse momento, não é dado a saber que uma pessoa temida por Buscapé está entre os perseguidores do galináceo. Sabemos, a partir do que o jovem narra, que ele tem medo de se encontrar com Zé Pequeno, chefe local do tráfico, pois teria medo de ser morto por ele.



Bando de Zé Pequeno

Fonte: Globo Filmes

O primeiro ponto de tensão no filme já se dá quando a galinha aparece na mesma rua na qual o narrador se encontra, seguida, é claro, pelo bando chefiado por Zé Pequeno, todos com armas na mão. Quando Buscapé se dá conta de estar entre Zé Pequeno e a polícia que chegara ao outro ponto da rua, a câmera dá um giro de 360°, inicia-se um *flashback*. Vemos então o mesmo Buscapé, agora uma criança, num jogo de futebol, em um campinho do bairro⁷³. Desse ponto em diante a história seguirá, quase linearmente ao ponto inicial da narrativa, enquanto isso, nós somos apresentados a situações e indivíduos que supostamente engendraram as cenas iniciais do filme.

Há uma reconstrução de vários momentos emblemáticos da vida do narrador, mas, sobretudo, das condições que deram origem ao bairro *Cidade de Deus*. Buscapé lembra que se trata de um bairro construído para abrigar pessoas desabrigadas em decorrência de uma enchente, porém, assim que as primeiras famílias foram assentadas, logo chegaram outras pessoas vindas dos mais diferentes lugares. Essa *Cidade de Deus* dos anos 60 não tinha asfalto, luz elétrica ou transporte, mas como diz o narrador, para os governos dos brancos estava bom e, além disso, o bairro está muito longe dos

⁷³ Uma coisa que o artista deixa logo patente é a quase total falta de adultos. É como se naquele mundo ali retratado não existissem os adultos, como se não existissem pais ou famílias. A cena é inteiramente dominada por adolescentes e crianças. . Sérgio Telles, psicanalista do Departamento de Psicanálise de Instituto Sedes Sapientia http://www.adroga.casadia.org/news/CIDADE_DE_DEUS.htm24/02/2009.

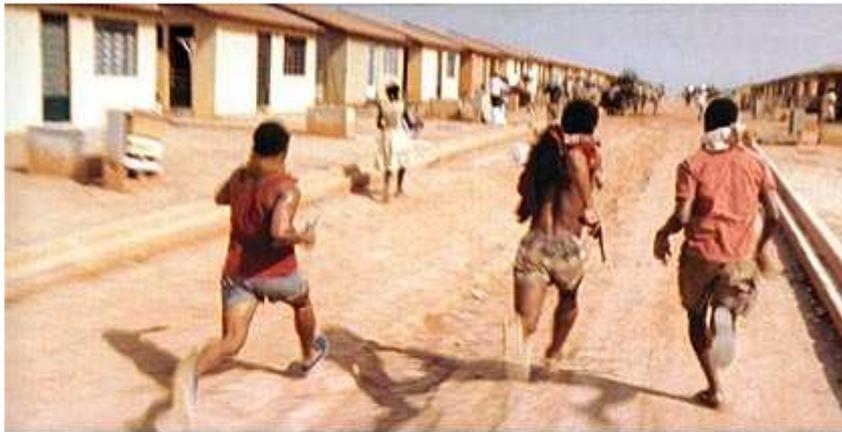
cartões-postais, dos marcos geradores da fama do Rio de Janeiro. Já nessa parte pode-se perceber que se a produção do filme não quis discutir abertamente os problemas que engendraram as condições precárias do bairro e o surgimento do tráfico de forma direta, esses não deixaram de aparecer como agora, como leves ironias, mas não só.

Voltar no tempo parece não só uma estratégia para recontar a história do bairro que dá nome ao filme, é também um modo de fazer uma de meta-narrativa do próprio cinema brasileiro do período, ou mesmo daquele que antecedeu a história. Pois, como descreve Rossini (2003, p. 29):

Embora não seja um assunto novo, desde os anos 90, falar da favela se tornou recorrente no cinema nacional. A favela da qual se fala, no entanto, não é mais aquela das músicas de Noel Rosa ou de Cartola, ou mais recentemente de Bezerra da Silva, a favela romântica habitada por pessoas marginalizadas, humildes, que gostavam de samba e carnaval. A marca da favela agora é a da violência, que expulsa das representações cinematográficas os discursos românticos e idealistas, próprios do modo como a classe média brasileira olhava para este espaço que é o da exclusão, mas também o do diferente; e próprio também do modo como a favela se olhava

Assim, remetendo ao passado, *Cidade de Deus* também revisita certas imagens da história do cinema brasileiro típicas daquele momento histórico, compartilhadas pela classe média e pelos próprios moradores da favela, segundo a autora⁷⁴. Dessa forma, ao descrever a formação de *Cidade de Deus*, o bairro, e de mostrar como era o comportamento dos bandidos e a convivência cordial com os moradores daquela época, o filme também revisita os padrões de idealização presentes no cinema brasileiro e devotados aos moradores dos morros e aos praticantes de delitos, que evidentemente, comparados com a criminalidade atual, tem aparência de algo menor e “perdoável”.

⁷⁴ Outro filme que de certa forma explora essa passagem de um visão romântica da favela, em estreito convívio com a prática de exclusão social, pode ser vista no filme *Quase dois irmãos, que* mostra a convivência conturbada entre dois amigos – um de classe média intelectualizada e outro morador de favela- em meio às turbulentas transformações sociais pelas quais passavam o Rio de Janeiro e o Brasil.



Trio Ternura

Fonte: Globo Filmes

Mas num certo sentido, ao prosseguir essa narração utilizando do gênero histórico, o diretor deixe escondida a constatação de que largado a própria sorte, escondido pelos cartões-postais, convivendo com uma policia incompetente e sem o menor respeito pelos seus moradores, o bairro só poderia aconchegar o que a sociedade não queria ver, nem saber da existência.

Conforme as drogas e os traficantes vão tomando conta dos morros, em diversos pontos do país, vão desaparecendo, no cinema, as representações que privilegiavam a vida pobre, movida pelo trabalho assalariado e por contravenções que, comparadas com as atuais, eram muito mais amenas, como assalto ou jogo do bicho. Com isso rompem-se também as possibilidades de diálogos entre os habitantes das comunidades periféricas e das comunidades que habitam as regiões centrais das cidades, movimento perceptível nos filmes feitos após os anos 90 (ROSSINI, 2003, p.29).

Seria possível estabelecer uma relação entre as mudanças sociais no Brasil e as suas manifestações nas telas do cinema. Destaca-se, no caso do Rio de Janeiro, mas não sendo-lhe exclusivo, a tácita transformação histórica da cidade num palco de exclusão

visual daqueles não enquadrados na imagem idealizada da cidade⁷⁵, e sua separação daqueles que não os querem enxergar e muito menos manter um diálogo, uma interação direta.

Como é no espaço onde ocorrem as interações entre os grupos sociais, repletos de símbolos que nos dizem, e aos outros, quem somos. E é no espaço onde se iniciam interações ou até mesmo todas as projeções mentais que antecedem os processos interativos (FREHSE, 2008), pois ele também comunica, como já foi dito, condições prévias de interação. Assim criar, ou deixar criar, lugares para onde vão os excluídos, os estigmatizados da sociedade é, de certa forma, construir barreiras para o diálogo e a convivência entre os grupos.

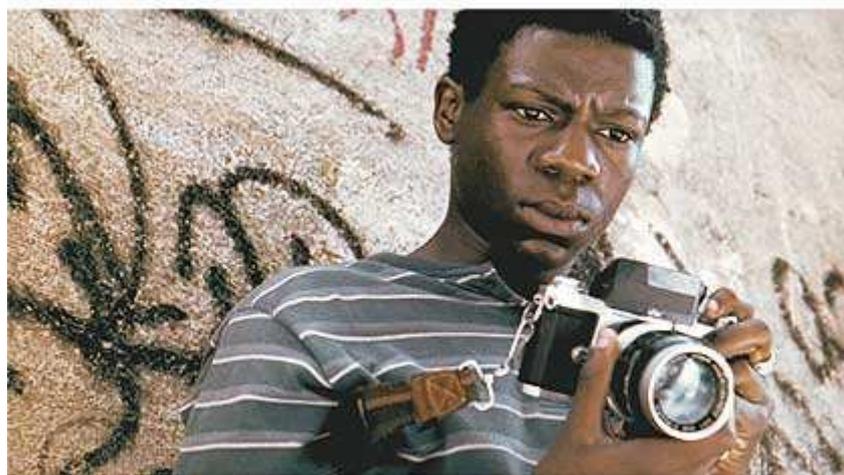
Cidade de Deus identifica e conta a história de um conjunto habitacional específico. A definição de tempo e espaço ajuda a construir a verossimilhança do filme, que se apresenta como a história de um lugar ao longo do tempo, de sua fundação nos anos 1960 aos dias de hoje. A verossimilhança do filme é reforçada pela ausência de atores conhecidos e pela presença física de corpos com cor, gíngua e linguajar da periferia (HAMBURGUER, 2007, p.122).

Mas ainda que o filme vá construindo essa imagem do bairro como algo distante da cidade maravilhosa, também há nele pontos de contato com o bucólico, com uma lembrança de um paraíso perdido. O lago no qual as crianças brincam e sua mata ciliar onde, depois do assalto ao motel, Alicate e Marreco vão se esconder. O aspecto de idílio do espelho d'água e de seu entorno, somado ao ferimento, fazem Alicate delirar e ter uma espécie de revelação: tem que largar o crime e começar a trabalhar. Nessa época ainda havia redenção para bandido arrependido.

Como consequência da cobertura da imprensa ao assalto e aos assassinatos, cometidos por Dadinho (futuro Zé Pequeno), no motel, o bairro passa a ser alvo de investidas da polícia. No final das contas, os homens da lei só conseguem impedir a

⁷⁵ Embora haja vários livros que tratem de temas correlatos, um nos parece emblemático dessa estratégia da sociedade e do Estado em empurrar para fora de seu campo de visão os pobres, negros – bem como suas práticas - da cidade; trata-se do livro **Cidade Febril**, de Sidney Chaloub.

fuga de Cabeleira, isso porque o carro morre e ele tem que empurrá-lo. O registro de sua morte, feito por um fotógrafo, desperta em Buscapé o desejo de se tornar um profissional da imagem fotográfica, um meio de deixar para trás o modo de vida em *Cidade de Deus*.



Buscapé

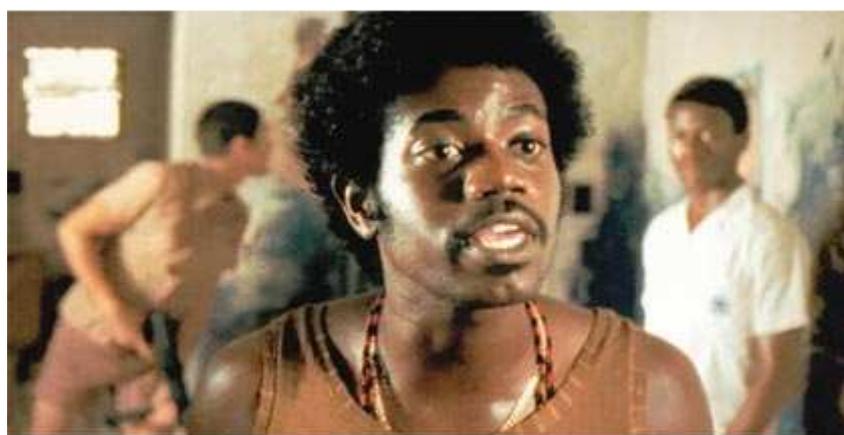
Fonte: Globo Filmes

A partir desse ponto começa a transição para uma nova fase da vida de Buscapé da “evolução histórica” do bairro. Nessa segunda fase, o narrador do filme começa ganhar dinheiro, ainda que pouco, com fotos amadoras. Ao mesmo tempo, se insere no mundo dos “cocotas”, jovens de classe média com os quais mantêm laços de amizade. Entre esses está Angélica, que será uma espécie de amor platônico do narrador, mas sua função basicamente é mostrar como a convivência entre as classes é distinta e distante; enquanto Buscapé sonha com ela, essa lhe pede para comprar maconha, pedido atendido na hora.

Esse mote serve para o narrador contar como se deu o processo de transformação dos apartamentos de um conjunto habitacional, dentro da *Cidade de Deus*, em ponto de venda de drogas. Interessante notar a construção de um paralelismo, dentro da narrativa, entre a profissionalização da venda dos narcóticos e a degradação do apartamento e, pelo aspecto dos corredores, do próprio prédio, ou melhor, dos prédios. Toda sequência sobre a degradação dos “apês” se dá como se fosse uma exposição de slides, uma aula didática da decadência, que de resto ocorre em todo o bairro, agora um amontoado de vielas, becos e muros, por onde nosso olhar segue os passos dos personagens, sobretudo

de Buscapé, nosso guia nas incursões por esse labirinto. Nessa fase também começa a série de (des) encontros entre o narrador e Zé Pequeno; em vários momentos, para desespero do candidato a fotógrafo, os dois chegam ao mesmo lugar, evidentemente como objetivos diferentes, em todas elas há forte tensão e perigo para Buscapé.

A construção desses personagens se dá a partir de comportamentos opostos. Enquanto Zé Pequeno não mede esforços, nem tem escrúpulos para obter o que quer, Buscapé parece estar sempre um passo atrás das ações, perdendo várias oportunidades. A postura corporal de ambos também destoa claramente, um é mais retraído, quase tenso, o outro agitado, move-se o tempo todo, como se estivesse sempre preparado para que algo aconteça; enquanto um procurava ser amigo de todos e, timidamente, conquistar as garotas, o outro estava sempre em confronto, inclusive com as mulheres.



Zé Pequeno

Fonte: Globo Filmes

Essas imagens levaram um informante de nossa pesquisa a dizer:

Zé Pequeno não amava nem ele próprio, não tinha charme para chegar, jogar um papo com a mulher, para conquistá-la, então, ele recorria à força; por ele ser afro-descendente, essa era a causa” (WSC, 18 anos).

Em que pese o tom racista da declaração, pois afinal quase todos os personagens do filme eram afro-descendentes, esse jovem demonstrou perceber as deficiências comportamentais do personagem, sua incapacidade de interagir sem

recorrer à violência, sua constante luta contra a rejeição, de ser posto fora do jogo: do tráfico, das relações afetivas, etc.

Essa construção dos personagens via postura corporal e vestuário é usada por Goffman (2005) para explicitar como as interações são mediadas a partir desses elementos, os quais compõem aquilo que vemos externamente e nos auxiliam a construir uma “identidade social virtual” das pessoas com as quais iremos interagir, e pode tornar-se real ou ser desmascarada. Bourdieu (2006) também observou essas questões quando descreveu um baile no interior da França, no qual os possuidores de uma aparência mais rústica eram sempre deixados de lado; as jovens preferiam, não só para dança, aqueles cujos modos, vestimentas, etc., demonstravam maior proximidade com a vivência urbana.



Bené

Fonte: Globo Filmes

A importância desses equipamentos e comportamentos para a interação com pessoas de outros grupos sociais é explicitada no filme com a seqüência na qual Bené (o traficante “responsa”) se mostra seduzido pela forma como Tiago (um dos cocotas e viciado em cocaína), se veste, o relógio que esse ostenta, etc. As cenas chegam a ter um quê de homoerotismo, tamanha é a fascinação exercida pelas roupas usadas pelo cocota, a ponto de Bené segui-lo de bicicleta e propor uma corrida.

Em seguida Bené pergunta onde o rapaz havia adquirido as roupas e oferecendo-lhe dinheiro para comprar algumas para ele. Tiago tira, meio sem jeito, as medidas de

Bené, bem no meio da rua. Esse ponto marca a tentativa de transformação do traficante; além das roupas novas, ele também descolore o cabelo, mimetizando o garoto da zona sul, tentando, via reconstrução de seu visual, atingir um grupo social ao qual não pertencia.

O cara que quer entrar na VIP, NE, meu (risos), o cara se acha o bacana, o cara nunca teve aquilo ali: uma roupinha bacana, de marca e tal... minha família é carioca, tá ligado, eu nasci lá mas vim pra cá com dois anos, mas direto a gente vai pra lá. E tem favela de Antares, *Cidade de Deus*, eles compram uma camiseta, uma bermuda com quatro contos, lá em Campo Grande. Ai o moleque, o Bené, compra uma roupinha bacana no Recreio (dos Bandeirantes), na Zona Oeste. Os caras, porra, que nunca, NE, meu, se sente na VIP, com uma roupinha da hora para quando chegar [...]tipo descer lá pra praia, no caso deles, ou ir para o Shopping. Acho que na visão deles, talvez, a roupa seja uma segurança, uma chave para o outro mundo (JHSS, 26 anos).

Está aí, em sua máxima expressão, outro dos elementos elencados pelo filme como matizes da sociedade que está além da vida dos protagonistas, mas não tão longe que não possa ser vista e desejada. A sociedade de consumo, com seus tênis, camisas, calças e óculos de “marca”, os quais fascinaram o traficante a ponto de ele criar um visual que, em sua visão, tinha muito mais a ver com a identidade social de quem vivia fora de sua vida “real”.

Os personagens de classe média também não se configuram em clara oposição ao eixo popular (o personagem da jornalista, por exemplo). O povo em *Cidade de Deus* não é bonzinho, nem a exibição de sua cultura tradicional (samba, candomblé, futebol) ocupa espaço de destaque (RAMOS, 2006, p. 113).

Tanto é assim, que o passo seguinte foi seu envolvimento com Angélica e o anúncio de sua pretensão de sair do tráfico, logo após uma festa organizada para ele se despedir. Mas como já foi dito antes essa não é mais uma fase de redenção. Antes de terminar a festa Bené estará morto, no lugar de Zé Pequeno.

Que nem estava lá na vida do crime para ganhar um dinheiro, para construir um futuro para sair da vida, daí quando ele já ia sair fora [...] terminar[...] como ele, ele mata muita gente o Zé Pequeno; quem acaba pagando foi o colega dele, que não tinha nada a ver com o bode (VWSD, 19 anos).

Parece que Lucia Nagib, em a *Utopia no cinema brasileiro*, está correta ao dizer que na década de noventa se “interrompe a utopia que se insinuava na Idade de Ouro da Favela do passado” (NAGIB, 2006, p. 20) e é com o realismo presente em *Cidade de Deus* que se interrompe o percurso utópico, percurso esse que a autora remonta ao Cinema Novo, e, segundo ela, não tem mais espaço no cinema brasileiro contemporâneo. Nessa mesma direção, outro autor escreve que:

As discussões sobre o filme *Cidade de Deus* com base na oposição estética e cosmética da fome pouco contribuem para entender o panorama contemporâneo, pois terminam reduzindo sua novidade a modelos teóricos das décadas de 1960-70 (ROCHA, 2004, p. 05).

A morte de Bené, o traficante “responsa”, é a imagem emblemática do fim do sonho da redenção pessoal, mas também pode exemplificar o fim das utopias de mudança social e o aparecimento de modos mais pragmáticos de solução dos problemas, pelo menos no plano individual, fato exemplificado pelas estratégias adotadas por Buscapé, analisadas mais adiante. Desse ponto em diante a narrativa ganha contornos mais agressivos, tanto na da velocidade da narrativa, quando no uso das cores. Se ao narrar o passado do bairro, as cores eram claras, remetendo a um cotidiano tranqüilo, se no início das tentativas de Buscapé de se relacionar com Angélica transparecem as cores e texturas do psicodélico, do *hippie* e de outros temas da década de 70, desde a morte de Bené , as cores passam a ser sombrias, os conflitos ocorrem sobretudo à noite:

Existe violência em *Cidade de Deus*, mas só o espectador sem qualquer ideia formada sobre a temática, julgando, pelo título, tratar-se de alguma obra religiosa concebida para a época da Páscoa, poderia sentir que a mesma

existe em excesso ou é “gratuita”; o conceito e a realidade das favelas e do domínio dos traficantes são demasiado violentos, e filmar uma história desta natureza (baseada na realidade e em histórias reais) sem violência, seria entrar no campo da ficção científica, da abstração ou da censura. Este não é sequer um dos filmes mais violentos graficamente, produzidos nos últimos anos, a chegar ao circuito comercial, e se há poder de chocar a audiência, o mesmo não advém do derramar de sangue ou dos resultados dos inúmeros tiroteios, mas antes da encenação de alguns dos momentos mais tensos, como a cena em que um miúdo é coagido a disparar sobre outro ou se dá a escolher a uma vítima, igualmente de tenra idade, o local do corpo onde quer ser baleada⁷⁶.

Os corpos se amontoam, como naturezas mortas, o sangue escorre pelas ruas, marca as casas, as balas se perdem em meio a tiroteios, tudo registrando o reinado de Zé Pequeno, agora sem seu *alter-ego* para chamá-lo ao bom senso, livre para fazer suas conquistas territoriais e impor suas leis: “A brutalidade da violência de Zé Pequeno esclarece que a caracterização da cultura brasileira contemporânea exige novos modelos de análise capazes de estimular uma outra leitura do filme *Cidade de Deus*” (ROCHA, 2004, p. 05).

Mas Zé Pequeno percebe logo que não basta mandar, ter um território para chamar de seu. É necessário fazer as pessoas saberem quem manda, é preciso propagandear, e uma das armas para isso é a própria imprensa, pois sem seu registro, texto e imagem, não se pode conhecer, ser conhecido. Assim não bastou para Zé Pequeno matar e conquistar. Seus feitos deviam ser congelados em imagens; ele mesmo devia posar para fotos. Ai entra de novo a figura do narrador, que maneja a câmera que até então ninguém entendia, além de coreografar todo o grupo do traficante a fim de construir uma narrativa visual do bandido temido de *Cidade de Deus*. Uma aula didática sobre aquilo que José de Souza Martins (2008), entre outros, escreveu acerca das imagens no mundo contemporâneo: elas fazem parte da construção do social, e de nosso próprio pensamento, não sendo meros registros de atos exteriores, ou ainda como escreveu Paulo Menezes (2000, p. 32):

⁷⁶ http://www.cinedie.com/cidade_de_deus.htm

O homem não olha mais para um real a partir do qual vai criar determinadas imagens e das quais ele seria o seu referencial primeiro. Agora, o homem olha primeiro as imagens para depois compará-las com algo que ainda possui o nome de “real”, mas que não tem mais o mesmo estatuto de realidade que possuía anteriormente. Agora o “real” serve para medir a perfeição da imagem e não o contrário.

Zé Pequeno passa a existir para a sociedade quando ele e seu bando são registrados pelas lentes de Buscapé e, depois, pelas rotativas do jornal. A partir daí, os conflitos em *Cidade de Deus* ganham a dimensão da mídia, porque registradas por ela por meio de seus cânonos, seus personagens, como atestam as imagens de época, viram protagonistas de um drama exibido em horário nobre, índice da importância atingida ou reconhecida. Mas no processo de industrialização do crime não há espaço para falhas ou amadorismos, por isso ao menor sinal da falta de dinheiro em caixa, ao mínimo desrespeito aos acordos firmados a “casa cai” e a morte de Zé Pequeno mostra tudo isso. Se a industrialização do crime é metáfora para a industrialização do cinema brasileiro, como escreve Nagib (2006, p. 153); indo além nesse processo, vemos o quanto ambos são internacionalizados, seus insumos vem de varias partes do mundo, como mostram as armas contrabandeadas e entregues a Zé Pequeno.

Se o crime, já na década de setenta e início da seguinte, estava “irmanado com as correntes internacionais”, o cinema só alcançaria esse patamar na década de 90, quando do “surgimento de novos cinemas, mais capazes de apreender e analisar processos históricos, políticos de seus países” (NAGIB, 2006, p. 17). Assim, *Cidade de Deus* pode ser visto não apenas como um filme que fala de um ambiente “fechado em si mesmo porque foi excluído e é rejeitado à convivência com a sociedade ‘de bem’” (FRANCO, 2003, p.82), mas também como um filme que discute questões presentes na ordem do dia, inclusive no campo da política, pois, como escreve Wollen (1996, p.85):

Geralmente se entende que fazer cinema político significa fazer filmes com uma mensagem, que é transmitida do modo mais eficaz possível para o espectador, contudo um filme político é aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o

próprio cinema, seu papel enquanto indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos.

Dessa forma, mesmo aqueles que insistem em atacar o filme por sua espetacularização da violência, sua adesão a uma cosmética da fome, devem reconhecer: *Cidade de Deus* cumpriu praticamente todos os itens descritos pelo autor supracitado. Mas Ismail Xavier (2006, p.65) tem mais a dizer sobre a postura dos cineastas da década de noventa, entre os quais se encontram os diretores do filme

O cineasta adquiriu, entre 1970 e 1990, o senso de que perdeu o suposto mandato da comunidade imaginada de que se julgava porta-voz, quando havia fé numa vocação emancipadora do cinema e se supunha um tecido nacional muito mais coeso e já constituído do que, em seguida, a realidade veio mostrar

Se os cineastas não se vêem mais como porta-vozes dessa comunidade por eles imaginada e, como comenta Xavier, essa de fato nem existia, a não ser como projeção dos ideais dos cineastas do Cinema Novo, pois, como mostrou Ramos (1983), tampouco tinha a ver com a realidade social e sim com uma disputa por um espaço para na agenda das políticas públicas para o campo cinematográfico, tampouco deixaram de construir narrativas reveladoras das mazelas da sociedade brasileira. A diferença parece estar no fato de que as conclusões, o que fazer e o como fazer foram postos nas mãos dos espectadores.

Para Fernando Meirelles, *Cidade de Deus* será revelador de como a nossa sociedade incentiva a criação de sociedades paralelas, com seus próprios códigos e leis, e vai mostrar onde e o porque a violência se origina (GIANNI, 1999).

E se, como defende Franco (2003), o espectador é levado pela narrativa a se identificar com o narrador Buscapé, ligado à família, estudioso, trabalhador, sonhador,

também é impelido a se identificar com sua estratégia para passar incólume por tantos perigos e sobreviver: um misto de dissimulação e de certo cinismo que, segundo Maffesoli (2001, p.174), “é desiludido permanecendo dinâmico em seu investimento na vida cotidiana, na vida do presente, desdenhando de todos os projetos ou de todos os ‘dever-ser’”. Ele de algum modo sabe que a destruição de uma pessoa pode vir de várias formas, inclusive pela indiferença, como definiu João C. Rocha (2004, p. 07).

A falta de preocupação com o destino de Buscapé e sua exploração como fotógrafo e objeto de desejo representa o momento de maior violência do filme. Por isso, não resta dúvida que Buscapé agiu corretamente ao desistir de entregar a fotografia.



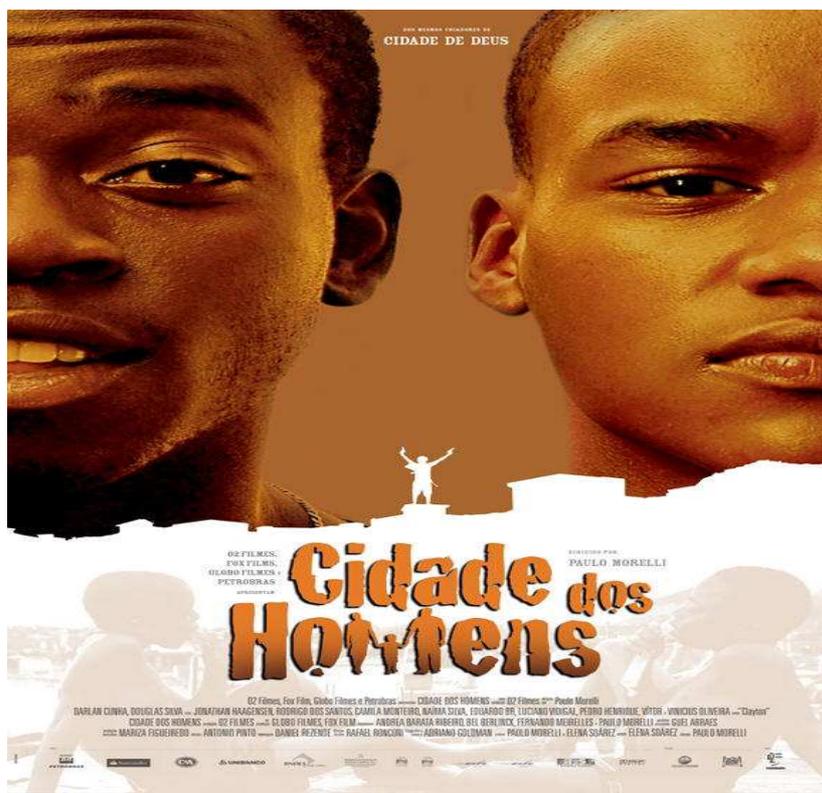
Buscapé e Marina

Globo Filmes

É por isso que Buscapé, de modo inconsciente, abre mão das fotos mais reveladoras, troca o sucesso, a fama, que poderia resultar em sua morte, pelo continuar da vida. Num certo sentido ele escapa de ter sua vida ainda mais espetacularizada, continuando a ser o *homem sem qualidades* que joga e arrisca efetivamente em sua vida diária (MAFFESOLI, 2001, p. 175), sem, contudo, perder sua capacidade auto-reflexiva, sua característica marcante como definiu Nagib (2006). Esse fato faz desse personagem uma representação do sujeito reflexivo: que se refaz a cada novo desafio, com as informações colhidas nas suas interações face a face ou naquelas realizadas com os artefatos da mídia.

Cidade dos homens

Acho que o Laranjinha (...) no sentido de que no filme, ele é uma cara bacana e gosta pra caralho da amizade que ele tem com o Acerola, acho bacana o lance da amizade assim, os moleques correndo atrás também, independente do que eles via, do que eles sofria, na comunidade deles (JHSS, 26 anos)



Cartaz do filme

Fonte: Globo Filmes

Esse filme narra a amizade de dois adolescentes moradores de uma comunidade no Rio de Janeiro e os desencontros que ela sofrerá enquanto cada uma deles tenta vencer o grande dilema proposto pelo filme: a questão da paternidade. De um lado Acerola é obrigado, pelas circunstâncias e pelos seus erros, a assumir precocemente a condição de pai, por outro lado, Laranjinha está em busca do pai que até então ele não conhece. Os dilemas individuais dos protagonistas e as formas como eles os enfrentam são os fatores geradores da ação do filme, esse ainda é recheado pelos conflitos entre traficantes e aventuras sexuais de Acerola.



Laranjinha

Fonte: Globo Filmes

O filme é um subproduto de *Cidade de Deus* – inclusive porque é realizado pela mesma produtora e envolve vários profissionais ligados a esse filme. Além disso, *Cidade dos homens* é derivado de uma série de mesmo nome, cujo piloto foi *Palace II*, focada no desenvolvimento dos protagonistas, da infância à juventude. Esse tipo de filme se enquadra na estratégia de *Cross Media*, descrito por Luiza Lusvarghi, como a possibilidade de uso de várias mídias para a divulgação, exibição e comercialização de produtos derivados de uma produção anterior; esse procedimento estaria no próprio cerne da criação da Globo Filmes, braço cinematográfico da Organizações Globo, cujos produtos são todos anunciados pelos outros veículos da Holding (LUSVARGHI, 2007 p.02).

Essa estratégia permite a multiplicação⁷⁷ dos ganhos obtidos, pois de um filme pode se gerar uma série (ou vice-versa), uma trilha sonora (como já era feito com as telenovelas), versões em DVD e, dependendo do caso, produtos para serem comercializados em *sites* da empresa, esses por sua vez ganham com a venda de anúncios publicitários de outros produtos e serviços. É, como aponta Nagib, a inserção da produção brasileira nos padrões internacionais de produção, algo já buscado desde o início dos anos 80, como afirma Ramos (1983). O sertão⁷⁸ foi abandonado, ou melhor,

⁷⁷ Adorno e Horkheimer (1969, p. 116) já enfatizavam essa busca de lucro, e o entrelaçamento de diversos produtos da indústria cultural, quando afirmaram que: “ as distinções enfáticas que se fazem entre os filmes das categorias A e B, entre as histórias publicadas em revistas de diferentes preços, terem menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para classificação, organização e computação estatística dos consumidores”.

⁷⁸ Trata-se das várias alegorias referentes ao sertão, como território inóspito que desafia o ser humano, mas também servindo de palco para suas descobertas; ao mar, as figuras alegóricas de sertanejos,

substituído pela favela, um símbolo mundialmente conhecido das grandes cidades brasileiras, e hoje parte da indústria mundial do turismo.

Guias de viagem, filmes, romances, textos acadêmicos, fotologs, souvenirs etc.. contribuem para a formulação de uma favela que circula mundo afora e a encaixam nas narrativas mais amplas do turismo alternativo a partir desses vários suportes que a constroem como um território da imaginação, e em que são investidos diferentes ansiedades e desejos, que a favela pode ser elaborada como destino turístico. (FREIRE-MEDEIROS, 2007, p. 65)

Dessa forma, as novas produções cinematográficas que abordam a favela, além de atender a interesses locais, também estão focadas no mercado internacional como forma de se fortalecer o cinema enquanto indústria. Segundo Nagib (2006, p.21) “O interesse dessa produção brasileira recente vai necessariamente além do modo como atualizam o projeto nacional (...) esses filmes são produtos brasileiros tanto quanto da cultura globalizada”⁷⁹.

Assim, esses autores demonstram o quanto a produção cinematográfica brasileira pode ser vista como globalizada, mas ao mesmo tempo buscando atingir um público nacional que quer se ver nas imagens do cinema, bem como as “aventuras” cotidianas, mas não somente nos boletins sobre violência que saltam ao olhos na programação da televisão.

Voltando ao filme *Cidade dos homens*, esse se inicia com *flashbacks* da série da qual ele é derivado, uma forma de situar as pessoas na história dos personagens, mas, também, parte do mecanismo de *cross media*, descrito acima. Apresenta-se o tema central da produção - a questão da paternidade, vista sob duas formas de ausência, em termos de responsabilidade, cujo exemplo é Acerola, e da falta de conhecimento, o pai desconhecido de Laranjinha. Esse tema central será trabalhado em conjunto com outros já vistos em filmes cujo espaço é favela: o cotidiano dos moradores, os confrontos entre

etc..Ver NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgias e distopias. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

⁷⁹ Argumentos semelhantes são levantados por Renato Ortiz quando discute a mundialização da cultura e a manutenção de aspectos locais nos seus produtos. Ver obra citada nas Referências.

traficantes – no caso desse filme, foram exploradas as relações de dependência entre certos grupos do tráfico e as fissuras internas do grupo que domina um determinado espaço.



Madrugadão

Fonte: Globo Filmes

Nas cenas iniciais vemos o chefe do tráfico e os protagonistas descendo, concomitantemente, mas não juntos, o morro da Sinuca em direção à praia. Madrugadão, o chefe, não descia o morro há pelo menos três anos⁸⁰, e para fazê-lo se cerca de todos os seus “capangas” armados. O fato de o chefe do morro descer para o “asfalto” cercado de pessoas, cuja principal função será protegê-lo, evidencia seu estatuto de ser marginalizado, desprovido de qualquer privilégio fora de seu território, um *outsider* que ousou ultrapassar fronteiras, exibir suas características distintas dos demais frequentadores, demonstrando, como os estrangeiros descritos por Bauman (2009, p.77), “a indecente tendência a ultrapassar as fronteiras e aparecer de surpresa em locais para os quais não foram convidados” Ainda que a seqüência de banho de mar do traficante dê a ilusão de que a praia é dele, essas imagens não desmentem o discurso anterior, que o colocava como prisioneiro de seu próprio território, transformado num gueto do qual ele não deveria sair.

Gueto: á favela, morro, aquelas vielas, tem a ver com a discriminação, FVR,
18 anos.

⁸⁰ “O Rio de cartão-postal com seu mar e suas belas paisagens permanece privilégio dos ricos, sendo atingido apenas como visão para os favelados” (NAGIB, 2006, p. 154) ou como uma aventura perigosa,, como um momento de exceção em meio ao cotidiano de trabalho e sobrevivência.

Por outro lado, essas cenas de praia demonstram um fetiche do cinema brasileiro, perceptível também em *Cidade de Deus*⁸¹, qual seja, o de exibir os corpos dos negros com um brilho intenso, como se coberto de óleo, ressaltando músculos, mas sobretudo a cor da pele sob o sol. Essas imagens fazem lembrar as palavras de Jameson (1995, 01): “todos os filmes nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu [...] que se pode possuir com os olhos e de que se podem colecionar imagens”. Os corpos estão ali, jovens disponíveis para a visualização, traindo de certa forma os temas mais sérios que o filme tentará explorar. Nesse caso, a imagem, além de expor o mundo enquanto corpo, exhibe o corpo como imagem, salientando ostensivamente posturas, músculos e cores do cotidiano, mais untados como numa competição de fisiculturismo, para ressaltar atributos físicos, e eróticos da imagem-corpo em exposição, talvez um resquício do imaginário sobre a venda de escravos nas praças de mercado.

É na praia que Acerola enfrentará seu primeiro fracasso como pai: perde o filho, salvo depois pelo chefe do tráfico, recuperando-o mais tarde, depois de muita procura, sem, contudo, se dar conta de suas responsabilidades enquanto pai. Por outro lado, o mesmo personagem se empenhará em ajudar o amigo a descobrir o paradeiro de seu progenitor, mediante o uso de esparsas informações, algumas delas desencontradas.

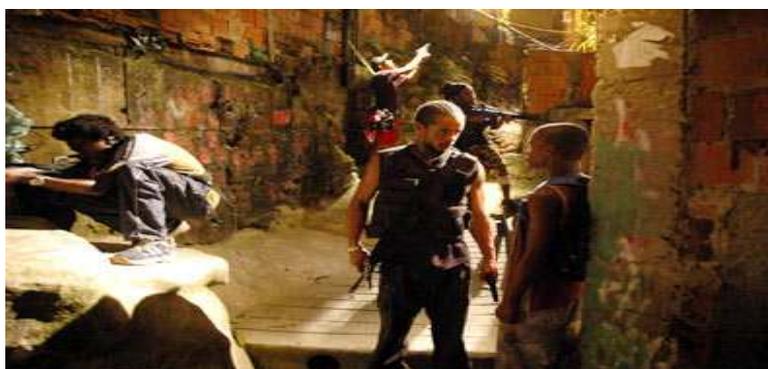


Laranjinha, Acerola e filho

Fonte: Globo Filmes

⁸¹ Reportagem da Revista de Cinema revela que "Palace II", curta-metragem que serviu de laboratório para "*Cidade de Deus*", causou polêmica quando exibido no Festival de Brasília. A pele brilhante dos atores negros (artificialmente preparada) jogou sobre o trabalho de Meirelles e Kátia Lund a pecha de cultor da "cosmética da fome" (ou da miséria).

Nessas idas e vindas, em torno da busca do pai de Laranjinha, os garotos usam de artimanhas, ludibriam a burocracia paquidérmica do estado brasileiro (exemplo disso é o roubo da fotografia de Eraldo, o pai de Wallace, o Laranjinha). Essa jornada para encontrar o pai desconhecido também revela os medos, as diferenças entre os dois amigos, além de revelar questões do passado como a morte do pai de Acerola, e a própria personalidade de Eraldo. Aliás, este demonstra pouco interesse em se aproximar do filho, que o encontra depois de dias de investigação; ele aparenta maior interesse em se livrar do colega do filho, inclusive levando esse a não ajudar o amigo no momento de maior necessidade, quando ele é acusado de ser X-9 (“dedo-duro”), em meio a uma guerra pela posse do morro onde os protagonistas viviam.



Madrugadão

Fonte: Globo Filmes

Se por um lado, Acerola está encrencado por ser acusado de supostamente delatar um inimigo de Madrugadão, quando este é expulso do morro, por outro, Laranjinha não se encontra em melhor situação, por ser primo do ex-chefe do morro, ele tem que sair de lá, assim como sua avó, cuja casa é incendiada pelos invasores do morro. Desse afastamento dos dois protagonistas se originará uma série de problemas para Acerola, que inclusive será recrutado por um dos lados da guerra pelo controle do morro. Sem referenciais: longe do filho (abrigado pelos avós maternos), sem a esposa; que o deixou para trabalhar em São Paulo, longe do amigo com quem cresceu junto; participar do conflito entre as facções do tráfico parece um destino automático para o imaturo e jovem pai.

A participação de Acerola na guerra pelo controle do morro só será interrompida quando da prisão de Eraldo. Nesse ponto da narrativa, Laranjinha se vê obrigado a voltar ao morro e se defrontar com a ira do amigo. A cena na qual ambos se acusam,

expõem suas dúvidas marca o recomeço da amizade e a fuga do morro, o desterro o encontro com a cidade que não os deseja. Contra todas as noções pós-modernas⁸² que colocam os indivíduos do século XXI como desterritorializados, sem laços comunitários ou mesmo familiares, no filme *Cidade dos homens* o que mais fica evidente é a complexa rede de ajuda mútua existente nas periferias das cidades, das quais se servem os protagonistas em suas jornadas. Também é exibida a importância dos laços de parentesco, que identificam as pessoas, seu lugar e seu pertencimento a um determinado grupo.

Cidade dos homens, mostra os dois lados, o lado bom, né, nas comunidades carentes, assim, geralmente o povo é mais solidários porque sabe, todo mundo, do sofrimento ali... o sofrimento faz um ajudar o outro (JHSS, 26 anos).

São a essas categorias sociais: família, território, comunidade, que os jovens irão recorrer ao longo do filme para, a partir delas, tentar construir suas identidades. Não é excessivo lembrar o fato de que foi a necessidade de ter carteira de identidade o detonador da corrida de Laranjinha para descobrir quem era seu pai, bem como saber porque a mãe do protagonista decidiu criá-lo sozinho sem recorrer nem ao nome paterno. Temos então uma exigência de um sistema abstrato (GIDDENS, 2002) no caso específico um órgão do governo, cujo documento a ser emitido - carteira de identidade - atribui a condição de cidadão, fazendo com que o indivíduo inicie uma busca de caráter pessoal: a construção ou reconstrução de sua biografia, de sua história de vida, num exercício reflexivo de construção do eu de um jovem prestes a ser jogado definitivamente na vida adulta, em meio a uma cidade hostil. Isso porque:

Os processos de formação nacional são acompanhados pela construção do outro (s) – generalizado - da nação, no caso brasileiro esse outro foi constituído por grupos de dentro das fronteiras nacionais, considerados

⁸² Um importante texto que apresenta e critica essas noções é EAGLETON, Terry. **Ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

incapacitados, de maneira inata, para fazer parte da nação progressista e moderna que se queria constituir (COSTA, 2006, p. 133).

Como o autor acima argumenta, os negros, de quem Laranjinha e Acerola constituem representações, tiveram sua trajetória construída à parte na sociedade brasileira; são os “outros”, aos quais muito foi negado, inclusive sua participação na cidade, a não ser como faxineiros, empregados domésticos, vendedores ambulantes, etc., ou seja, parte do que Bauman (2009) chamou de “refugiados da cidade”, cujo lugar de destino são, em sua grande maioria, as favelas. Fora de seu gueto, o que farão os protagonistas de *Cidade dos homens*?

ah... tem, tem como você ter um futuro melhor e continuar no bairro, mas, ah, de repente, é melhor você sair, né, porque é que nem o Bené lá, vai que acontece com você o que aconteceu com ele, mesmo você sendo amigo da pessoa, assim, daí você tava no momento errado na hora errada ali, daí acaba fudendo para você, então é melhor sair dessa (WGL, 16 anos).

Antônia

A mulher tem que mostrar mais que tem cabeça, que ela pode, que ela não é só envolvida nessas partes (sexuais). O filme Antônia mostra que a mulher é vista de outra forma e ela luta para mostrar que ela é diferente: focava no seu objetivo, conquista seu espaço, batalhando (LRS, 17 anos).



Cartaz do Filme Antônia

Fonte: Globo Filmes

Nesse filme, a história gira em torno de um grupo de garotas cujo sonho é ganhar a vida cantando *Rap*. São todas do mesmo bairro, tiveram experiências semelhantes e agora querem unir suas forças e formar um grupo musical, o *Antônia* que dá nome ao filme. Contudo, elas enfrentarão muitos obstáculos, alguns exteriores, e quase intransponíveis, e outros que estão dentro delas mesmas, até atingir seu objetivo. A pergunta que finaliza a sessão anterior talvez tenha sido respondida em *Cidade de Deus*: para quem tem escolaridade, um talento, ou ambos, algumas portas podem ser abertas. Foi o que aconteceu com Buscapé, que além de escolaridade possuía talento com a máquina fotográfica, oriundo de uma obsessão em deixar a vida no bairro no qual morava.

No filme *Antônia*, a saída está na música, mais especificamente no *Rap*, praticado pelas protagonistas, todas negras moradoras da periferia paulistana. Mas se os negros em geral foram construídos enquanto o “outro” da nação brasileira (COSTA, 2006), aqueles que deveriam ser segregados, apartados das riquezas do país, caberia

então as mulheres negras uma condição ainda mais subalterna. É justamente essa condição subalterna da mulher negra e, evidentemente, a luta para superá-la que será explorada em mais essa produção da Globo Filmes.

O filme (direção e roteiro) de Tata Amaral focaliza a vida de quatro garotas moradoras da vila Brasilândia, em São Paulo, as quais tentam entrar para o mundo da música. Mas, como já foi escrito, não se trata de qualquer música, e sim do *Rap*. Já de início as cenas explicitam ser esse um mundo dominado por homens:

porque é porque é difícil ver um grupo de mulheres de rap, né, então é mais homens que canta rap[...] (WGL 16 anos).

São eles os veículos de entrada das garotas no mundo do *Hip-Hop*. Elas inicialmente são *backing vocal* de um grupo de rapazes auto-intitulado “Poder da Rua”;

no rap as mulheres normalmente ficam no Back vocal , segunda voz, mas nunca assim , grupos delas , eu nunca vi não(S.M.F.B.S, 17 anos).

Será esse grupo também o propiciador da primeira apresentação das *Antônias*. Nessa primeira apresentação das garotas ocorre a exposição de sua identidade musical, e também da identidade das próprias componentes do grupo, numa espécie de auto-afirmação, ou de afirmação de princípios; curiosamente, o lema da personagem de Negra Li (Preta) já dá uma visão do tipo de mulher que estará em cena: nem feminista nem pessimista. Contudo, antes mesmo dessa primeira exposição pública do grupo, já se fazem perceber os percalços a serem enfrentados por elas antes de realmente poderem ser artistas, terem de fato condições de cantar profissionalmente.



Grupo Antônia

Fonte: Globo Filmes

Trata-se, sobretudo, de enfrentamentos marcados por questões de gênero, geração e classe. Essas questões perpassaram a narrativa como a demonstrar a condição da mulher como *outsider* em relação aos homens, estabelecidos no mundo do *Rap* e do *Hip-Hop*. A todo o momento, serão enunciadas sentenças referentes ao papel da mulher dentro de uma ordem dominada por homens. A personagem Preta (Negra Li) tem que se livrar de um marido, aparentemente adúltero, totalmente desinteressado no trabalho dela, sempre apontando os supostos aspectos negativos de uma mulher casada e mãe ser cantora e se apresentar para “um bando de marmanjos”. Esses conflitos perpassaram todo o filme, levando à dissolução do grupo. As famílias também não se mostram muito contentes com a escolha das garotas. Preta, principalmente, enfrenta os questionamentos da mãe sobre o futuro, sobre a vida que filha está dando para a neta, bem como as comparações que são feitas entre a *rapper* e seu pai, um sambista que não deu certo.

A Preta aquela não deixa barato o que o marido dela faz, que não arruma emprego, que fica dia inteiro para rua enquanto ela fica cuidando da filha, fala com ele e ele ignora, parece até que ele é meio frio. Eu gostei assim se todas as mulheres fossem assim, não teria esse machismo ... se tem é porque as mulheres deixam. (LRS, 17 anos)

Em busca do sucesso, as garotas se deslocam pela cidade: churrascarias, festas particulares, palcos de *Rap* na Brasilândia e outros bairros periféricos. Nessas incursões vão expondo o cotidiano da periferia: as mudanças feitas pelos amigos, o socorro prestado pelos vizinhos, a pelada entre colegas de rua, de bairro, o lanche noturno num *trailer*. O espaço ocupado por essas pessoas é construído a partir de suas vivências,

tornam-se registros de sua experiência cotidiana. Nesse espaço ocorreriam relações não assimétricas, ou pelo menos mais próximas disso, pois aqueles que interagem nesses territórios conheceriam seus rituais, seus símbolos e sinais reguladores dessas mesmas interações, ocasionando assim uma menor distância sociológica (FREHSE, 2008, p.157).

Mas essa distância social aumenta quando as quatro integrantes do grupo *Antônia* se apresentam em uma festa de aniversário de classe média alta. Durante toda a apresentação os presentes parecem nem notar a presença do grupo, assim como ocorre em boa parte das vezes em que há cantores em churrascarias, bares, etc.. A atenção dos presentes na festa só é conseguida quando, por interferência do namorado da aniversariante, que “rouba” o microfone e o palco e começa a cantarolar, o grupo começa a cantar *Killing me softly with his song*.

Na festa só tinha pessoa branca; elas tavam cantando músicas que eu acho que eles não viam como de acordo com eles. Quando ela canto a música em inglês, eles viram que elas também cantavam músicas deles (TG, 15 anos).

Nesse ponto da narração, as jovens tornam-se mais visíveis para os presentes, que as aplaudem, fato que não ocorrera enquanto o grupo cantava *Rap* e outras músicas de seu repertório. Pelo menos temporariamente, elas parecem romper a fronteira que as separava dos seus contratantes. Por um breve momento elas deixaram de ocupar o papel do o “outro”, do *outsider*.

Justamente porque demarcamos fronteiras é que, de repente, as diferenças emergem, que as percebemos e nos tornamos conscientes delas [...] Vamos em busca de diferenças justamente para legitimar as fronteiras. Cada fronteira cria suas diferenças, que são fundamentadas e relevantes. (BAUMAN, 2009, p. 75).

Os argumentos de Bauman lembram as análises de Elias (1994b) acerca de como a nobreza e, posteriormente, a burguesia criaram formas de se distinguir das demais

classes, por meio da etiqueta, do vestuário etc.. Ou ainda, mais próximo de nós, suas análises de como moradores de um bairro operário criaram, a partir de seu estilo de vida, barreiras intransponíveis para aqueles que chegaram depois deles (ELIAS; SCOTSON, 2000).

As jovens de *Antônia*, o grupo, enfrentaram vários grupos estabelecidos, a sua maneira, em nichos da sociedade: os maridos e os namorados nas relações íntimas; os pais, em suas relações familiares e geracionais; de classe ao se defrontar com gente de fora de seu círculo social; e companheiros de *Rap* (homens), no processo de profissionalização. Elas acabam sucumbindo a eles, e o grupo é desfeito; apenas Preta continua cantando. Dessa forma, além de falar dos problemas da periferia, *Antônia* aponta as mazelas vividas pelas mulheres, como um grupo não estabelecido, na sociedade brasileira, com o agravante de se tratar de mulheres pobres e negras, sujeitas a estigmatizações de todas as ordens numa sociedade atravessada por discriminações. E, como se não bastasse abordar a luta de mulheres por um sonho, o filme também aborda a questão da violência contra homossexuais, representado pelo assassinato do namorado do irmão de Bárbara, uma das Antonias, e do espancamento desse por um rapaz da vizinhança por puro preconceito sexual. Isso sem contar a omissão do dono de uma *van*, também pelo mesmo motivo.

Preconceito contra os homossexuais: ah (...) uma coisa pequena, né (...) acho que a pessoa tem tanto medo ou tanta vontade e ela não consegue se assumir, daí fica naquele meio, acaba se perturbando, é uma falha de caráter[...] O barão, acho que ele negou socorro, porque ele ficou com medo de agarrar o cara (HGS, 25 anos).

Elias (2000) descreveu como as sociedades são capazes de tecer suas hierarquias e, com isso, estabelecer uma série de proibições as quais os *outsiders* são submetidos. A eles era vedado o acesso aos locais de diversão e mesmo a locais públicos (seus exemplos giram em torno dos pubs, das igrejas e associações de Winston Parva). Mas ao final de *Estabelecidos e Outsiders*, ao analisar um romance norte-americano, Elias relembra que as proibições podem recair sobre questões de sexualidade, algo que ele já

havia mencionado acerca da sociedade indiana, na qual castas inferiores não teriam acesso às mulheres de castas superiores, sendo o contrario não verdadeiro.

Em *Antônia*, a violência contra o casal homossexual foi fruto, sobretudo, de uma vingança contra irmão de Bárbara, que havia expulsado seu futuro assassino de um jogo, em função de uma jogada violenta. Tal atitude na visão dos homens heterossexuais, os estabelecidos, seria incompatível com o papel atribuído aos homossexuais. Nossa opinião é confirmada pelos argumentos usados pelo perueiro para não ajudar Bárbara a subir as escadas com o irmão, que está com a perna engessada: ele se sentia traído, porque o até então amigo de infância, com quem ele jogava bola, entre outras coisas, não havia lhe contado que era *gay*, e agora todos estavam comentando. Uma demonstração de que o grupo estabelecido estará sempre lutando para manter sua hegemonia, protegendo as fronteiras, procurando sempre novas diferenças que reforcem as distâncias sociológicas, criando guetos dentro de guetos.

O lugar subalterno de *gays* e mulheres é demonstrado também por meio da prisão de Bárbara. Ela ao se confrontar com o agressor do irmão e do namorado dele acaba cometendo um crime, sendo presa por isso. Até então o agressor estava solto, tão ciente de sua impunidade que se exhibe, contando detalhes de como havia agredido o casal homossexual. Para Bárbara a punição não tardou, mesmo ela tentando salvar a vida de sua “vitima”, seu destino é a cadeia. É nesse território de extrema exclusão que o filme termina, com um show do grupo *Antônia*, que depois de muitas tribulações recomeça sua carreira, com todas do grupo reunidas. Dois pólos estigmatizados pela sociedade se encontram para que a arte possa de novo ser feita por jovens mulheres cientes de que a mesma matéria que cria o sonho e os pesadelos, também cria o ritmo e a poesia.



Fonte: Globo Filmes

As múltiplas faces da recepção

Os bastidores da pesquisa sobre recepção das imagens



O trabalho de pesquisa, cujo viés teórico discutimos até agora, analisando inclusive os filmes utilizados como *corpus*, foi desenvolvido na escola já mencionada no início e contou com amplo apoio da comunidade escolar: professores, alunos, direção e coordenação se empenharam muito em facilitar o desenrolar das atividades. Estas se deram em três semanas de atividades de exibição dos filmes, para todas as salas do ensino médio regular (3 salas) e para o ensino médio EJA (5 salas). Dessas salas foram convidados 25 alunos, homens e mulheres, de idades variáveis, para a realização das entrevistas; estas ocorreram na biblioteca da escola.

Optamos por realizar convites para a concessão das entrevistas, visto terem ocorridos várias recusas iniciais. Também escolhemos solicitar a ajuda de alguns daqueles já entrevistados para auxiliar na tarefa de convencimento de outros que relutavam em ser entrevistados. Tal estratégia provou-se eficaz, visto a receptividade posterior aos convites, por parte dos entrevistados.

As entrevistas foram seguindo o modelo já descrito na introdução desse trabalho, sempre enfatizando o caráter dialógico das mesmas. Ainda assim, em vários momentos

tivemos a necessidade de refazer perguntas e recomeçar; em um caso, desistimos do informante, dada sua recusa em desenvolver as respostas, suas várias tentativas de fugir do assunto.

Com relação à qualidade das entrevistas, àquelas concedidas por meninas tenderam a reunir informações mais diretas, obtidas com maior facilidade, mesmo quando exigida a confirmação de alguns dados. Com relação aos rapazes, houve muita relutância de alguns, ainda que depois de algum tempo a entrevista tenha corrido de modo tranqüilo, mas a maioria sem tanta riqueza de detalhes. Evidentemente, aqueles de maior de idade mostraram-se mais abertos às perguntas e mais claros e diretos em suas respostas.

Por se tratar de entrevistas embasadas pela noção do diálogo, abertas, portanto, a certos desvios, alguns dos entrevistados revelaram questões de foro íntimo, inesperadas para o tipo de informações buscadas, mas enriquecedoras para o trabalho em pauta. Em alguns casos, houve um aparente deslocamento das preocupações mais direcionadas a nossa pesquisa, porém, ao ouvir as gravações, nos demos conta do poder das imagens, de sua capacidade de fazer liberar lembranças, de purgar certas dores, pois na interação verbal ocorreram trocas de impressões, conhecimentos acerca do filmes, experiências de vida, etc. Houve também certa cumplicidade mediada pelas imagens dos filmes assistidos. Dessa forma, confirmamos parte daquilo que nossa base teórica já apontava: os sentidos são construídos na interação; a interpretação da “realidade” das imagens é histórica e socialmente marcada, além de ser situada em uma geografia específica.

Do mesmo modo, certos conceitos que estavam na base de nossa investigação tornaram-se mais evidentes ou ganharam outros contornos. Como é o caso de conceito de competência cultural:

A competência cultural não se refere só à cultura formal, aprendida nas escolas e nos livros. É toda uma identidade, onde se insere também a educação formal, mas vai além, abrangendo a cultura dos bairros, das

idades, das tribos urbanas. É uma marcação cultural viabilizada por meio da vivência, da audição e da leitura⁸³. Citar corretamente, ver ex. anteriores

E essa competência cultural é uma das responsáveis pela diferenciação no processo de recepção. Mas tal competência está a serviço de um estilo de vida, uma forma mais ou menos fixa de demonstrar a identidade construída pelos indivíduos, contudo, como vimos, essa forma deve ser reconhecida por um grupo, portanto trata-se de uma manifestação coletiva, social. Assim, ainda que possamos identificar manifestações individuais do processo receptivo esse sempre remeterá a questões sociais mais amplas.

Por outro lado, devemos ressaltar que mesmo aquelas entrevistas inicialmente vistas como sem muitas informações, ao final mostraram-se ricas em sentidos imprevistos; os silêncios, os risos, e as exclamações, somadas a conhecimentos sobre a vida de nossos informantes foram imprescindíveis para construção do sentido de suas falas e daquilo que não queriam enunciar. A seguir, em nossa análise esperamos demonstrar esses achados.

⁸³ BRITTOS, Valéria. Comunicação e cultura: o processo de recepção. Valério Cruz Brittos Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). www.bocc.ubi.pt, consultado 12/09/2209.

1-As imagens e seus significados

Millor Fernandes escreveu uma crônica na qual contestava a idéia recorrente de que “uma imagem vale mais que mil palavras”, mas, mais importante do que sua defesa do valor das palavras no processo de comunicação, em detrimento de uma acreditada hegemonia da imagem, interessa-nos ver como parte dos seus argumentos na verdade fornece pistas para pensarmos o processo de recepção tanto de imagens quanto de palavras, via veículos de mídia. Para embasar sua linha de raciocínio, Millôr (2009, p, 22) usa como exemplo uma suposta reportagem sobre um incêndio.

Digamos que estou lá, petrificado, vendo as imagens das pessoas se atirando em meio às chamas, quando o repórter me esclarece, *em palavras* (grifo do autor), que o incêndio não é em São Paulo, mas na Indonésia. Imediatamente isso diminui a força da imagem, da tragédia, em meu sistema nervoso. E ao contrário se o narrador dissesse que o incêndio era no Rio de Janeiro, aumentaria logo a força da tragédia em meu peito varonil. Tragédia essa que aumentaria ainda mais minha emoção e me obrigaria logo a alguma espécie de ação, pelo menos telefonemas, se, em palavras, o repórter dissesse que o incêndio era na Praça General Osório, aqui bem perto.

Podemos depreender dessa crônica que a interpretação de uma imagem ou de um texto, e de qualquer ação dela decorrente, estaria vinculada aos conhecimentos prévios dos leitores-ouvintes, do local em que estejam (sua proximidade ou não do local onde os fatos se desenrolam) e de seu grau de empatia para com os envolvidos. Na verdade, podemos pensar que o poder da mensagem transmitida por imagens ou textos depende da interação desses elementos.

Por outro lado, a partir dos vários níveis de proximidade descritos no texto do cronista, podemos entender que a proximidade geográfica e o significado de certos símbolos e marcos sociais relacionados às nossas experiências cotidianas condicionam, de alguma maneira, nosso envolvimento emocional com os fatos narrados pela mídia (e não só por ela). Isso pode servir para evidenciar o que Norbert Elias (1994, p. 186) conceitua em *Sociedade dos Indivíduos*:

A humanidade vem surgindo, com clareza cada vez maior, como nível eficaz de integração da mais alta ordem. O desenvolvimento correspondente da imagem-do-nós do indivíduo está muito aquém dessa integração e, acima de tudo, os sentimentos de um nós, a identificação dos seres humanos com seres humanos como tais, independente de sua afiliação a determinado subgrupo da humanidade, vem se desenvolvendo com muita lentidão.

Dito de outra forma, aquelas pessoas que sofrem em um país distante, ainda que as imagens sejam chocantes, não representam para todos os indivíduos no Brasil algo relevante o suficiente para interromper suas atividades cotidianas, pois ainda que estejamos vivendo um mundo globalizado, com a formação de uma cultura internacional-popular (ORTIZ, 1994) e com os governos cada vez mais interdependentes, não houve ainda uma profunda mudança no *habitus* social dos indivíduos e grupos de indivíduos, ainda profundamente arraigados em seus vínculos locais (famílias, bairros, escolas, locais de trabalho, áreas de lazer e convivência), que serviriam como mediações para sua recepção de imagens e textos representativos do que ocorre no mundo.

Essa linha de raciocínio talvez possa ser aplicada aos artefatos da indústria cultural que não lidam diretamente com o noticiário – filmes, novelas, canções, etc.. – como demonstrou Martin-Barbero, em *Dos Meios às Mediações*, entre outros autores. A questão central seria verificar como essas mediações norteiam nossas interpretações dos produtos da mídia, e foi essa questão, entre outras, que orientou a realização desse trabalho sobre a recepção de filmes feita com alunos de uma escola pública da cidade de São Carlos, cujos relatos serão analisados a seguir.

A nossa escolha de trabalhar com cinema está ancorada na percepção de que

O cinema é um dos veículos mais marcantes de negociação de sentidos e de encontros dos indivíduos consigo mesmos, seus mundos (interiores e exteriores) e os mundos possíveis dos outros. Assistidos em silêncio, em família, no cinema, em casas, nos quartos, as narrativas fílmicas possibilitam um dialogar entre objetividades e subjetividades que, pensadas no

personagem do outro, muitas vezes faz com que as próprias individualidades mais nitidamente se manifestem. (ZANINI, 2008).

Se o cinema tem essas capacidades descritas por Maria Catarina C. Zanini, o estudo da recepção desse artefato da cultura de massa mostra-se de vital importância, pois facilitaria revelar os mecanismos envolvidos nesse processo, evidenciando o caráter social do mesmo e possivelmente determinando as formas como as pessoas se identificam ou não com as imagens produzidas e veiculadas pela mídia.

Em nossa pesquisa, as entrevistas giraram em torno dos temas centrais por nós identificados em nossas interpretações dos filmes em pauta⁸⁴, que, em resumo, podem ser listados da seguinte forma: a relação tráfico e comunidade, obstáculos e estímulos para a mudança pessoal e do grupo (ascensão social), impacto das imagens da favela produzidas pela mídia, relações entre ficção e realidade. Além desses temas levantados pela análise dos artefatos, também foi imprescindível entender como o processo de recepção dos entrevistados ocorreu; para tanto, procuramos identificar quais mediações⁸⁵ eram acionadas pelos informantes em seus depoimentos; ao mesmo tempo, pela própria dinâmica das entrevistas, emergiu, de forma indiscutível, a necessidade de pensar como fatores relacionados às experiências individuais afetavam o uso das mediações no processo de recepção, pois “pensar a experiência é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica. Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência” (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 56). São elas, portanto, que informam o modo singular de apropriação dessas mediações.

⁸⁴ Os filmes *Cidade de Deus*, *Cidade dos homens* e *Antônia* foram analisados no capítulo *Quantas vezes Favela*.

⁸⁵ Algumas mediações trabalhadas por Martin-Barbero: bairro, família, igreja, escola, amigos, etc.

2- Identificação, mediações e a recepção de imagens

O processo de identificação, junto com a projeção, nos termos de Morin, como vimos, é um dos pilares que sustentam o sucesso dos artefatos artísticos em geral e do cinema em questão. Um processo que não ocorre como planejado pelos produtores, criadores, ou por quem quer que se considere o detentor dos processos engendradores daquilo que é objeto da recepção.

Os fortes 'efeitos de subjetividade' produzidos pela narrativa cinematográfica não são automáticos ou irresistíveis, nem podem ser separados do desejo, experiência e conhecimento dos espectadores situados historicamente, constituídos fora do texto por estruturas de poder como nação, raça, classe, gênero e sexualidade (SHOHAT; STAM, 2006, p. 453).

Ainda que os autores supracitados não trabalhem com a conceituação de Martin-Barbero (2001) ou de Garcia Canclini (2006), sabe-se que sua visão dos receptores dos artefatos da indústria da mídia não é a de seres passivos, receptáculos apáticos de um espetáculo, ou do *Espectáculo*, para lembrar Debord (2000). O excerto abaixo é esclarecedor do processo de recepção e identificação que pode ocorrer diante das imagens cinematográficas, fornecendo indícios de como as pessoas ressignificam os artefatos culturais.

Não, para alguns aumenta, né, ele aumenta, porque uma cara que [...] nunca aí [...] gostou de falar que é favelado do Gonzaga, e isso e aquilo, vai vê um filme e vai falar: Alá o que acontece, isso lá na favela do Gonzaga, aqui a nossa cidade é isso, não vou deixar meu filho assistir esse filme, não sei o que [...] Só que deveria deixar ver, para ele ver o que acontece, né, no filme, que o que acontece no filme é tudo real e o que acontece na cidade dele, ou então, deixar para assistir para ele ver o que acontece, para num querer ir naquele embalo, ele vê o que é certo e o que é errado (ADGS, 19 anos).

Nesse depoimento há vários pontos importantes a serem observados. O primeiro deles seria o de haver uma certa resistência, identificada pelas paradas e pelos cortes durante a fala, em reconhecer a vergonha de muitos em se apresentar como moradores de uma favela; o segundo ponto seria a questão da violência do filme, aumentada ou não, real ou fictícia⁸⁶, a qual poderia levar os sujeitos a negar ou rechaçar sua suposta condição de favelado; um terceiro ponto importante é a questão do filme como uma “mediação”, como meio de aproximar da realidade vivida no cotidiano e servindo como uma forma de aprendizagem “do que é certo e errado” para não entrar “naquele embalo”.

Como veremos a seguir, cada um dos entrevistados, ainda que pertencendo a um mesmo local de estudos, em alguns casos, moradores dos mesmos bairros, apontaram visões nem sempre concordantes tanto sobre esses elementos quanto sobre os filmes. Também ocorreram discordâncias em relação ao grau de reconhecimento daquelas imagens como sendo iguais ou semelhantes as suas vivências. Houve uma variedade de sentidos apontados, criados a partir da experiência receptiva dos filmes, mas também uma série de pontes de significação ligando os artefatos culturais com a realidade “tal como ela é” vivenciada pelos informantes. Como escreve Maurício José Siewerdt (2001, p. 4): “Esta pluralidade de olhares, de manifestações de experiências distintas, deu-se a partir da multiplicidade de lugares culturais de onde vieram e estavam circunscritos cada um desses sujeitos ao longo de suas vidas”.

Essa multiplicidade de olhares é fruto das *mediações* ativadas no processo de recepção, que com certeza variam de acordo com o *capital cultural* de cada um dos informantes, bem como de acordo com seu *habitus*; aliás, essa mesma noção acompanha o conceito de *mediação*, visto que são disposições incorporadas ao longo da interação social, em seus vários espaços e que, de modo bastante intenso, estão relacionadas à *herança sociológica*⁸⁷ do indivíduo, seu *capital cultural* e *simbólico*, como vimos.

⁸⁶ A questão do “real” e do “ficcional” será discutida mais adiante.

⁸⁷ Esse conceito é desenvolvido por Elias em **Estabelecidos e Outsiders**; sua intenção é dar conta de como os jovens são influenciados pelas condições psico-sociais que embasariam seu processo de formação no seio da família, num bairro específico, etc.

Eu seria aquele, o Bené, que acaba morrendo, que ficava o tempo todo querendo amenizar pro outro não ser tão agressivo, conciliar as coisas, né. Mas no fim ele foi morto, acho que é assim, por mais que ele tivesse no crime, agente vê ali que não teve muita opção; ele foi tomando um caminho e foi indo, acontecendo dele ir ficando do lado das drogas, mas ele sabia que tinha que agir dignamente (TG, 15 anos).

No depoimento acima, percebemos as tentativas de explicar, a partir de um repertório retirado do cotidiano, as idiossincrasias da personagem de *Cidade de Deus*. Há uma percepção sobre a personagem baseada na pressuposição de um “determinismo social” impedindo-o de agir “dignamente”, levando-o para o caminho das drogas. Outra informante aponta mais elementos sobre o mesmo personagem

Meu pai era um Bené, se dava bem com todo mundo, um bandido bem tranqüilo: hoje em dia não tem mais assim, esse PCC mudou muita coisa, são muitas regras, muitas coisas diferentes daquela época. Um bandido respeitava o outro, hoje em dia não, quem manda é o dinheiro, Se um bandido puder compra, toma o lugar do outro, onde da mais dinheiro, ele vai lá e faz (KMDOH, 25 anos).

Em que pese a ausência de uma maior elaboração da questão, incluindo, por exemplo, o gosto do personagem pelo poder, seu fascínio pelo consumo, a visão da falta de oportunidades e estrutura para buscar outros caminhos, sendo a morte uma metáfora desse beco sem saída, se coaduna com a conceituação de Elias (2000) da *herança sociológica*; entendemos que há no excerto acima um visão mais aprofundada das relações entre os traficantes, sobretudo no que tange ao surgimento de organizações criminosas altamente profissionais. Contudo, esse entendimento está camuflado no relato idílico sobre a vida do pai, que era, em suas palavras, um “bandido tranqüilo”. Já outra jovem, ao falar de uma personagem de *Antônia*, declarou:

Me identifiquei mais com a Barbara porque eu pensei que quando ela foi para a cadeia que ela ia desistir, mas ela teve iniciativa, com esses problemas , as amigas, se juntou novamente , ela dentro da prisão , as amigas dando apoio

para ela. Ela não achou a prisão injusta por causa de que ela foi por causa do que o moleque falou do irmão dela (TG, 15 anos).

Percebemos nessa fala a ocorrência do processo de identificação que acontece em dois tempos: primeiro na fragilidade da personagem, pois depois de sua prisão o afastamento do grupo musical era quase inevitável; contudo, quando Bárbara decide continuar, nossa jovem vê mais um ponto importante de identificação. Isso sem contar a ausência de revolta contra a prisão por parte da personagem, fato esse potencializador de sua condição de heroína na trama da narrativa fílmica.

Retornando a questão das mediações⁸⁸, poderíamos classificar aquelas mais presentes no discurso de nossos informantes em: escola (ou o discurso escolar), religião, família, gênero, bairro, trabalho. Ainda que outros elementos sejam elencados na teoria de Martin-Barbero (2001), foram esses termos, ou outros do mesmo grupo semântico, os mais utilizados pelos entrevistados.

A seguir, procuraremos explicitar como essas mediações constroem os discursos dos entrevistados, além de, em muitos casos, contribuir, para a construção de um contra-discurso que permeia a fala consciente dos mesmos. É importante salientar que a desconstrução dos discursos e a exposição das mediações, que permeiam as várias leituras feitas sobre os filmes, só são possíveis em função da análise, mas, como evidenciaremos, muitas declarações dos alunos são permeadas por mais de uma mediação. Portanto, tentaremos efetuar a análise daquelas que são as mais importantes nas falas dos informantes.

⁸⁸ Outra definição de “mediações” pode ser encontrada em Robert White, para quem elas “constituem um tipo de ‘espaço’, no qual diversas construções de significado podem acontecer, dependendo da lógica cultural do receptor e da possibilidade de negociação que se estabelece para a construção do significado” (WHITE, 1998, p. 55).

3-Realismo, realidade e verossimilhança

Acho que nenhum filme mostra assim certinho,

mas vai da visão de cada um.

(JHSS, 26 anos).

Raymond Williams (2007, p. 347) chamou a atenção para várias manifestações do uso do termo\conceito realismo, bem como de suas implicações para a compreensão da arte e da vida cotidiana.

A arte ou a literatura *realista* é vista simplesmente como uma convenção entre outras, um conjunto de representações formais, um meio específico ao qual nos acostumamos. O objeto não é realmente *semelhante à vida*, mas a convenção e a repetição fazem com que pareça assim

Também foi esse autor quem explicou que somente o esquecimento das origens históricas e sociais das formas que intitulamos como realistas podem, de fato, fazer confundir uma representação realista com algo que supostamente existe na *realidade*.

Essa percepção de Williams torna mais interessante e perturbadora uma das questões que afloraram durante a análise das entrevistas: foi a recorrente importância atribuída ao realismo das cenas, das sequências e dos personagens presentes nos filmes vistos, o que, na maioria dos casos, demonstrou uma aparente despreocupação com o fato de eles serem artefatos culturais construídos segundo critérios estritamente ficcionais, ainda que preocupados com um certa estética documental, portanto, de viés realista. Para Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 262), em *Crítica da imagem eurocêntrica*, isso evidenciaria que:

O desejo de emitir julgamentos sobre questões de verossimilhança vem à tona especialmente em casos nos quais há protótipos reais para personagens e situações, e quando o filme, a despeito de seu discurso em contrário, faz implicitamente - e é visto como - um comentário sobre uma situação histórica\realista.

Na verdade, há uma recorrência no cinema, não só brasileiro, dessa estética realista, como constatou Robert Stam (1981, p. 24), em *O espetáculo interrompido*, de 1981, “Os filmes de ficção comercial têm, de modo geral, mantido uma estética que corresponde grosseiramente ao romance realista do século XIX e ao teatro naturalista”. Para além do cinema, é importante recordar que a preocupação com o realismo na arte é algo recorrente na história, sobretudo na literatura.

Num sentido amplo, o Realismo sempre existiu [...] a verossimilhança é uma exigência quer do leitor ingênuo quer do leitor informado, e toda escola literária nova surge em oposição à anterior, já estereotipada, sempre em nome de uma maior aderência da arte com a realidade [...] o que varia é o tipo e o grau de realismo (D’ONOFRIO, 2004, p. 380).

Essa mesma exigência de verossimilhança feita pelos leitores em relação à literatura também pode ser verificada em relação ao cinema: espectadores (e críticos) insistem na idéia do realismo porque têm em vista a idéia de verdade, e questionam um filme a partir de seu conhecimento pessoal e cultural (SHOHAT; STAM, 2006, p. 262). Dessa forma, não se trata de uma questão de ingenuidade ou de sofisticação, mas de parte do processo de recepção dos artefatos culturais realizado pelos indivíduos, variando, como foi visto acima, o grau de realismo, bem como seu tipo.

Essa variação de grau e de tipo pôde ser encontrada nos depoimentos recolhidos em nossa pesquisa; ela expressaria a existência de “verdades contingentes, qualificadas a partir de certas perspectivas, que informam a visão de mundo de certas comunidades” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 263). Ao mesmo tempo, essa opção pelo realismo, o desejo de verossimilhança, como define de Certeau (1994), evidencia que o receptor, mesmo sabendo que as imagens são manipulações, suporia que essas simulações têm *status* de realidade, mas de uma realidade que ele decodificará recorrendo a seus conhecimentos prévios, configurados pela família, escola, religião e pelos outros veículos de mídia.

Não gostei de *Cidade de Deus*, não que eu não tenha gostado, mas mostra com mais clareza a violência e como não estamos

acostumados eu acho que prevalece o preconceito (MRS, 35 anos)

Esse excerto revela parte daquilo já defendido por Shohat e Stam (2006, p. 267)

Embora o realismo total seja uma impossibilidade teórica, os espectadores chegam equipados com um 'sentimento do real' baseado em sua experiência que lhes permite aceitar, questionar ou mesmo subverter as representações de um filme.

No caso de nosso informante, sua experiência impedia inclusive de estabelecer um juízo de valor claro sobre o filme *Cidade de Deus*; “a clareza e a violência” presentes no filme se chocavam com seu “sentimento do real”, como escrevem Stam e Shohat, não permitindo a ele o estabelecimento inclusive de uma opinião sobre o filme enquanto artefato artístico.

O exemplo a seguir é uma demonstração de como a confluência entre o filme e a chamada realidade nem sempre é tranqüila e tampouco demonstra uma visão monolítica desses dois lados da equação.

Acho importante que existam filmes que mostram a periferia, porque mostram a realidade. Porque a gente não tem que se comportar como aparece no filme, a gente tem que ser a gente mesmo. Se a gente é pessoa de bem, tem que seguir o caminho do bem, não tem que fazer coisa errada para se mostrar para as outras pessoas, tem que ser você mesmo (HJRO, 15 anos).

A afirmação de que os filmes devem mostrar a realidade é contrabalançada com a assertiva “a gente não tem que se comportar como aparece no filme”, ou seja, independente dos elementos e situações exibidos na tela, os indivíduos teriam uma essência, um caminho a seguir. A construção do *self* se dá num momento anterior ao choque com as imagens. Como ficará mais claro adiante, as declarações desse informante são plenas de influência da religiosa. Sua visão de mundo, o comportamento das pessoas e dos personagens são filtrados por essa mediação.

Por outro lado, alguns dos informantes, mesmo acatando a possibilidade de um mundo empírico semelhante àquele exibido nos filmes, expõem questões relevantes sobre as formas da representação; a frase a seguir nos mostra um pouco dessas questões:

Depende da dose, se você souber dar dose certa as pessoas vão saber que aquilo acontece. Se você traz a cena de uma forma e as pessoas recebem com um divertimento, uma piadinha, então nem prestam atenção no que eles querem mostrar realmente (LRS, 17 anos).

O problema do tipo e o grau de realismo estão aí exemplificados. Para essa informante, cenas nas quais as pessoas mais se divertem do que pensam levariam a uma deturpação de um suposto interesse em demonstrar as coisas como elas realmente são. Mas ainda aqui encontramos uma opinião discordante:

O cinema tem que entreter, porque ficar só aquela coisa séria, ele passa a ser monótono, fica cansativo, mas se ele tem o entretenimento aquilo fica gravado seguir padronização (HGS, 25 anos).

A questão não é pacífica e gera muita polêmica em torno das formas de representação da realidade, sobre a qual mesmo os teóricos da cultura, e do cinema em particular, não conseguem chegar a um consenso.

Talvez o problema esteja na questão levantada acima por Millôr Fernandes, a da proximidade ou distância em relação às imagens vistas na tela, e mais uma vez isso vai depender do quanto cada indivíduo ou grupo de indivíduos identifica como próximo ou distante.

Gostei de *Cidade dos homens* porque não é tão violento como *Cidade de Deus*. Acho que é a realidade, mas não to acostumada a ver. Não to

acostumada a ver filmes de violência. Gosto de filmes de ação, de terror, outro tipo de violência. Que não é igual aos outros (NF, 17 anos).

Da fala dessa jovem informante desprende-se uma leitura dos filmes mediada por outros filmes de gêneros⁸⁹ distintos, nos quais a violência está presente; contudo não é identificada como real, como algo que pode ocorrer no cotidiano, seja porque se passa no puro âmbito da ficção (terror, ação), portanto identificada como irreal, ou porque, sendo praticada em um país distante, pouco tem a ver com a nossa realidade, passando a ser vista como outro tipo de violência. Como diria outra informante

A vida na realidade não é tão divertida” (SMBS, 17 anos)

Há também aqueles que enxergam no filme muito mais do que outros estão dispostos a ver:

Cidade de Deus mostra que a violência, o tráfico, não vai a lugar nenhum, acaba ali mesmo, ali começa ali acaba. Um exemplo para quem está começando nessa vida e acha que com o tráfico vai ficar famoso, ganhar muito dinheiro; é o exemplo que não leva a lugar nenhum (KMDOH, 25 anos).

A experiência dessa informante levou-a a uma reflexão mais aprofundada sobre as imagens exibidas em *Cidade de Deus*. Ao que tudo indica, ela percebe no processo de formação dos traficantes Bené e Zé Pequeno como algo que tende ao desastre. Sobre ex-Dadinho, ela declarou:

Zé Pequeno começou de pequeno mesmo (...) ele já tinha uma mente de como ele ia ser, de como ele ia ser de maior, ele já tinha noção de que ele ia ser aquilo mesmo, sendo bandido ele ia ser muito famoso, ia ter muito dinheiro que ia tomar a favela toda, essa era a visão dele (KMDOH, 25 anos).

⁸⁹ Martin-Barbero (1995), partindo da conceituação de gêneros artísticos feita por Bakhtin, demonstra o quanto esses servem para “orientar” a recepção dos artefatos da mídia, visto que apresentam estruturas já conhecidas para os espectadores, a partir da recepção de produtos do mesmo gênero.

Constrói-se assim uma história que já tem o fim contado desde a primeira cena, um caminho ladeira abaixo, entremeado de dinheiro, de um poder aparente sobre a comunidade, uma fama mais fugidia dos que os quinze minutos preconizados no século passado, sem *happy end*, só uma foto, quando muito, estampada num jornal, que no dia seguinte não será lembrada por mais ninguém.

Dessa forma, pensar sobre a recepção de imagens da periferia, construídas de forma realista⁹⁰, não é simplesmente verificar o grau de proximidade real ou imaginária que as pessoas têm com as realidades supostamente retratadas, mas também como essas imagens as fazem refletir sobre experiências ou vivências que nem sempre têm a ver com a cotidianidade, mas com outras representações que nos circundam, ou com elementos de caráter muito mais psicológico do que material, com vivências que nem sempre são intercambiáveis.

Ainda assim, tanto essa última informante, quanto outro abaixo citado, trabalharam com o filme *Cidade de Deus* em suas casas, exibindo para seus filhos, como modo de aprendizado do que não deve ser feito, do que não deve ser buscado como forma de vida:

Assisti junto com meu filho *Cidade de Deus* por causa das crianças que tem no filme, pra motivar eles a não entrar nessa parada. Eu quis mostrar a realidade de quando se entra em coisa errada, no lugar errado ou com pessoas erradas, que usa droga; comprei o filme pra ele ver, um filme usado (JAOJ, 35 anos).

O mais curioso é que ambos tiveram histórias de envolvimento familiar com o tráfico e com a criminalidade, mas apelam ao hiper-realismo das cenas dos filmes para mostrar aos filhos o que não deve ser feito. Algo semelhante ao que escreveu Paulo Menezes (2000, p. 32):

⁹⁰ Para uma visão mais ampla desse tema em relação ao cinema brasileiro recente ver LUSVARGHI, Luiza. *O realismo e o popular no cinema nacional da pós-modernidade, de Central do Brasil a Cidade de Deus*. XI SIPEC – SUDESTE, Rio de Janeiro, 7 e 8 de dezembro de 2004.

O homem não olha mais para um real a partir do qual vai criar determinadas imagens e das quais ele seria o seu referencial primeiro. Agora, o homem olha primeiro as imagens para depois compará-las com algo que ainda possui o nome de “real”, mas que não tem mais o mesmo estatuto de realidade que possuía anteriormente. Agora o “real” serve para medir a perfeição da imagem e não o contrário.

Isso nos leva a uma conclusão que pode ser muito chocante, mas que lembra o texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, escrito por Benjamim (1994) acerca da narrativa: no mundo de hoje parece que nenhuma experiência é passível de transmissão, seu lugar é ocupado pela imagem que representa aquilo que vivemos, mas também aquilo que não somos mais capazes de viver, ou de expressar por meio de nossas experiências. Uma alternativa a esse estado de coisas seria pensar como Alberto Melucci (2007, p. 36), em *Juventude, tempo e movimentos sociais: a experiência é cada vez menos uma realidade transmitida e cada vez mais uma realidade construída com representações e relacionamentos: menos algo para “ter” e mais algo para “fazer”*.

Dessa forma, através da representação, via mídia, dos relacionamentos existentes entre pai e filho, a experiência⁹¹, ao invés de ser passada, como num conto, numa história lida ao luar, ela seria construída tendo por base uma fusão entre vivências e relatos da cultura de massa, algo semelhante ao descrito por Giddens (2002). A experiência *mediada* pelos meios de comunicação influencia tanto a auto-identidade quanto a organização das relações sociais, porém essa influência também sofre a ação dos contextos, das interações e da própria ação reflexiva dos sujeitos.

Outro elemento importante diz respeito ao narrador do filme *Cidade de Deus*. Ele poderia ser apontado como um dos elementos que garantiriam a verossimilhança das cenas gravadas, uma identificação com as cenas vertiginosamente transpostas para a

⁹¹ Segundo Jeanne Marie Gagnebin (1994, p.10) a experiência num modo de vida tradicional pressuporia:
1- a experiência transmitida pelo relato dever ser comum ao narrador e ao ouvinte.
2- ausência de uma organização pré-capitalista do trabalho, em especial na atividade artesanal
3- a comunidade da experiência funda a dimensão prática da narrativa tradicional. Aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito
Contudo, como conceitua Giddens (2002), entre outros, se a experiência tradicional ainda sobrevive, ela “convive” com outras modalidades, como a experiência mediada descrita acima, e por elas também é modelada.

tela, mas isso foi questionado por alguns dos alunos entrevistados, como acontece no seguinte exemplo:

Buscapé acho que ele conta a realidade, mas querendo livrar o dele, não inclui ele [...] as partes dele ele pula fora. É muito artificial não é muito realista. Acho que ele escolheu a foto premeditada, no que ia ganhar dinheiro, a confiança e a fama. Ele queria aproveitar a situação ali para se mostrar. Eu acho que ele queria mostrar que o Zé Pequeno estava morto mesmo, que não ter mais aquilo, ele queria expor só o Zé Pequeno que era o principal que estava causando tudo ali (NF, 17 anos).

Mesmo destacando a possibilidade de a narração ser “verdadeira”, “real”, a informante considera-a artificial, não realista, pois o narrador estaria escondendo seus possíveis defeitos, suas ambições. Tal visão demonstra a possibilidade de uma leitura crítica que desmonta a principal âncora de sustentação das ações narradas. Sua “falsidade” exporia a própria característica de *constructo* do filme.

Assim, determinar o grau de aproximação entre o que é exibido na tela e a vivência do espectador, o quanto esse reconhece as imagens fílmicas como “reais” ou realistas tem uma enorme variabilidade, mesmo entre aqueles que estão em acordo. Um exemplo disso ocorreu quando se perguntou a um dos jovens se eram exageradas as imagens violentas em *Cidade de Deus*:

acho que não, pô, acho que escondeu um pouco, tinha que ser mais escrachado, tinha que mostrar mais” (JHSS, 26 anos).

Para ele havia mais a ser mostrado, nosso informante acredita na possibilidade do mundo real ser mais violento, talvez concordando com um dos seus colegas, que afirma:

porque lá é filme, né, eu to na realidade, sempre lá eles devem se dá bem, aqui não né?[...] (VWSD, 19 anos).

Ou seja, os acontecimentos da vida cotidiana exigiriam uma maior capacidade de lidar com frustrações e perigos, entre outros aspectos, que possivelmente não apareceram nos filmes.

Como já foi aventado acima, a questão da experiência vivida isoladamente e a experiência coletiva são fatores decisivos para a construção das leituras desses jovens. Suas vivências ocorrem dentro de contextos específicos, no cotidiano; este, por seu turno, é marcado também pela recepção de produtos da mídia, cujo processo pode ir além do momento do contexto inicial, envolvendo a interação com outros indivíduos, outras mídias, etc. (THOMPSON, 2005). A indicação de uma cena ou de um filme inteiro como sendo realista, ou falso, depende dos processos vividos pelos indivíduos no seio de seu bairro, de sua casa, de sua escola, etc. Assim, vejamos a seguir como as vivências cotidianas aparecem em suas entrevistas, bem como se conseguimos clarificar seu grau de interferência nas decodificações dos artefatos cinematográficos.

4-Cotidiano: experiência e mediação

A vida cotidiana é a base das vivências dos indivíduos, ainda que a mesma, nos dias de hoje, seja, em muitos casos, incomunicável para aqueles que não a vivenciam, tamanha são as muralhas que nos separam, até em uma mesma cidade. Ainda assim, é o fato de vivermos um *continuum* de experiências consideradas banais em nossa cultura, recheadas de quando em quando com uns tantos acontecimentos que nos transportam para outros sentidos da vida, que nos faz ler os artefatos artísticos de modo distinto de outros povos, e entre nós mesmos.

Um dos alicerces da vida cotidiana são nossos papéis desenvolvidos na experiência diária, que servem para nos fazer suportar esse cotidiano, ao mesmo tempo em que nos orientam e norteiam a percepção do outro em relação a nós. Como definiu Agnes Heller (2008), seria impossível vivermos diariamente sem papéis predeterminados para executar.

Mas mesmo a banalidade da vida cotidiana poder ser prenhe de inventividade, do mágico, tal como define Maffesoli (2001). O próprio conceito de “papéis” remete a

conceituação construída por Goffman sobre a teatralidade⁹² da vida cotidiana, das convenções que criamos para tornar possível a organização da vida social. O interessante é perceber como a análise da recepção dos filmes pode revelar muito sobre os condicionantes da vida cotidiana, as estratégias para construir um sujeito afinado com uma imagem legitimada socialmente; podemos também perceber o quanto a construção da auto-imagem pode estar orientada para a satisfação das demandas de um grupo maior.

Ao longo da pesquisa, pudemos identificar uma forte utilização da categoria *trabalho* para definir, entre os filmes assistidos, qual seria o de maior identificação. A maioria optou pelos filmes *Cidade dos homens* e *Antônia*; seguindo esse critério, mesmo quando se analisava a atuação de Buscapé, de *Cidade de Deus*, era sempre destacada sua condição de trabalhador. Vejamos a seguir como isso se materializa nas declarações de nossos entrevistados:

Cidade dos homens mostra bastante a luta do dia-a-dia, briga para crescer na vida, para trabalhar” (WGL, 16 anos)

Nesse primeiro excerto, percebemos claramente a visão de trabalho como luta diária, o trabalho como objetivo, ao mesmo tempo como fonte e como fim dessa batalha. O cotidiano mostra-se desafiante, cheio obstáculos, mesclado às questões mais amplas, envolvendo o tráfico de drogas, a mídia e outras instâncias de poder; isso pode ter ocorrido porque ao longo do tempo a sociedade deixou de pensar a juventude, fato que vem sendo aos poucos transformado (SPÓSITO, 2000).

O próprio alongamento do período considerado como juventude (ELIAS, 2000), com uma adolescência quase interminável, pelo menos em alguns lugares e em algumas classes sociais, leva o indivíduo a não ter certeza sobre seu espaço na sociedade, sobre como será seu trabalho, ou se um dia chegará a ter uma profissão que lhe garanta a vida e de sua futura família. Por isso, o apego às imagens como as veiculadas em *Cidade dos homens*, nas quais:

⁹² Boa parte da obra de Goffman se apóia nesse conceito, mas talvez *Estigma* e *Representação do eu na vida cotidiana* sejam os livros nos quais suas implicações estão melhor exploradas.

Um está perdendo o emprego e, mesmo assim, ele não desistiu [...] nunca houve momento de fraqueza; lutaram de cabeça erguida (V.W.S.D, 19 anos).

Trata-se da concretização, pelo menos no campo das imagens, de se reconhecer como um vencedor, como alguém capaz de dar conta de sua própria vida. E o fato dessa identificação\projeção se dar, sobretudo, com o filme *Antônia* ou com o fotógrafo Buscapé apontam para o fato de que;

O trabalho juvenil não pode ser compreendido apenas pelo contexto de pobreza em que vivem os jovens. Aparece também como condição para maior autonomia e liberdade em relação à família, pela possibilidade do consumo de bens e pela garantia de um mínimo de lazer, enfim, é o trabalho que possibilita a vivência da própria condição juvenil. Mas o que podia ser visto como uma etapa inicial, tornou-se uma constante em suas trajetórias no mercado de trabalho. Nenhum deles conseguiu se qualificar em alguma profissão e todos sobrevivem ainda de bicos e empregos precários. Expressam o contexto de uma crise pela qual passa a sociedade brasileira, o que afeta as instituições clássicas responsáveis pela socialização. Essa crise se manifesta na desestruturação do mercado de trabalho e no aumento do desemprego juvenil, atingindo mais diretamente os jovens pobres (DAYRELL, 2002, p. 122).

O autor ainda constata que, na ausência das tradicionais formas de trabalho e na onipresença de trabalhos degradantes ou, ainda, de baixíssima remuneração, os jovens que se ligam à música – por que não a outras formas de arte? – mantêm para si o sonho do sucesso, que mesmo sem um horizonte claro de realização dá um sentido ao cotidiano deles. Poderíamos estender essa interpretação para o futebol, repleto de figuras emblemáticas de meninos pobres que se tornaram ricos e famosos, para o atletismo e outras modalidades esportivas coletivas ou individuais.

5-A Religião, o onírico, o cotidiano e as mediações

Já vi bastante gente virar crente, mudar de vida, de bairro, virar outra pessoa. Sei lá, perde a mãe , o pai, leva um choque, que muda a vida (FVR, 18 anos).

A partir daqui podemos explorar outro viés utilizado pelos jovens para determinar suas escolhas e seus discursos sobre os filmes: a religião, transmutada muitas vezes em palavras carregadas de sentido sacrificial, como perseverança, luta etc.. Todas, de certo modo, já percebidas dentro da questão do trabalho, que também continuará aparecendo; esses elementos também serviram de baliza para separar as imagens, cenas e personagens que mais atraíram a atenção, possibilitando a identificação, por conta da possibilidade de aproximação com a realidade vivida, e a projeção, pois as atitudes dos personagens não remetiam a suas experiências, mas o modo como tentaram se aproximar de seus objetivos os tornavam “exemplos” a serem seguidos.

Rio de Janeiro é um dos maiores centros de atividades ligadas ao Diabo, desde o tráfico de drogas até o negócio de armas ilegais. Se Deus é brasileiro, não deve achar piada nenhuma ou então compreende perfeitamente (FN, 25 anos)

Esse informante mostra como o discurso religioso pode aparecer de forma bem interessante. O tom da frase é jocoso, faz referência a um ditado popular, mas o mais interessante é a ambigüidade: ou Deus não está gostando dos fatos ocorridos ou compreende bem, ou seja, as coisas estão assim porque, recorrendo a outro lugar comum, Deus sabe o que faz.

O estabelecimento da religião como uma mediação não implica estabelecer se esses jovens frequentam ou não igrejas, cultos, se oram ou não⁹³, mas em evidenciar

⁹³Deis Siqueira, ao estudar as múltiplas manifestações religiosas atuais defende que mesmo aqueles “que se declaram ‘sem religião’ são, em sua maioria, crentes sem vínculo institucional, podendo ser, inclusive, confundidos com religiosos, principalmente, por terem crenças próprias, sobretudo do universo cristão” SIQUEIRA, Deis. **O labirinto religioso ocidental**. Da religião à espiritualidade. Do institucional ao não convencional, 2008, p. 427. Por outro lado, para Lísias Nogueira Negrão, o mundo moderno não mais seria compatível com absolutismos religiosos e monopólios (NEGRÃO, 2008, p.116).

como um discurso institucional, marcado pela valorização de determinadas qualidades, muitas delas assimiláveis ao mundo do trabalho, orienta seu entendimento das relações sociais e do impacto destas em suas experiências individuais.

Me identifico com o fotografo Buscapé porque ele nasceu em lugar onde as pessoas vendiam drogas, e ele não quis virar um traficante , seguiu o caminho do bem. Confiando em Deus e buscando o caminho certo” (HJRO, 15 anos).

Ao estabelecer sua identificação com o personagem Buscapé, de *Cidade de Deus*, esse jovem demonstra que a resistência, a perseverança do narrador do filme faria parte, no seu modo de ver, da confiança em Deus e da busca de um caminho certo. Assim, a perseverança e suas variações semânticas, com forte subtexto de fundo religioso, foi sem dúvida o aspecto mais citado pelos informantes em relação aos filmes, sobretudo no que tange a *Antônia*, a produção mais citada espontaneamente pelos entrevistados. A idéia de que, apesar das diversidades, os personagens venciam, ou pelos menos, continuavam perseguindo seus sonhos, embalou muitas declarações:

Gostei mais de *Antônia* porque fala que assim se a gente tem um sonho não pode desistir, tendo ou não obstáculo (TG, 15 anos).

A declarante evidenciou o desejo de fazer faculdade de administração, que ela sabia ser difícil, mas tal e qual as moças do grupo Antônia, ela não pretendia desistir. Outro entrevistado fez declarações semelhantes:

Achei bacana a atitude delas, né, as minas trampando, ali e tal, buscou o sonho delas tal, acho interessante a pessoa correr atrás de alguma coisa” (JHSS, 26 anos).

Essa visão talvez espelhe a própria condição do jovem, que, sem saber muito bem para onde ir, tem medo de perder-se em seus próprios desejos e frustrações. Em

outra fala, o mesmo informante citado acima dá pistas sobre a valorização da perseverança das *Antônias*:

Esse ano quando comecei aqui tava meio envergonhado de voltar, tá ligado, porque, porra, a maioria dos professores me conhecia desde moleque, tá ligado, falei, porra, é foda ter que voltar, os professores, porra, falarem: porra, ainda não se formou cara? Só que, tipo assim, eu nunca deixei de pensar em melhorar de vida, só que aconteceu um monte de lance. Eu sempre quis tentar fazer alguma coisa [...] adiantar meus estudos, ter uma profissão (JHSS, 26 anos).

Esse ‘monte de lance’ ocorrido na vida desse jovem revela o quanto, em algumas camadas da sociedade brasileira, a juventude tem que se dedicar a ganhar a vida, sobreviver às várias “oportunidades” que aparecem, como indivíduos e como grupo.

Os jovens experimentam a cidade como “homens da multidão”; convivem com as aglomerações cotidianamente; resistem, como podem, à homogeneização e ao anonimato das grandes cidades; inserem-se no fluxo constante de pessoas, veículos, informações, imagens, e têm uma relação particular com as ruas e com a cidade (OLIVEIRA, 2007, p.67)

A manutenção dos sonhos, que podem ser vistos tanto como um a imagem daquilo que nunca se realiza, mas também como aquilo que nos ajuda a ordenar a vida, acaba sendo um modo de fugir de uma realidade dura que a eles se contrapõe, evidenciando por seu turno a identificação com as agruras enfrentadas pelas personagens. Portanto, os filmes, quando mostram personagens que vivenciam essa busca de algo, que muitas vezes parece impossível de ser concretizado, podem servir de estímulo a uma continuidade dos esforços dos jovens. Mesmo quando o assunto era

Cidade de Deus, vários foram os que destacaram como questão central a perseverança⁹⁴ de Buscapé em se manter longe do tráfico, lutando para se tornar fotógrafo, como no exemplo abaixo:

Porque ele era um menino de favela, que ele queria ter um sonho que era ser fotógrafo, foi tanto que ele lutou , lutou e acabou conseguindo. Quando ele conseguiu uma matéria importante ele pegou ela [...] não pode publicar essa matéria, porque ele podia correr risco de vida (WBDS, 19 anos).

Nesse ponto identificamos uma percepção clara de um contraponto central para a vida cotidiana: se há sonhos, desejos, trabalho e luta, também há estratégias de sobrevivência, as quais podem ir além de obter alimentos, aproximando-se do jogo arriscado de convivência com a criminalidade e com os perigos das cidades. Ao tocar em uma das questões mais importantes do filme, o jovem revela a concordância com a escolha de Buscapé em relação à publicação ou não de fotos comprometedoras, tiradas quando da morte de Zé Pequeno. O mesmo ocorre com uma jovem que declarou:

Buscapé foi o melhor personagem do filme. Na parte que ele não publica as fotos dos policiais, eu acho que ele foi, digamos, esperto, meio esperteza e medo, é porque depois ele podia ser perseguido (TG, 15anos).

Isso demonstra que as escolhas do cotidiano podem estar repletas de perigos:

Se a pessoa faz uma coisa errada na hora errada, tá no lugar errado, na hora errada, sem querer acontece com você, que é pra acontecer com outra pessoa” (VWSD, 19 anos)

⁹⁴ Ao ser perseverante, não só no sentido religioso da palavra, o jovem adotaria “uma postura de vida que buscaria sentido, significado para o estar no mundo (família, trabalho) e equilíbrio entre as diversas esferas da vida (racional, afetiva, social) (SIQUEIRA, 2005, p.720).

Os perigos do cotidiano estão em toda a parte, vivemos imersos neles, e alguns não possuem os “equipamentos” necessários para a sobrevivência, portanto, seus riscos são maiores:

Aventura, as amizades de embalo, né, que é de embalo, uns falam daqui, outro dali, a curiosidade eu quero saber o quê é, quero fazer também, também quero ser ladrão, é isso ai [...]é os motivos são vários , pelo modo de vida , pelo modo onde vive, como cresceu, como foi criado, entendeu? (ADGS, 19 anos).

A clara percepção dos ditames econômicos, culturais, entre outros, evidencia como podem ser múltiplas as causas para uma derrota na vida diária, pois, ao responder a questão de por que amigos do entrevistado tinham “caído no tráfico” esse informante demonstrou lucidez insuspeita para um jovem. Aliás, essa percepção de que alguns podem ser mais bem preparados para passar pelos perigos, sem se envolver com eles, pode ser verificada em descrições feitas sobre os personagens centrais de *Cidades dos Homens*:

Laranjinha era mais cabeça, mais ajuizado [...] o Acerola era diferente tinha a cabeça, mas era muito brincalhão, num pensava nas conseqüências dos seus atos. Pelo que assisti no filme ele não estava preparado para ser pai, ainda não [...] o fato de ser pai acabou mudando a cabeça dele (HJRO, 15 anos).

Para o informante, a pouca idade do personagem Acerola, somada ao fato de ele já ser pai, a briga com o amigo, a viagem da esposa e o dever de cuidar do filho sozinho, tornaram-no vulnerável aos acontecimentos ocorridos na favela onde moravam. Nota-se a percepção da importância de saber se comportar diante dos problemas cotidianos, sobretudo num ambiente no qual há perigos relacionados ao tráfico e outras formas de criminalidade.

Conheço bastante pessoas que trabalham no tráfico. Se vai lá de noite, ali, no Aracy, numa esquina você vê uma boca, se passa você, opa (!), opa (!); cumprimenta porque se você não cumprimenta eles começam a marcar o cara. Tem que ter uma cordialidade, mas por fora, você não tá no meio deles. Trabalho deles é o deles, o nosso é o nosso (WBDS, 19 anos).

6-As estratégias cotidianas de convivência com a criminalidade

Como a polícia conhece pouco e maltrata todos, é facilmente criada a figura do bandido-herói (D'ANDREA, 2006, p. 92)

O uso do termo “cordialidade” indica a existência de uma espécie de etiqueta direcionando os comportamentos entre os membros da comunidade em relação àqueles pertencentes à criminalidade. Não é importante a concordância ou mesmo o uso da “mercadoria” ali negociada. Contudo, é obrigatória uma encenação de boa convivência, mas para tanto, é imprescindível (re)conhecer os indivíduos, seu papel naquele ambiente, para que seja desempenhada uma encenação a contento, evidencia-se assim a conceituação construída por Fraya Frehse (2008, p. 158), em *Erwing Goffman, sociólogo do espaço*,

O poder e posição social interferem na forma das demarcações físicas, situacionais ou objetos manejados pelos indivíduos em interação para preservar a imagem de si que constroem pela mediação das interações com outros.

O encontro na rua, próximo a “boca” gera uma interação na qual, mesmo que não ocorra uma troca verbal, os corpos funcionam como instrumentos comunicativos, a distância ou a proximidade, os olhares trocados, os movimentos de cabeça. Esse aparente encontro de rua, similar a tantos outros encontros casuais, pode ser visto, da maneira que foi descrito pelo informante, como manifestação de uma relação

assimétrica de poder⁹⁵ ocorrendo num bairro periférico da cidade de São Carlos, na qual aqueles reconhecidos participantes do tráfico esperam ser abordados “cordialmente” pelos moradores, numa demonstração tácita de seu domínio, ainda que provisório, do lugar.

Não tenho nada a reclamar do bairro. As periferias, os bairros tá quase igual aos filmes. Os traficantes querem dominar, querendo dar aquela proteção que é falsa. Pra se proteger da polícia eles aceitam o traficante” (DHZ, 19 anos).

A ambigüidade das relações que ocorrem nos bairros periféricos fica explicita nessa declaração. Ao mesmo tempo nosso informante afirma não ter nada a reclamar, também diz não haver diferenças entre as imagens dos filmes sobre as periferias e os bairros periféricos reais, nivelando tanto as diferenças entre os filmes quanto as diferenças entre os bairros. Por outro lado, expõe um dos sustentáculos da relação entre traficantes e moradores: a polícia; vista como “inimigo” comum, seria o elemento aproximador de pessoas em posições sociais e com papéis sociais distintos, numa relação de interdependência, na qual o traficante ocuparia uma posição superior.

A estrutura básica da idéia que fazemos de nós e das outras pessoas é uma precondição fundamental de nossa capacidade de lidar eficazmente com elas e, pelo menos dentro dos limites de nossa sociedade, para comunicarmos com elas (ELIAS, 1994, p. 81).

Ora, nas diversas configurações assumidas pela relação entre moradores de bairros periféricos e traficantes, há sempre a suposição de que esses detêm um poder sobre os demais, imposto pelo poder das armas ou pelo comportamento violento, mas se partirmos do pressuposto de que se trata de um número reduzido de pessoas, cuja atividade central seja o tráfico, ou mesmo outra forma de crime ou contravenção, seu domínio no bairro depende da contínua renovação dos meios que garantem sua

⁹⁵ Afinal, “o poder é fruto de relações e, portanto, não é um fato posto e situado que pode ser isolado como uma coisa qualquer, mas é algo relacional, que faz parte das inter-relações humanas”(GEBARA; RICARDO, 2005, p. 01)..

dominação; nesse ponto entra a questão da segurança, da ajuda aos moradores do bairro, entre outras estratégias.

Em outra parte da entrevista, o mesmo informante reforça sua descrição da relação com os membros da criminalidade, ao mesmo tempo em que demonstra certo conhecimento do funcionamento das relações de compra e venda, bem como das formas de cobrança perpetradas:

[traficantes] tem uns cordiais, né, porque no mundo da favela, como o povo diz, tem os irmãos do partido grande, então as pessoas vão conversando com eles para dizer como fizeram, para depois dá o castigo. O que eu conheço [...] que o povo comenta, é isso. Não chega já castigando, matando não (WBDS, 19 anos).

A tipologia dos traficantes remete às imagens de *Cidade de Deus* e *Cidade dos homens*, com destaque para uma suposta atitude cordial dos traficantes. Há, novamente, a percepção de regras de conduta que determinariam o comportamento, mesmo diante de dúvidas, o que é corroborado por outros entrevistados:

Os dois tipos de traficantes são reais porque né[...] vou falar , eu já convivi, entendeu, com isso aí. Então eu sei que tem cara que, às vezes, por falta de oportunidade, ou sei lá, né, por cegueira, sei lá, por não querer buscar alguma coisa melhor para ele se envolver, só que o cara não é uma pessoa que tá naquilo porque quer, tá naquilo porque no decorrer da vida, se envolveu demais, acabou que sobrevive dessa maneira, tá ligado. E tem o cara que entra porque né [...] para ele não tem saída mesmo, e não tem aquilo ali já era, o cara gosta de ser o cara do crime, né meu? (JHSS, 26 anos).

Nesse depoimento, há o reforço da imagem dicotômica do traficante: o bom e o mau. Também podemos destacar uma outra forma de explicar porque alguém entra para a criminalidade, com argumentos um pouco tateantes, recorrendo a metáforas, como se a pessoa simplesmente fosse vagando em meio a um labirinto. Por outro lado, a segunda hipótese seria o mero gosto “de ser do crime”. Mas, se há um reconhecimento dos tipos

básicos, das formas corretas de interação com eles, também, ao que tudo indica, formas de demonstrar aos demais membros da comunidade o não pertencimento ao mundo do tráfico.

Se eu fosse uma pessoa que mexesse com as coisas ruins no bairro, as pessoas poderiam dizer lá vai o tranqueira. Como eu sou só morador, trabalhador, não ando com essas coisas, as pessoas me vê do mesmo modo como que vê os outros (WBDS, 19 anos).

Como esse entrevistado chegara há pouco tempo a São Carlos, vindo da Bahia, perguntamos se ele sentia algum tipo de discriminação por ser um “forasteiro”; sua resposta não poderia ser mais emblemática. Seu comportamento, o fato de ser trabalhador, de não “andar com essas pessoas”, são índices para os outros moradores do bairro (Cidade Aracy) de que ele não é “um tranqueira” e sim apenas mais um morador, ainda que vindo de outra cidade, outro estado. Contudo, há que sublinhar, mesmo com risco da repetição, que o cotidiano, apesar de sua aparência estruturada, cujas relações num bairro tendem a nos conduzir à ilusão de segurança, exige sempre a constante reconstrução, por meios de múltiplas estratégias, dos elementos que embasam a experiência cotidiana, bem ao contrário do que Martin-Barbero afirmava (2001, p. 286): pertencer ao bairro, para as classes populares, significa poder ser reconhecido em qualquer circunstância, dito de outro modo, na modernidade tardia, no qual muitos grupos tradicionais ou não, lícitos ou ilícitos convivem no mesmo bairro, ser reconhecido demanda muito mais trabalho.

No excerto mais acima, o mesmo jovem fez referência ao “partido grande”, uma alusão ao PCC, organização criminosa com aparente predominância nesse tipo de mercado do crime, como atesta outra entrevistada:

Esse negócio de PCC tem muitas responsabilidades para os que estão nesse meio; pelo que eu conheço, você tem que pagar taxa pro maior (500 reais) por mês, tem muita regra no meio da bandidagem. Quanto mais dinheiro mais famoso vai ser, mas exige disciplina, porque tudo acontece na comunidade do Gonzaga, eles têm que estar resolvendo. Por exemplo: fulano tá assaltando

perto de casa (!) e assaltou um vizinho meu , então tem que ir lá conversar, ver o que vai fazer com o fulano, dependendo da reação deles, se for errado ele também vai ser cobrado (KMDOH, 25 anos).

A organização tenta gerenciar a vida do bairro (ou dos bairros); o primeiro passo seria cobrar de quem está no meio, estabelecer novas regras de conduta, mais rígidas que as anteriores. Contudo essa atuação dos traficantes, representada também nos filmes, é negada por outros entrevistados. Há aqueles que se negam, individualmente, a vê-los como líderes.

Eu não vejo traficante como um líder [...] mas a sociedade vê , não por ser uma pessoa forte , ou por nada, ela vê por mal, do que ele pode fazer contra a família, contra os que moram ali.. em realidade eles mandam pelo medo das pessoas (LRS, 17anos).

Mas mesmo se negando a perceber o traficante como líder, a informante expõe as condições que garantem sua liderança, o fato de a sociedade vê-lo como tal. Apesar do tom generalizante dessa afirmação, isso deixa entrever o quanto a relação entre comunidade e criminosos poder ser descrita como interdependente, tal como percebemos nos excertos acima e no seguinte:

A relação da comunidade com os traficantes é uma relação imposta, eles estão sujeitos a um domínio à força, então não tem muita afinidade [...] é uma circunstância que eles são obrigados a conviver com o crime” (HG, 25 anos).

Tal como afirmam Elias e Scotson (2000), as relações de dominação, quaisquer que sejam elas, configuram uma interdependência entre os grupos, a qual só pode ser rompida por um dos elos da cadeia, no caso o elo que até então aceitou ser visto e tratado como inferior. Mas no caso específico da relação traficantes/comunidades, essa configuração só se forma pelo vácuo deixado pelas instituições estatais. Como inclusive atestam alguns entrevistados:

Se tivesse ação do governo não teria tanta carência pra você estar vendendo drogas. Se você tivesse uma educação um conhecimento maior, porque quanto mais você conhece você tem uma visão melhor, a sua mente se expande, aí você compreende as coisas melhor, você vai saber que aquilo que você está fazendo vai ter uma consequência maior, tudo fica mais claro e você pode escolher (LRS, 17 anos).

Ainda que de modo incipiente, notamos a formação de uma consciência do papel do Estado, ou mesmo da ausência deste, na criação de condições básicas para, se não impedir, pelo menos tornar menos atraente a entrada para o mundo da criminalidade⁹⁶. Mais uma vez o papel fundamental é atribuído à Educação, como meio de assegurar mais oportunidades ou, pelo menos, garantir maior compreensão dos processos que estão ocorrendo.

7-Escola: mediação clássica

Porque pelo lugar que eu moro, pelo lugar que eu vivi, com as pessoas que convivi, nem por isso estou onde eles estão hoje, né, hoje estou numa escola, eles com caminhos diferentes, mas eu pude ver e posso ver no meu dia a dia, o que acontece (ADGS, 19 anos).

E foi a escola a instituição mais citada por quem defendeu uma maior participação do Estado. Seu papel de veículo para obtenção de conhecimento, como espaço de formação, de preparação para o futuro e os males que sua ausência pode causar destacam-se nas declarações dessa informante. Esse fato faz eco ao que defendia Norbert Elias (2001, p. 11): “sem aprendizado, [os seres humanos] não são capazes de funcionar como indivíduos e membros do grupo”; ou ainda, “o acesso a um conhecimento mais amplo, a maiores e mais compreensivos meios de orientação, incrementa o poder potencial dos grupos humanos” (ELIAS, 1994, p. 57).

O papel do conhecimento parece estar claro na visão da jovem LRS; isso sem destacar sua crítica ao governo, que deixa de fazer seu papel de garantir aos jovens de

⁹⁶ Não estamos levando em conta nesse ponto uma possível relação entre as ações criminosas e um suposto gosto pela aventura, nem a “recente” atração de jovens de classe média por ações criminosas.

todas as camadas sociais condições de ocupar seu espaço legítimo na sociedade. Outro informante foi mais longe, ao se posicionar a favor de uma maior presença da arte no espaço escolar, estimulado pelo fotógrafo Buscapé, de *Cidade de Deus*.

Porra! A arte é bacana [...] acho que a arte deveria ter até mais incentivo na escola, né, porque o povo, né, na nossa história, acho que é meio fraco. A gente tem uma cultura legal sim, né, mais acho que é pouco divulgada, né, acho que tinha que ser mais divulgada desde muleque, a criança ter contato com a arte, contato com a música, qualquer tipo de arte, ai oh, desde cedo (JHSS, 26 anos).

Em que pese a confusão entre cultura e arte, bem como uma visão limitada do papel do povo na cultura e na arte brasileiras e uma confiança semelhante àquela detectada por Dayrell, o jovem tocou em pontos fundamentais: a divulgação cultural, a importância do ensino de arte para as crianças, como forma de melhorar as condições sociais das pessoas, proporcionar-lhes a descoberta de outros caminhos para o crescimento pessoal. Mas quando se trata de questões de comunidades periféricas, embora não exclusivamente, as nuances ganham tintas um pouco mais carregadas, pois há aqueles que apontam os problemas que a escola já apresenta:

não concordo porque tinha uns que ia estudar e saía a violência, tinha outros que vinha para provocar brigas, usar drogas lá dentro, chama os amigos para fazer bagunça é meio dividido (NF, 17 anos).

O meio, que muitos identificam como aquele necessário para seu crescimento pessoal, acaba sendo minado pelas próprias condições atuais de sua operacionalização. Contudo, talvez seja por isso que há os pedidos para maior ação do Estado, ainda que sem uma proposta clara de como cobrar dele essas mudanças: maior segurança, inclusão das artes no currículo, etc. Num certo sentido, estamos diante do que Sarlo (1997, 120) afirma:

No mercado [dos meios de comunicação de massa] simbólico todas as desigualdades ficam mais acentuadas [...]. Os setores populares não dispõem de nenhum recurso todo-poderoso para compensar aquilo que uma escola em crise não lhes pode oferecer.

Ainda assim, como vimos antes, não se trata de pensar um beco sem saída. As questões levantadas por Sarlo mostram que na sociedade contemporânea os alicerces institucionais estão fragilizados, porém, cabe lembrar que a escola enquanto instituição é algo recente, e mais tardio ainda é o acesso a ela pelas camadas populares. Por outro lado podemos perceber que

o contato com outras vivências e competências, a circulação de mensagens propiciada pelas mídias pode estimular o aprendizado de novos saberes, contribuindo para a aquisição de uma outra forma de capital cultural [...]. Uma herança específica e objetivada em diplomas e práticas culturais legitimadas, mas um conhecimento, um capital não-escolar, um recurso mais amplo, pulverizado, heterogêneo, não obstante um recurso que predispõe e potencializa o indivíduo a enfrentar novos desafios e vencer os limites de uma experiência estreita relativa a um universo familiar e escolar. É possível assim pensar um capital cultural com outra significação, um capital cultural dos desfavorecidos apreendido informalmente em heterogêneas experiências, em vários espaços do convívio social, notadamente no contato com informações colocadas à disposição pelos meios de comunicação de massa (SETTON, 2005, p.97).

Ou seja, a não ser que Beatriz Sarlo esteja pensando numa realidade estritamente argentina, sua visão da escola é na verdade nostálgica, e talvez não atenda às necessidades de uma sociedade cada vez tecnológica, na qual a aprendizagem nem sempre se dá exclusivamente na escola, como afirma Setton, mas por meio das produções midiáticas, na interação com outros indivíduos, etc.

8-A família como mediação

Uma pessoa entra para o crime por vários fatores: pelo modo de vida, pelo modo onde vive, como cresceu, como foi criado, entendeu?(ADGS, 19 anos).

Se o papel da escola e do Estado parece ambíguo, a partir daquilo que verificamos nas falas dos jovens entrevistados, outro aspecto detectado por eles nos filmes e que com certeza foi um dos que mais encontrou eco em suas vidas foi a *família*. Representada de modos diferentes em cada filme, a família foi descrita pela maioria dos entrevistados como um fator muito importante para a construção do sujeito e para o entendimento de suas ações.

A cena que mais me marcou foi aquela que o Laranjinha vê seu pai sendo preso. Me marcou porque ele passa quase 18 anos sem ver o pai, e , quando o encontra, descobre que ele é um bandido e ainda pior, seu pai foi quem matou o pai do seu amigo Acerola (AP, 19 anos).

Ao analisar a configuração social de Winston Parva, Elias deu especial ênfase ao papel dos pais, sua participação na formação dos filhos e, sobretudo na imagem social deles. Ainda que o depoimento acima não mencione as conseqüências do abandono do personagem Laranjinha por parte de seu progenitor, ele enfatiza o caráter depreciativo do encontro com um pai que era ladrão e também assassino, o que no contexto do filme gera a ruptura da amizade dos protagonistas.

Seguindo ainda os passos Dayrell (2002, p.124), em sua análise sobre o cotidiano dos jovens, verificamos que, para ele, a família ainda desempenha um papel fundamental na vida dos jovens pobres. Nas suas palavras:

As relações que estabelecem, a qualidade das trocas, os conflitos e os arranjos existentes para garantir a sobrevivência são dimensões que marcam a vida de cada um, constituindo-se um filtro por meio do qual traduzem o mundo social, significando um espaço de experiências estruturantes. Nesse sentido, a família ainda é uma das poucas instituições do mundo adulto com a qual esses jovens podem contar.

A noção de que as relações com a família constituem um filtro para tradução do mundo social está em consonância com o conceito de mediação, o qual é utilizado por Martin-Barbero para demonstrar como as relações do cotidiano podem determinar a recepção de bens culturais por parte dos indivíduos. E essa visão da família também foi encontrada em nossa pesquisa. Um exemplo é a resposta dada por um dos nossos informantes quando inquirido sobre a questão da paternidade presente no filme *Cidade dos homens*:

Oh, (risos) eu cresci, fui criado pela minha Vó, tá ligado, eu sei quem é meu pai, eu sei quem é minha mãe. Eu fui meio revoltado por crescer distante deles, mas aí envolveu um monte de rolo também, aí que se for ficar falando, vai ficar falando uns três dias, tá ligado...eu já fui muito revoltado por causa disso aí [...] hoje eu já não sou mais, pô, 26 anos, não terminei o segundo grau [ensino médio], era o maior revoltadinho, isso daí me atrapalhou muito, tá ligado, então no caso dele aí eu acho bacana ele querer saber quem é o pai, tá ligado, porra, é foda também você crescer e não saber quem é seu pai, mais ...Eu acho que num impede de crescer no decorrer da vida dele e se tornar alguém, não ter aquela presença é difícil, é difícil, mas acho que não atrapalha, tem aquela dificuldade, mas se você quer consegue (JHSS, 26 anos).

Nesse relato percebemos o quanto em sua experiência, inclusive escolar, a distância dos pais causou certos transtornos. Pelos risos, pelo tom meio nervoso utilizado, pelas tentativas de evitar certos assuntos embaraçosos.

O momento de crise na ordem da interação – que abre espaço para a emergência do sentimento de embaraço – surge quando um determinado evento contribui para colocar em dúvida a reivindicação que o indivíduo elaborou sobre uma dimensão do seu *self*, minando os pressupostos que sustentavam uma determinada situação e abrindo caminho para um possível sentimento de descrédito social (MARTINS, 2008, p. 141).

A revolta com a ausência dos pais implicou atraso na escola, que, por conseguinte, trouxe a vergonha atual de ainda não ter concluído os estudos; essa, por conseguinte, acarretou problemas de interação com os professores (26 anos e ainda não terminou o ensino médio) e com os colegas de menos idade. Talvez por essa vivência, ao comentar a situação do personagem Laranjinha, de *Cidade dos homens*, ele acredita ser uma história positiva a busca de um pai, mesmo considerando ser possível crescer sem a presença dele ou mesmo da figura materna.

Por outro lado, podemos identificar certa relutância em aceitar uma composição familiar distinta daquela convencionalmente chamada de burguesa: pai, mãe e filhos. Mesmo reconhecendo o papel da avó, isso não foi suficiente para apagar a distância em relação aos pais biológicos. Podemos identificar nessa fala uma visão conservadora da família, embasado no discurso dominante na sociedade, que reconhece a existência de outras composições familiares, nos quais estão presentes laços afetivos e de cooperação, mas ainda preconiza como fundamental para a sociedade a permanência da família tradicional, ainda que essa tenha sido abalada pelo surgimento do que Giddens (1993), em *Transformação da intimidade*, chama de relacionamentos puros e sexualidade plástica, ou seja, se há uma permanência da família tradicional, essa se dá muito mais na superfície do que nas práticas cotidianas⁹⁷. A percepção dessa possibilidade é reforçada por outra entrevistada:

A família é a base de tudo, se ver meu pai ou minha mãe fazendo algo de errado, mas que para eles dá algum benefício, só se eu fosse criada desde pequena, sei lá, eu ia querer fazer só para ganhar sempre (NF, 17 anos).

Na visão dessa jovem, seu comportamento seria todo ditado a partir daquilo que ela vivenciou em sua família, nas atitudes desempenhadas pelo seu pai, em oposição ao que viu em outras situações. Aliás, a tentativa de encontrar o pai biológico empreendida pelo personagem Laranjinha, ao longo do filme, foi muito elogiada pelos informantes; o exemplo mais radical dessa identificação com a missão do personagem foi o seguinte:

⁹⁷ Ver: **Cultura de Massas no século XX: Neurose**. Pelo menos no que se refere ao cinema, ele explicita a valorização do casal, unido por questões puramente afetivas e sexuais, enquanto pais e filhos são exilados das películas (ver p.134).

A busca do pai é importante porque o pai é importante na vida de qualquer, qualquer, criança. Pai não tem como a gente falar é bandido, pai é pai. Eu faria a mesma busca do Laranjinha (HJRO, 15 anos).

A forma como a jovem define a figura paterna pode ser classificada como essencialista, tendo em vista sua afirmação “pai é pai”, sem qualquer preocupação com questões morais, éticas ou de qualquer ordem que estejam relacionadas a essa figura. Por outro lado, poderíamos entender tal afirmação como fundada numa questão quase religiosa, ligada a um mito de origem, a raiz da própria existência do indivíduo, o que, de qualquer modo, indicaria uma visão conservadora da família e de seus papéis.

Os dados empíricos, pelo menos no que tange a essa pesquisa, demonstram haver mais do que ondas na superfície social, há ainda indícios, mesmo entre jovens, de uma permanência de visões tradicionais sobre sociedade, família, etc. Pois ainda que concordemos com Edgar Morin (2005, p. 140), quando afirma que “o desenvolvimento desta cultura [juvenil] está ligado a uma conquista de autonomia dos adolescentes no seio da família e da sociedade (...) "que" lhe permite viver no lazer e pelo lazer”, devemos, como destacou Dayrell (2002), relativizar essa autonomia, em face de um contexto social em que ela nem sempre é possível, fazendo os jovens permanecerem mais tempo vinculados a suas famílias por questões de dependência econômica ou gravidez precoce, entre outras, permanecendo assim um discurso conservador.

Até o comportamento do personagem Zé Pequeno, de *Cidade de Deus*, foi explicado por esse viés:

é muito violento, cruel. Teria uma falta de estrutura familiar e do ambiente em que ele conviveu” (LRS, 17 anos)

Ou ainda:

O Zé Pequeno é o pior de todos, porque não tem família, era sozinho (...) se tivesse uma família que o ajudasse. Porque o fotografo Buscapé caiu fora. Ele viu o batendo no irmão; e o irmão disse para ele cair fora, e ele seguiu o conselho. Mesmo assim ele ainda tenta fazer um assalto, mas não consegue (JAOJ, 35 anos).

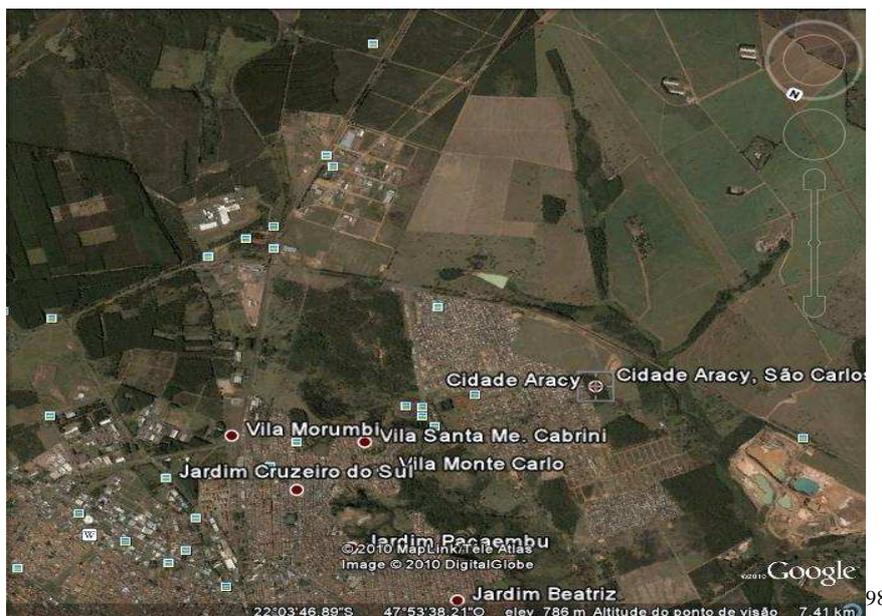
A construção dos exemplos, a própria imagem projetada da família, com base em uma estrutura concreta (papéis desempenhados por filhos, pais e irmãos mais velhos) e a influência desses fatores na vivência cotidiana estão presentes nessa declaração, o que reforça nossa exposição acima. Vejamos a seguir outra das mediações cuja utilização foi encontrada nessa pesquisa.

9-O bairro: lugar de encontro e mediação

Os seres humanos individualmente mais elevados, sempre que se omitem do

contato com o nível social inferior, impedem sua elevação social

(SIMMEL, 2006, p.58)



Quando analisamos os filmes em outra parte de nosso texto, ressaltamos a ausência das elites nesses artefatos cinematográficos, relacionando-as a outras ausências “presentes” em outras películas, principalmente estrangeiras. Em nossa análise, procuramos evidenciar exatamente o abandono das camadas mais pobres da sociedade a ambientes hostis e a confrontos entre si, enquanto as elites, refugiadas em lugares

⁹⁸ Imagem obtida a partir do Google Earth..

seguros⁹⁹, exploravam a todos. Os filmes utilizados em nossa pesquisa, principalmente *Cidade Deus*, são acusados de projetar na tela ambientes sem saída, cuja violência seria auto-alimentada, sem elementos externos, como se constituíssem mundos paralelos, quando, na verdade, os fatores externos se fazem presentes de modo indireto.

Em *Cidade de Deus* as tomadas fechadas parecem apontar para o círculo em torno da dificuldade de transposição das barreiras impostas pelos estigmas da pobreza e circunscrição do espaço ao qual supostamente devem estar fadados os habitantes das favelas, como um cenário do exótico que coabita em nossa sociedade, mas que é aceito enquanto restrito ao seu lugar de origem (LIESENBERG; SOARES, 2007, p.50).

As classes altas na sociedade brasileira aceitam a existência das favelas, dos bairros periféricos e mesmo da violência urbana, desde que esses fatores não afetem seu cotidiano de condomínios fechados¹⁰⁰, *shoppings* de alto luxo, salas *Vips* de aeroportos e o transporte rápido em helicópteros, enquanto as demais pessoas padecem de todos os males da Modernidade. Para Zygmunt Bauman (1999, p. 110):

As "periferias" são melhor compreendidas em sentido genérico, como todos esses espaços infinitamente afetados pelos símbolos, rótulos e utilidades globais, embora não da maneira prevista pelos seus defensores globalistas. "Periferias" desse tipo proliferam em volta dos pequenos enclaves espiritualmente extraterritoriais, mas fortemente guarnecidos da elite "globalizada".

⁹⁹ Mike Davis em **Planeta Favela**, paginas 120-21, cita vários bairro mundo a fora (chamados por ele de *Off Worlds*) que serviram ao propósito de isolar o ricos do contato com a população local.

¹⁰⁰ Os muros construídos outrora em volta das cidades cruzam agora a própria cidade em inúmeras direções. Bairros vigiados, espaços públicos com proteção cerrada e admissão controlada, guardas bem armados no portão dos condomínios e portas operadas eletronicamente - tudo isso para afastar concidadãos indesejados, não exércitos estrangeiros, saqueadores de estrada, saqueadores ou perigos desconhecidos emboscados extramuros (BAUMAN, 1999, p.55).

Num certo sentido os filmes elencados nessa pesquisa procuram representar essa segregação a que os moradores de favelas e bairros periféricos estão submetidos. Um dos pontos centrais da estigmatização dos bairros está na necessidade que os personagens dos filmes tem de sair do ambiente em que vivem para buscar novas condições de vida, sendo o extremo a fuga da Laranjinha e Acerola, em *Cidade dos homens*. Mas, para nós, o mais importante é verificar como os jovens entrevistados em nossas pesquisas perceberam essas representações e quais leituras eles fizeram.

Eu já sofri preconceito por ser morador de um bairro periférico. Tipo assim, [...] eu tipo assim , eu na minha infância, minha tia lia muito, meu tio, assim, curtia muito som e eu cresci, assim, curtindo um som mais diferente, mais *underground*, assim, sei lá. Então geralmente, os lugares que ia quando eu saia [...] quando eu saio até hoje, eu num dou opção para aquele tipo de lugar de baladinha tipo putz, putz para onde vai a maioria da molecada hoje em dia [...] eu curto mais um lance sabe [...] mais (risos) *underground*. Então em geral quem frequenta mais esse tipo de lugar é o pessoalzinho da classe mais pá [...] então geralmente ali, numa conversa ali, o outro acha, né, que você é suburbano¹⁰¹, assim né, que você é diferente de classe que ele; num troca ideias assim, o cara te discrimina, acha que você tá trocando, então te vê como o cara que não tem conhecimento de nada, né meu, que não tem estudo de nada né. Então...nem todo mundo é assim , mas a maioria te vê desse modo (JHSS, 26 anos).

As declarações desse informante demonstram a separação entre adoção de um estilo de vida diferente daquele esperado por seu grupo social e aceitação disso por outros grupos; tal situação contesta em parte a perspectiva adotada por Alberto Melucci (2007, p. 37)

Adolescentes pertencem a uma pluralidade de redes e de grupos. Entrar e sair dessas diferentes formas de participação é mais rápido e mais freqüente do que antes e a quantidade de tempo que os adolescentes investem em cada uma delas é reduzida. A quantidade de informação que mandam e recebem está crescendo em um ritmo sem precedentes.

¹⁰¹ Como já foi citado em outra parte, o informante nasceu na cidade do Rio de Janeiro

Mais do que adotar uma conduta, faltou ao nosso informante o reconhecimento por parte do grupo de chegada dessa identidade adotada; talvez em função de uma maior abertura tanto do grupo e de um maior conhecimento de estratégias de entrada nessa configuração social por parte do entrevistado. Assim, o jovem que vê desqualificada sua auto-identidade, ao mesmo tempo se nega a compartilhar o estilo de vida adotado pelas pessoas conhecidas e que tem a mesma idade, ou um pouco menos e moradoras do mesmo bairro. Mas se pensarmos que nosso informante saiu de uma realidade de subúrbio carioca, de um núcleo familiar para outro, estamos vendo então aquilo que o teórico descreve, a total falta de permanência em um rede única de relacionamentos, mesmo que esta ainda faça parte da construção de sua biografia, interferindo na construção de seu estilo de vida. Na verdade ele se configura como um estrangeiro, na acepção defendida por Simmel (2005, p. 270):

Nos contatos possíveis ele, o estranho, é sempre considerado como alguém de fora, como um não membro do grupo, portanto, as relações se dão a partir de um certo parâmetro de distanciamento objetivo, mas partindo das características essenciais de que também ele é um membro de um outro determinado grupo. Como tal, os contatos com ele são, ao mesmo tempo, estreitos e remotos, na fragmentação das relações por onde uma abstrata igualdade humana em geral se encontra.

Ainda que freqüentador de ambientes classificados pelo próprio informante como sendo mais adequados ao seu estilo, o mesmo sente sua condição de *outsider*, de excluído, por outro lado, em seu grupo de origem tão pouco há um aceitação recíproca entre indivíduo e grupo. Talvez isso se explique, em parte, pelo fato de nosso informante ter nascido e passado parte na infância na cidade do Rio de Janeiro, de ter uma educação diferente em relação a de outros jovens da mesma idade e condição social.

Por outro lado, o pertencimento a um bairro ou a parte dele, cuja imagem é depreciada, leva à depreciação de seu morador. Por isso, alguns tendem a esconder o local de moradia, utilizando outros endereços, sobretudo para conseguir emprego.

Meu tio deu o endereço de um amigo. Uma minoria estraga o bairro, mas o bairro para acatar as ordens da minoria também estraga a imagem do bairro. Essa minoria protege os moradores, traz uma falsa segurança, mas muitos do tráfico não respeitam nada (EMDS, 17 anos).

Mais uma vez o discurso é ambíguo, o tio dá o endereço de outro bairro para conseguir um emprego, em função da imagem negativa do bairro (nesse caso trata-se do Jardim Gonzaga), a informante relaciona a depreciação do bairro com a presença de uma “minoria” que protegeria os demais, mas essa proteção, como ela mesma diz, é falsa, pois os próprios traficantes não respeitariam os supostos acordos existentes. Outro informante expõe de modo mais pragmático as conseqüências de morar em um bairro “mal visto”.

Sentia valorizado quando morava na Vila Nery, a pessoa sempre tem que mostrar o que ela tem, que ela pode. Uma casa aqui você consegue comprar por uns cinquenta mil, lá não você não compra por menos de cem. Você tando lá já é um nível diferente, você tem um poder aquisitivo maior (HGDS, 26 anos).

Além de expor o reconhecimento de que no outro bairro ele se sentia mais valorizado, o informante também faz uma breve demonstração de seus conhecimentos em relação ao mercado imobiliário, porém mais importante do que saber se esses dados são verdadeiros, é identificar a relação entre bairro e moradia de maior valor e um maior prestígio social associado a eles. Ao contrário de outros informantes, esse jovem não só se dá conta da depreciação do bairro onde mora como em certa medida concorda com ela. O excerto a seguir demonstra outra vertente:

[...] porque tem muita gente di dentro da favela, da periferia ali que conseguiram uma vida melhor, condições e estrutura melhor; eu não acredito que para você ter uma vida melhor você precise fugir do problema, você tem que enfrentar fazendo sua parte, né, e tendo esperança que tudo vai ser melhor, vai ser diferente (LRS, 17 anos).

Mesmo recorrendo à “esperança” de tudo melhorar, a jovem demonstra a crença na mudança de tudo, de dentro do bairro no qual se vive, ao invés de melhorar de vida e deixar os problemas para trás. Ainda no âmbito das imagens negativas geradas sobre os bairros periféricos, temos outros depoimentos importantes:

Acho que moro num lugar melhor, com padarias, supermercados, essas coisas. E na Cidade Aracy é mais discriminada do que aqui em cima. Lá embaixo a maioria que mora lá vem do Nordeste, do Norte, tem pouco estudo, lá pesa mais isso. Não sei qual é o motivo, talvez, porque seja lá embaixo, abaixo da linha da cidade (FVR, 18 anos).

O jovem informante é morador do bairro Cruzeiro do Sul e tenta, a partir da diferenciação material de seu bairro em relação à Cidade Aracy, explicar os estigmas existentes sobre bairros periféricos. Interessante notar que ele se utiliza de exemplos embasados em preconceitos: o primeiro deles é de que não haveria nem mesmo um comércio funcionando no outro bairro; segundo, a presença de pessoas vindas do Nordeste e do Norte (preconceito contra região de origem), com pouco estudo. Por último, mas não menos intrigante, nosso informante faz referência ao fato de a Cidade Aracy ficar numa parte mais baixa da cidade¹⁰²; essa ligação entre a posição geográfica dos bairros em relação a sua população foi explorada em vários romances¹⁰³, bem como outras formas de estigmatizar pessoas, como relacionar sua condição social à sujeira ou animalização (ELIAS; SCOTSON, 2000).

¹⁰² Para chegarmos ao bairro é necessário descer um acentuado declive. Além disso, do bairro Monte Carlo é possível avistar boa parte da Cidade Aracy.

¹⁰³ Talvez os exemplos mais notáveis sejam as obras de Jorge Amado como **Capitães da Areia** e **Mar Morto**, além de outros textos do século XIX, realistas e naturalistas.

Por outro lado, se há aqueles que identificam as imagens do bairro com aquelas veiculadas pelos filmes, que reconhecem e até aceitam a estigmatização do bairro, outros buscam demonstrar outra face daqueles nos quais moram:

“Cidade Aracy já foi como *Cidade de Deus*: poucas casas, sem asfalto, sem água, não tinha eletricidade, tudo era mato. Deu para ter um noção de como ocorreu com meu bairro. Meu bairro também mudou muito” (DHZ, 19 anos).

A partir de sua história pessoal, esse jovem procura demonstrar a existência de uma evolução de seu bairro, apesar de suas referências estarem mais centradas nas cenas iniciais de *Cidade de Deus*, quando o bairro era um simples assentamento de desabrigados e de retirantes, mas para ele o essencial talvez seja isso evidenciar o quanto seu bairro também não corresponde exatamente às imagens projetadas sobre ele. Outra informante relaciona seu bairro, Jardim Gonzaga, à *Cidade dos homens*:

Imagem do bairro *Cidade dos homens* pelas casas, pelas ruas interligadas, os becos, essas coisas facilitam a convivência das pessoas da comunidade, mas com as pessoas de fora não. Por que muitos têm preconceitos, associam o nome da rua com vandalismo, tráfico de drogas. As pessoas que moram ali alimentam o preconceito por terem vergonha de morar ali (EMS, 18 anos).

Essa jovem estabelece uma rara distinção, que não foi notada por outros. Quando define qual dos filmes espelharia melhor a realidade de seu bairro ela opta por *Cidade dos homens*, que, a despeito de retratar uma favela num morro carioca, e o Jardim Gonzaga ficar num vale¹⁰⁴, aproxima ambos por meio das ruelas e becos vistos como lugar onde ocorreriam os encontros da sociabilidade, dos rituais cotidianos; o espaço pôde ser visto como algo que comunica (FREHSE, 2008), expondo a seus

¹⁰⁴ A região inclusive possui várias nascentes e mananciais que são alvo de um projeto ambiental chamado “água quente”.

freqüentadores a possibilidade de formas concretas de interação, formas de evitar os perigos:

É assim tem ruas que é mais, pes., num que é mais pesada, que não é do tráfico, tem rua que é mais quieta, num quarteirão, ai na rua de cima é mais movimentada porque, porque ali um tráfico, né? [...] Ai na rua de baixo que não tem nada, o senhor pode passar 10 horas da noite que tá tudo bem , que tá tudo quieto(...)E na rua de cima é movimento né, então são pedaços ali que são (...) entendeu ai mora um parte calma e o outro mora para cá (ADGS, 19 anos).

Contudo, essa comunicação realizada pelo espaço das vielas e dos becos só pode ser entendida por seus moradores; os demais, despidos que estão dos códigos rituais locais, só vêm perigo, fazem associação com a violência ali supostamente escondida. Nossa informante não esconde o fato de alguns moradores, por razões diversas, contribuírem para a manutenção dos preconceitos. Outra jovem, ao relacionar *Cidade dos homens* a sua experiência, ressalta que:

Cidade dos homens é bem real, pois um retrata com clareza, sem por nem tirar, tudo o que acontece na maioria das favelas; eu já morei em favela, eu já passei por tudo isso. Apesar de mostrar fatos concretos, o filme poderia ter passado mais mensagens, pois no meio de tanto sangue, tanta bala de revolver também existem outros fatores, fatores esses que levam a pessoas a lutar e vencer (ANG, 25 anos)

Num certo sentido, essa jovem concorda com as afirmações de um crítico de cinema feitas sobre *Cidade de Deus*, mas que podemos estender a *Cidade dos homens* visto ser esse um derivado do primeiro¹⁰⁵. Para o crítico em questão: *Cidade de Deus* cumpre um papel ao levar para a cidadania uma discussão necessária sobre a violência, o tráfico de drogas e o porte de armas no Brasil (MERTEM, 2003). Mas como nossa informante ressalta, há outras tantas coisas positivas e construtivas que acontecem nas

¹⁰⁵ Sobre esse assunto ver o capítulo dessa dissertação *Quantas vezes Favela*.

favelas e que ficaram de fora dos dois filmes, aparecendo mais, como foi destacado acima, em *Antônia*.

10- O gênero: mediação que se impôs

As mulheres estão se mostrando muito, o cara sai chapado e aí as mulheres estão se desvalorizando. Os homens do filme estão certos, elas podem se apaixonar por outros. Mas eu acho que toda a mulher deve trabalhar para se valorizar. Homem violento é homem inseguro (DHZ, 19 anos).

Esse informante mostra sua aversão a um comportamento feminino considerado por ele depreciativo da condição da mulher, ao mesmo tempo defende a posição intransigente dos personagens masculinos de *Antônia*, numa clara identificação entre o universo fílmico e seu modo de pensar, ainda que defenda o direito das mulheres trabalharem e critique a violência masculina, tratada por ele como insegurança.

A existência do conservadorismo em relação à família pode ser nuançada pela questão de gênero levantada nos filmes. Algumas meninas se reconheceram e se projetaram nas realizações das garotas do grupo *Antônia*, no filme de mesmo nome. Podemos identificar tal fato no trecho a seguir:

Mulheres só tinham o papel de cuidar das satisfações deles, dos filhos, ir para o baile *Funk*, só, não tinham mais nada ali: segurar as broncas, só, não tinham nenhum papel ali” (NF, 17 anos).

Também ao descrever as figuras femininas em *Cidade de Deus*, essa jovem se revolta contra os mesmos papéis por elas desempenhados: cuidar dos maridos, dos filhos, segurar as “broncas”. Ao dizer que as mulheres não tinham “papéis”, ela tentou desqualificar posições femininas vistas como conservadoras; mesmo a participação no baile *Funk* é vista como parte das obrigações e não dos prazeres. Um rapaz, ao falar da

Cidade de Deus e de *Cidade dos homens*, concorda em parte com argumentação da informante, mas revela conservadorismo maior sobre o papel da mulher na família:

Acho que ela (mulher do Acerola) está errada, a gente tem que arcar com as nossas escolhas, ela devia ficar com o filho. Em *Cidade de Deus* as mulheres ficaram de escanteio. O traficante era o alvo, ele o senhor as favela, aquele que comanda e domina. (HGS, 25 anos)

Mesmo reconhecendo o papel marginal das mulheres no filme de Meirelles e Lund, esse jovem usa argumentos marcados por uma adjetivação que celebra a masculinidade: ele é o senhor, aquele que comanda e domina. Ao passo que ao criticar a personagem feminina no filme de Moretti, recorre a um papel considerado essencial para as mulheres: o de cuidar de seus filhos, ainda que abdicando de uma possível “melhoria de vida”.

Mas houve entre os rapazes aqueles que se posicionaram de um modo menos sexista:

eu não concordo, eu acho que a gente está num país democrático e os direitos são iguais; na minha casa funciona assim, eu e minha esposa em 9 anos de casado, decidimos tudo junto (...) não concordo com essa autoridade de marido” (MRS, 30 anos).

Sua opinião foi ao encontro da opinião das jovens sobre o comportamento dos namorados e maridos do filme *Antônia*:

Eu tentaria negociar com o marido. Eu acho que elas foram bastante fortes, lutaram; até mesmo essa que o marido é [...] proibiu de cantar, depois ela falou ‘até agora eu estava obedecendo, mas se não quer eu vou fazer assim mesmo, você querendo ou não’, isso foi legal, bonito porque nem todas as mulheres fazem isso, elas fazem, ficam a vida inteira infeliz, cumprindo ordens de um marido que desrespeita elas. Isso acontece porque muitas não têm liberdade financeira, num acredita em si mesma (TG, 15 anos).

Em seu depoimento, essa jovem demonstra conhecer, em parte, os processos determinantes tanto da emancipação da mulher, bem como as amarras que as fazem dependentes dos homens que as rodeiam. Assim, embora as questões de gênero sejam complexas demais e fujam do âmbito desse trabalho, sua emergência dentro do processo de recepção de filmes, normalmente criticados exclusivamente por suas descrições visuais da pobreza, demonstra o quanto esse conceito pode ser importante dentro das pesquisas sobre recepção.

Cena: no momento que a Negra Li (Preta) decide perdoar a amiga do grupo por ela ter dado em cima do marido dela. Então no final a Preta pensa e decide que não vale a pena perder uma amizade por uma coisa que nem aconteceu, foi apenas um momento em que a amiga tinha bebido (MMDSM, 23 anos).

Esse excerto revela quanto do processo de identificação pode vir por meio de uma reflexão, ou seja, se de imediato o papel de guerreira, daquela que busca a realização dos sonhos, chamou mais a atenção dos entrevistados, a condição de conciliadora da personagem Preta, do filme *Antônia*, não passou despercebida a essa informante; ela percebeu o processo de crescimento da personagem ao longo do filme, ressaltando isso em sua declaração.

Ao atentarem para aspectos de gênero, notáveis em *Antônia* e em menor grau em *Cidade dos homens*, mas quase invisíveis em *Cidade de Deus*, nossos entrevistados também mostraram as fissuras existentes em suas elaborações mentais sobre os papéis das mulheres em nossa sociedade. Algumas garotas, mesmo concordando com a atitude das garotas do grupo musical, demonstram preconceito em relação à profissão escolhida por elas:

Não me identifico com nenhuma delas por causa do comportamento e do Rap (...) não me comportaria da maneira delas” (LRS, 17 anos).

Essa declaração se choca com outras dadas pela mesma jovem, demonstrando uma ambigüidade em seu posicionamento. O excerto abaixo deixará isso mais claro:

A Preta, aquela não deixa barato o que o marido dela faz; que não arruma emprego, que fica dia inteiro para rua enquanto ela fica cuidando da filha, fala com ele e ele ignora , parece até que ele é meio frio. Eu gostei assim, se todas as mulheres fossem assim, não teria esse machismo [...] se tem é porque as mulheres deixam (LRS, 17 anos).

Sua defesa da atitude de Preta (Negra Li, em *Antônia*) contrasta com a negação veemente do envolvimento da personagem com o *Rap*, indo ao encontro da declaração de dois outros entrevistados:

Não namoraria uma cantora de Rap, porque não curto Rap. Se cantar outro tipo de música até vai, o que esses manos cantam não (WSC, 18 anos)

RAP: é mais para homem, malandro, conta a realidade deles: armas, violência, essas coisas. Valorizaria mais a mulher do que o *Funk*, porque o *Rap* falaria mais da realidade” (FVR, 18 anos)

Vemos nessas declarações a permanência, pelo menos discursiva, de uma divisão sexual do trabalho e das formas de expressão. Algo como as velhas frases: esse jogo é para meninos e não para meninas; essa postura não é de menina, etc.

Mas se o Rap parece ser o elemento comum nessa concordância, em contraste com essas afirmações uma garota faz um questionamento sobre o comportamento das jovens que a cercam, reintroduzindo o conservadorismo:

Os meninos são mais com eles, entre meninas e meninos acho que eles respeitam mais [...] os que eu conheço, né? Eu acho que a gente também tem que se dar ao respeito, se você quer respeito, você deve dar respeito [...]

Agora os meninos eu conheço todos e eles me respeitam, é mais fácil, pegar amizade com eles do que com as meninas (S.M.F.B.S. 17 anos).

Há, ao que tudo indica, uma competição, mas também diferenças de estilo de vida entre a informante e as outras meninas. Para ela, ainda que possam existir diferenças, os meninos seriam mais tolerantes. Em nossa interpretação, as meninas têm se mostrado menos tolerantes com comportamentos mais liberais entre elas, mesmo que haja um desejo de maior igualdade e respeito. Tal visão demonstra que, em matéria de gênero, pelo menos nos dados dessa pesquisa, não há a plasticidade e fragmentação tão sonhadas pelos pós-modernos, ou, como diria Terry Eagleton (2003), essa tendência talvez pudesse ser notada em Virginia Woolf, mas não em seus empregados, reforçando dessa forma a conceituação de Peter Burke de que o pós-moderno seria “como uma forma de etnocentrismo ou egoísmo coletivo, uma espécie de etnocentrismo de época” (BURKE, 2008, p. 27).

Mais que uma digressão dentro de uma pesquisa sobre a identificação\projeção de jovens estudantes de uma escola na periferia de São Carlos (SP), destacar a emergência das questões relacionadas ao gênero¹⁰⁶ demonstra o quanto o processo de recepção se orienta por caminhos distintos dos pretendidos pelos produtores, e mesmo por aqueles sublinhados por analistas e críticos. Como já havia escrito Morin (2005, p. 46[nota nº 9]):

O consumidor dificilmente assimila o que contraria seus próprios processos de projeção, identificação e intelecção. Isso não significa que ele tenha livre-arbítrio . Mas não há ação unilateral das *mass media* sobre o público [...] uma coisa deve finalmente aparecer de modo claro na discussão sobre os efeitos das *mass media* sobre a opinião pública. É que os efeitos sobre o público não estão em consequência e em relação direta com as intenções daquele que comunica nem com o conteúdo da informação. As predisposições do leitor ou do ouvinte estão profundamente engajadas na situação e podem até bloquear ou modificar o efeito esperado, e até provocar um efeito 'boomerang'

¹⁰⁶ Segundo Joan Scott (1990), o gênero tanto é um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, quanto uma maneira primária de significar relações de poder.

Mesmo não havendo um livre processo de recepção, a própria noção de mediação, defendida pelos Estudos Culturais Latino-Americanos, pressupõe uma orientação desse processo, mesmo que reconheçamos que, de posse das mesmas mediações, as pessoas fazem leituras distintas, tal como apareceu nesta pesquisa. Em relação à representação da realidade (realismo dos filmes), a convivência com a criminalidade, a importância do traficante e sua relação com a comunidade, a percepção dos papéis sociais femininos e masculinos, etc., verificou-se que as interpretações às vezes divergentes desmentem um pesquisador de cinema que afirma:

Um dos contra-sensos mais gigantescos no que caiu a sociedade contemporânea foi o de não dar às crianças e aos jovens os meios adequados para poder valorizar essas imagens com as quais convivem; ensinamos-lhes a interpretar a palavra escrita, mas lhes damos os rudimentos mínimos para “ler” as imagens (MONTÓN, 2009, p. 33).

Nossos entrevistados demonstraram capacidade de ler as imagens, de forma até divergente do que supostamente se esperava deles. Esse fenômeno ocorreu porque, a despeito de receberem as mesmas imagens:

Os espectadores possuem identidades múltiplas determinadas pelo gênero, raça, preferência sexual, região, classe social e idade (...). Não se trata apenas de uma questão sobre quem somos ou de onde viemos, mas também sobre quem desejamos ser, aonde desejamos ir e com quem queremos chegar lá (STAM; SHOHAT, 2006, p. 459).

Como atestam Stam e Shohat, as leituras divergentes das imagens dependem de diversos fatores, que servem de mediação para suas interpretações, como já intuía Morin (2005). Por isso, ainda que possuam vivências aparentemente semelhantes ou passíveis de serem aproximadas, as pessoas possuem anseios divergentes, e mesmo quando esses convergem, isso pode se dar por razões diferentes. A riqueza do processo de recepção, a “liberdade” que lhe serve de base, pode não levar a grandes modificações sociais, mas revelam os movimentos de avanços e permanências, e, como escreve Elias (1994), de

aparentes retrocessos, nas relações sociais, ou ainda, como afirma Rüdiger (1998, p. 27):

A civilização moderna não fez dos homens senhores de sua vida, no entanto tirou-os da alienação. A subjetividade da razão tornou-os mais conscientes de sua situação, e os avanços nos meios de informação ampliaram seus conhecimentos

O mesmo autor ainda afirma que as massas há muito já não aceitam o mundo tal como lhes é preparado pela indústria cultural, ou, como declarou uma de nossas informantes:

A mídia não passa o que é a realidade, então cabe às pessoas falar assim: ah, isso não é verdade, não! Ou o que a mídia fala tá certo, então cabe a cada uma delas ver se isso se tá certo ou tá errado” (SMFBS, 17 anos).

O papel de agente, de co-produtor de significados do receptor em relação aos fatos, imagens e informações recebidos via mídia é ressaltado. O diálogo negado inicialmente pela própria mídia seria reconstruído no processo de recepção, no qual o receptor guardaria para si e reaproveitaria aquilo considerado por ele como verdadeiro. O equívoco de alguns estudiosos que estudam recepção talvez esteja em acreditar que sempre haveria, ou deveria haver, um componente revolucionário na recepção, quando o que demonstraram vários excertos acima é que as pessoas – principalmente na modernidade de que falamos - podem ser conservadoras diante de imagens da mídia, sejam elas quais forem.

Considerações finais

O século XX foi marcado pelas imagens e por todos os processos a ela relacionados. O alcance geográfico das produções audiovisuais é sem dúvida global, ainda que nem todas as imagens consigam se difundir de tal modo. Por outro lado, ao atingir todas as camadas sociais, a imagem pode ter criado uma sociedade de hegemonia da visão (MENEZES, 2005). A percepção desses fatos levou muitos teóricos a se debruçar sobre essas questões, formando “escolas” de pensamento voltadas a interpretação dessa nova sociedade; dessas, a mais famosa é a Escola de Frankfurt, também a pioneira, como lembramos.

Reconhecendo seu pioneirismo, tentamos sintetizar alguns aspectos do pensamento de alguns de seus integrantes, no que tange as questões relacionadas à produção e à recepção dos produtos da indústria cultural, principalmente o cinema, foco de nosso interesse. Esse recorte se fez necessário porque pretendíamos, mais do que identificar estratégias do sistema de produção para cooptar os sujeitos, entender como poderiam ocorrer (se é que ocorriam) resistências, reinterpretações, reutilizações, ressignificações, etc., dos artefatos dessa indústria. Essa escolha se deu em função de nossa visão do receptor como um ser ativo, para quem os artefatos culturais industrialmente produzidos não eram algo a ser contemplado de forma passiva, como se o sujeito estivesse hipnotizado pelas luzes da tela, fosse ela cinematográfica, televisiva, analógica ou digital.

Sendo o cinema a inauguração de um ciclo da luz independente ainda desconhecido (VIRILIO, 2003, p.26), por mais que se tenha escrito sobre essa arte, suas próprias condições técnicas e estéticas ainda abrem múltiplas possibilidades de leitura, muitas delas conflitantes. No caso específico do Brasil há muito ainda a ser feito, principalmente no campo da Sociologia. Vistas de longe, as imagens cinematográficas parecem janelas para uma contemplação e compreensão das imagens do Brasil; portanto, apostamos no estudo dessas imagens para despertar um conjunto de percepções, favorecendo um conhecimento aproximado do imaginário coletivo brasileiro. E essa investigação, no caso da presente pesquisa, se deu no âmbito dos estudos de recepção, mas, como procuramos demonstrar, sem perder de vista outras vertentes teóricas.

Ao compreendermos a recepção como um lugar de produção de significados, entendemos esses como eminentemente sociais, visto serem produzidos em contextos específicos por comunidades de interpretação específicas, as quais são atravessadas por mediações (nos termos definidos por Martin-Barbero e Robert White). Nesse sentido, não pudemos pensar apenas em receptores ideais, pois correríamos o risco de queda no idealismo, fosse ele qual fosse. Acreditávamos desde o início que, num estudo de recepção, deveríamos estar aptos a entender que o público pode ser alvo, mas não uma *tabula rasa*; tampouco está disposto a subverter a todo momento as condições materiais de vida ou o sistema político, como já havia esclarecido Andrews (2007). Assim, como asseveram Shohat e Stam (2006, p. 459):

As posições do espectador são multiformes e até mesmo esquizofrênicas. A visão de identificações que são descontínuas de uma perspectiva cultural, discursiva e política sugere uma série de lacunas: a mesma pessoa pode está na encruzilhada de discursos e códigos contraditórios [...] A platéia do cinema hegemônico pode apoiar de forma consciente uma narrativa ou uma ideologia e subliminarmente ser seduzida por outras fantasias embutidas no texto [...] mesmo os espectadores politicamente corretos são complexos, contraditórios, desiguais.

Portanto, trabalhar com pesquisas de recepção é procurar entender o processo, suas mediações e os usos de cada grupo ou indivíduo estudado, localizando dentro dos aspectos culturais e sociais os que embasam a reconstrução dos significados das imagens recebidas. Por isso, foi importante relembrar Benjamim e sua percepção *tátil*, na qual predomina uma relação sem fixidez, sem muita atenção, rotineira e de certa forma utilitária, assim como os visitantes de museus estudados por Garcia Canclini, para os quais a beleza das peças também estava associada a sua utilidade mais imediata, sua possibilidade de ser tocada.

Nossa pesquisa demonstrou que os significados produzidos pelo público são móveis como ele próprio o é. Dito de outro modo, aquilo que chamamos de público na verdade só existe enquanto processo, só se constituindo em face de um “outro”, representado pelo produto midiático em exibição e com o qual irá interagir; mas nessa interação é imprescindível reconhecer-se com parte de um grupo imaginado de

receptores, “sentir-se parte de uma imagem de público” (DAYAN, 2009, p. 78). Podemos pensar, dessa forma, num público para *Cidade de Deus*, por exemplo, que pode ou não coincidir com o público de outros filmes, programas de TV, etc.¹⁰⁷.

Por outro lado, o mesmo artefato pode ter variados públicos passíveis de serem estudados por pesquisadores, assim como foi feito neste trabalho, no qual também vimos a interpretação de um público reconhecido e auto-identificado como crítico a respeito das imagens das periferias. Percebemos o quanto esse público crítico como o nosso, formado pelos alunos de uma escola de periferia em São Carlos, produziu significações distintas para o mesmo artefato, como tentamos demonstrar.

Um dos fatores que distingue diferentes públicos é a capacidade de expressar, e fazer circular essa expressão pelos meios de comunicação, tais como o conjunto de significações sobre um filme, uma série de TV, um livro, etc. Tal capacidade está fortemente associada ao campo intelectual, ainda que com a proliferação de blogs e comunidades virtuais essa capacidade tenha se disseminado. Nesse ponto surge outro dos fatores de distinção: o reconhecimento de que a opinião enunciada, em determinado momento histórico, num espaço geográfico específico, por determinado grupo tem mais peso social, pode “formar opinião”, logo, deve ser lida, ouvida e veiculada.

Ao identificar o silêncio sobre as falas dos outros tipos de público em torno do cinema brasileiro “pós-retomada”, principalmente aquele retratado nas produções selecionadas neste trabalho, notamos a necessidade de verificar a aceitação ou não, o reconhecimento ou não das representações veiculadas por aqueles filmes e bastante debatidas pelos “formadores de opinião”. Para nossa surpresa, a pesquisa trouxe outras questões importantes, indo além dos nossos questionamentos iniciais.

Quando estudamos a recepção de imagens da periferia por nosso grupo de informantes, tínhamos um público imaginado (composto majoritariamente por jovens pobres) que supostamente poderia discordar das visões construídas pelo outro público imaginado, o dos críticos, ou “formadores de opinião”. A realidade mostrou-se mais

¹⁰⁷ Podemos entender que o mesmo filme pode ter diferentes leituras, pelo mesmo receptor, em função dos locais onde ocorrem diversas recepções, o grupo com o qual serão feitas interações verbais, essas mesmas embasadas por distintas características de acordo com a composição do grupo, sem contar, é claro, os objetivos norteadores da recepção.

complexa, na medida em que outros pontos de vista foram enunciados, outras leituras foram sendo construídas pelo grupo. Percebemos que

A atividade ou a passividade do sujeito (receptor) deve ser concebida diante das condições sociais em que é produzida. As mercadorias não chegam às pessoas com suas próprias pernas. Precisam ser ligadas ao sujeito pelo próprio sujeito (GIRARD, 2007, P.52)

Essas ligações são fugidias, ambíguas e construídas discursivamente para garantir esses aspectos. Mesmo quando enunciam algo alinhado àquilo convencionalmente visto como ação, estão, na verdade, operando práticas e táticas de acomodação ao ambiente existente. Em outras vezes, a aparente apatia ou passividade reveste atos de resistência, ou mesmo de mudança. A questão da acomodação, desse modo, pode remeter diretamente ao conceito de hegemonia, que utilizamos:

[Ela] não nos domina de fora, mas penetra em nós e o popular não deveria ser identificado com uma forma correspondente de resistência intrínseca ou espontânea. Em lugar disso, a questão é como entender a textura da hegemonia/subalternidade, o entrelaçamento da resistência e da submissão, a oposição e a cumplicidade (WHITE, 1998, p. 72).

Os relatos dos alunos levantaram essas questões com relação à convivência deles com o tráfico, com a polícia e com o Estado, que viram de algum modo representadas nos filmes. Com esses sujeitos sociais houve esse entrelaçamento descrito por Robert White, pois ao mesmo tempo eles acusavam a presença de traficantes no bairro no qual residiam, também procuravam relativizar essa presença, ora desqualificando o suposto poder exercido por esse tipo de criminoso, ora evidenciando a possibilidade de convivência “tranqüila” entre a comunidade e a criminalidade.

Alguns jovens preferiram apontar a ausência do Estado como fator determinante da presença do tráfico em suas comunidades; sem escolas, sem trabalho, muitas vezes sem acesso ao atendimento público de saúde, os moradores se viam obrigados a aceitar o auxílio das pessoas envolvidas com o tráfico. A falta de oportunidades e a desestruturação familiar levariam, na maioria dos casos, ao envolvimento com as

atividades criminosas, tal como nos filmes. Por outro lado, houve quem apontasse a questão da aventura, da vontade de se tornar consumidor de determinados produtos como um fator de incentivo para a entrada na marginalidade.

Nos depoimentos, em vários momentos, saltou à vista um conservadorismo imprevisto para jovens estudantes, uma influência de uma leitura de mundo marcada por um discurso religioso, sem que o mesmo estivesse obrigatoriamente vinculado a uma vertente institucional. A emergência dessas características se deu, sobretudo, na discussão em torno de comportamentos femininos nos filmes *Antônia* e *Cidade dos homens*, principalmente quando se tratava de uma ação na qual os personagens femininos mostravam maior descolamento dos modelos convencionais. A maioria condenou uma das personagens femininas de *Cidade dos homens* por deixar seu filho com o pai (Acerola), para ir trabalhar em outra cidade; discursos sobre o papel da mãe e a importância desta para o filho foram recorrentes. Por outro lado, mesmo concordando com as atitudes das protagonistas de *Antônia*, não foram poucos os que discordaram da atitude independente delas, o enfrentamento do machismo praticado por elas etc..

O aparecimento dessas leituras expõe o quanto “o significado de um filme não é linear, é corporal, conflituado, não leva a uma conclusão inequívoca” (ALMEIDA, 1994, p. 11). Porém, evidenciar a existência desse conflito num mesmo indivíduo também dá força ao conceito de flexibilidade de Giddens (2001), apropriado por Thompson (2005). Se estivermos constantemente modificando nosso eu, se nos adequamos com muita frequência às várias exigências dos contextos nos quais interagimos com outros sujeitos, se essas experiências contribuem para a construção de nossa auto-identidade, assim como as experiências mediadas pelos meios de comunicação de massa, então, expor idéias ambíguas, conflitantes é parte integrante de estar no mundo, no qual múltiplas informações e conceitos díspares, nem sempre claros, se apresentam; é, de certo modo, mostrar que a vivência cotidiana é, como diz Maffesoli (2001), repleta de simulações e táticas cuja função seria garantir o jogo da vida, e dele tirar o melhor proveito, mesmo diante das adversidades.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: O iluminismo como Mistificação das Massas In: _____. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 113-156.

AGUIAR, Flavio, Literatura, cinema e televisão In_ PELLEGRINI, Tânia [et al] **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 115-144.

ALMEIDA, Milton José. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 1994

ANDREWS, George Reid. **América afro-latina: 1800-2000**. São Carlos: Edufscar, 2007.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 14, fev. 1986, p. 2-15.

AVELLAR, José Carlos. Cinema e espectador. In: XAVIER, Ismail (Org.) **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 219-25.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

BARBOSA, Andréia. Periferia, cinema e violência. **Sexta-Feira**, São Paulo, ed.34, 2006, p. 205-211.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: 1999.

_____. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro, Zahar: 2009.

BENTES, Ivana. O *copyright* da miséria e os discursos da exclusão. **Cinemas - Revista de Cinema e outras questões audiovisuais**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, n. 33, jan./mar. 2003, p.188-201.

BENTES, Ivana. O contraditório discurso da TV sobre a periferia, entrevista a **Brasil de Fato**, <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>. Consultado em 06/06/2007

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. 2. ed.. São Paulo: Anablume, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOUDON, Raymond. Ação social, efeitos, de agregação e mudança social, in_____ **O lugar da desordem**. Lisboa: Gradiva, 1990, p. 50-96.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**: São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. O camponês e seu corpo. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, nº 26, jun. 2006, p.83-92.

_____. O camponês e a fotografia. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, nº 26, jun. 2006, p. 01-11.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRITTOS, Valéria. Comunicação e cultura: o processo de recepção. Valério Cruz Brittos Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). www.bocc.ubi.pt, consultado 12/09/2009.

BUENO, Maria Lúcia. Cultura e estilos de vida. In: _____. BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz O. de Lima (Org.). **Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo: SENAC, 2008. p. 9-15.

BURKE, Peter. Modernidade, cultura e estilos de vida. In: _____. BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz O. de Lima (Org.). **Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo: SENAC, 2008. p. 25-39.

CALIL, Carlos Augusto. Cinema e indústria. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 45-69.

CAMARGO, Luiz O. de Lima. Consumo e cultura material. In:___ BUENO, M^a Lúcia; CAMARGO, Luiz O de Lima (org.), **Cultura e Consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo: SENAC, 2008, p.17-23.

CERTAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. v. 1.

COLI, José. O invisível das imagens. In: NOVAES, Aduino. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005, p. 80-92.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

CRANE, Diana. Reflexões sobre a moda: o vestuário como fenômeno social. In: BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz O. de Lima (Org.). **Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo: SENAC, 2008, p. 17-23.

D'ANDREA, Tiarajú. Visões de Paraisópolis: violência, mídia e representações. **Sexta-Feira**, São Paulo, ed.34, 2006, p.85-98.

DAYAN, Daniel. Os mistérios da recepção. In: NÓVOA; FRESSATO; FEIGELSON. **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Edunesp, 2009, p. 61-83.

DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 28, n. 1, jan./jun. 2002, p. 117-136.

DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

D'ONÓFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental**: autores e obras fundamentais. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

DORES, Fabíola Gaspar das. **Anos rebeldes**: o que ficou? 2000. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara, 2000.

DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. Valores e interesses na era das imagens. In: NOVAES, Adauto. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005, p. 94-112.

EAGLETON, Terry. **Ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Os estudos de recepção e as relações de gênero: algumas anotações Provisórias, 2006. www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias, consultado em 17/01/2010.

ELIAS, Norbert. **Escritos e ensaios**: Estado, processo, opinião pública. Organização e apresentação Frederico Neiburg e Leopoldo Waizbort. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. v. 1.

_____. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, v.1, 1994.

ERNER, Guillaume. Vida e morte das tendências. In: _____. BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz O. de Lima (Org.). **Cultura e consumo**: estilos de vida na contemporaneidade. São Paulo: SENAC, 2008. p. 215-29.

FERNANDES, Millor. **Veja**, ano 42, n. 21, 2009, p. 22.

FERRARA, Lucrecia D' Aléssio. A cidade como modo de vida para além da imagem. In: _____. BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz O. de Lima (Org.). **Cultura e consumo**: estilos de vida na contemporaneidade. São Paulo: SENAC, 2008. p. 259-287.

FISCHER, Steven Roger. **História da leitura**. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

FRANCO, Marília. *Cidade de Deus*, o filme. **Comunicação e Educação**, São Paulo, (26), jan.\abr. 2003, p. 80-83.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. A favela que se vê e que vende: reflexões e polêmicas em torno de um destino turístico. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol.22, nº 65, outubro de 2007, p. 61-72.

FREHSE, Fraya. Erving Goffman, sociólogo do espaço. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** – Vol.. 23, n. 68, 2008, p.155-200.

_____. Antropologia do encontro e do desencontro: fotógrafos e fotografados nas ruas de São Paulo (1880-1910). In: ECKERT, Cornélia; CAIUBY, Sylvia; MARTINS, José de S.. **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 187-225.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 7-19, vol. 1

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da Globalização**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Colombia, Editorial Norma\Real Academia Española\Asociación de Academias de Lengua Española, 2007.

GEBARA, Ademir; LUCENA, Ricardo .O poder e cotidiano: Breve discussão sobre o poder para Norbert Elias. IX Simpósio Internacional Processo Civilizador: Tecnologias e Civilização, Ponta Grossa, Paraná, Brasil.nov. 2005, Ponta Grossa, PR, Brasil.

Disponível em: http://www.pg.cefetpr.br/ppgep/Ebook/cd_Simpósio/artigos.html.
Acesso em: 17/09/ 2009.

GIANNI, Alessandro (1999). *Cidade de Deus* ganha versão para as telas. Caderno 2, **Estado de São Paulo**, 15/12/1999.

GIDDENS, Antony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Edunesp, 1991.

_____. **A transformação da intimidade**: sexualidade, erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Edunesp, 1993.

_____. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GIRARD, Liráucio Jr. **Pierre Bourdieu**: questões de Sociologia e comunicação. São Paulo: FAPESP; Anablume, 2007.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GOMES, Paulo Emílio S. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GUIMARÃES, César (Org.). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

HAMBURGUER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. In: **Novos Estudos CEBRAP** nº 78, julho 2007, p.113-128.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a História**. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

HONNETH, A. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

IANNI, Otávio. Sociologia e literatura. In: SEGATTO, José A.; BALDAN, V. D. **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: Edunesp, 1999, p. 10-41.

JAMESON, Fredric. **Marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KEHL, Maria Rita. Muito além do espetáculo. In: NOVAES, Adauto. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005, p. 234-253.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** - estudos culturais: identidade e política entre moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

_____. A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo. **LÍBERO** - Ano VI - vol 6 - n. 11, 15/4/2004, p. 04-15.

KONDER, Leandro. Idéias que romperam fronteiras. In: PINSK, Jaime; PINSK, Carla B. (Org.). **História da cidadania**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 170-189.

_____. A Dialética e o Marxismo, 28/03/2003. Disponível em: <http://www.socialismo.org.br/portal/filosofia/155-artigo/1111-a-dialetica-e-o-marxismo>

Consultado em 25/12/2008.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

LAZARINI, Luciana de Sá. **Anjos e Deuses suburbanos**: um estudo de recepção dos filmes *Cidade de Deus* e *Como nascem os Anjos*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Faculdade de Comunicação da UnB, 2005, 154 folhas.

LEITE, Sidney F. **Cinema brasileiro**: das origens à retomada. 1ªed., São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIESENBERG, Cíntia; SOARES, Roseana de L. Figurações simbólicas da pobreza: transposição de estmas da sociais em filmes brasileiros. **Líbero**, ano X, n. 19-, jun.2007, p. 41-50.

LIMA, Luís Lima (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1.

LUSVARGHI, Luiza C. O cinema na era digital: a consolidação dos conteúdos cross-media no Brasil, de Big Brother ao caso Antônia. In: XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Santos. **Anais**. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007, p. 1-16.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente**: por uma sociologia da vida cotidiana. Natal: Argos, 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

_____. **Os exercícios de ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2004.

MARTINS, Carlos Benedito de Campos. Nota sobre o sentimento de embaraço em Erving Goffman. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 23, n. 68, 2008, p. 137-45.

MARTINS, José de Souza. **O senso comum e a vida cotidiana**. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 10(1): maio, 1998, p. 1-8.

_____. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MARX, Karl Heinrich. Mercadoria e dinheiro In: _____. **O capital**: crítica da economia política. São Paulo: Nova Cultural, 1996. v.1, p.163-197.

MELUCCI, Alberto. Juventude, tempo e movimentos sociais. In: FAVERO, Osmar et. al (org.). **Juventude e contemporaneidade**. Brasília: UNESCO; MEC; ANPEd, 2007, p. 29-46. (Coleção Educação para Todos; 16).

_____. **Por uma sociologia reflexiva**: pesquisa qualitativa e cultura. Petrópolis: Vozes, 2005.

MENEZES, Paulo. Blow-up: imagens e miragens. **Tempo Social; Rev. Sociologia. USP**, São Paulo, 12(2): novembro de 2000, p.15-35.

_____. Cinema e Ciências Sociais. In: SILVA, José Pereira da (Org.). **Por uma sociologia do século XX**. São Paulo: Anablume, 2007, p. 131-151.

MENEZES, Ulpiano T. B. Rumo a uma “história visual”. In: ECKERT, Cornélia; CAIUBY, Sylvia; MARTINS, José de S. **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 35-60.

MELO, Victor A. de; VAZ, Alexandre F. Cinema, corpo, boxe: suas relações e a construção da masculinidade. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 139-160, jan./jun. 2006, p. 137-45.

MERTEN, Luís Carlos. Quando o horror da vida real é maior. **O Estado de São Paulo** Sintonia Fina, Caderno Dois, 16\11\2003.

MICELI, Sérgio. A força do sentido. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2005, p. I-LXI.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em Saúde**. 8ª ed.. São Paulo: Hucitec, 2004.

MIOTELO, Valdemar. Ideologia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 167-176.

MONTÓN, Angel Luis H. O homem e o mundo midiático no principio de um novo século. In: NÓVOA, Jorge et.al (org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Edunesp, 2009, p. 29-40.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Tradução de Maura R. Sardinha. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005. v. 1.

_____. **Cultura de massas no século XX: necrose**. 24ª ed., Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986, vol.2.

MOSCARIELLO, Angelo. **Como ver um filme**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgias e distopias. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Trajetórias do sagrado. **Tempo Social**, Revista de Sociologia da USP, v. 20, n. 2, 2008, p. 115-132.

NEVES, David A. **Telégrafo visual**: crítica amável do cinema. São Paulo: Editora 34, 2004.

OLIVEIRA, Elza; SAIDEL, Erika. **Projeto de indicadores sociais das cidades médias paulistas**. São Carlos:UFSCAR NPD/DCSo,2005.

OLIVEIRA, Rita de Cássia. Estéticas juvenis: intervenções nos corpos e na metrópole. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo: vol.4 n.9, mar.2007, p.63-86.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTEGA Y GASSET, José. **A rebelião das massas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense: 1994.

_____ **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAIVA, Salvyano C. de. **História ilustrada dos filmes brasileiros 1929-1988**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

PANOFSKY, Erwin. Estilo e meio no filme. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 345-364.

PECHMAN, Robert M.; LIMA Jr., Walcler de. Flirts no footing da Avenida Central. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano 1, n° 5, novembro 2005, p.34-37.

PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência In_ **Novos Rumos**, ano 16, n° 35, 2001, p. 54-64.

_____. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: _____. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p.177-206.

PERALVA, Angelina. O jovem como modelo cultural. In: FAVERO, Osmar et. al (org). **Juventude e contemporaneidade**. Brasília: UNESCO; MEC; ANPED, 2007, p.13-28. (Coleção Educação para Todos; 16).

PRYSTHON, Angela. Interseções da Teoria Crítica Contemporânea: Estudos Culturais, Pós-Colonialismo e Comunicação. edição 1, em dezembro de 2004, da **Revista Eletrônica E-Compós**: <http://www.compos.org.br/e-compos>, consultado em 18/12/2009.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, José Mario. **Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50-70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1985.

RIBEIRO, Renato Janine. A política dos costumes. In: NOVAES, Adauto. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005, p. 128-143.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

ROCHA, João César de Castro. Dialética da marginalidade. Mais, **Folha de São Paulo**, 29/02/2004.

ROCHA, Simone M. Favela, soma de exclusões e assimetrias: em busca de uma mobilidade simbólica na cena midiática. **Contemporânea**, vol.3 nº 1, janeiro/junho 2005, p.185-217.

ROSSINI, Miriam de Souza. Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro-Sessões do Imaginário. **FAMECOS/PUCRS**, Porto Alegre, n. 10, nov. 2003, p. 29-34.

_____. Imagens de exclusão no cinema nacional. **Cadernos IHU Ideias**, ano 2, n. 4, 2004, p. 1-26.

RÜDIGER, Francisco. A escola de Frankfurt e a trajetória da crítica à indústria cultural. **Estudos de Sociologia**: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UNESP, Araraquara, 1998, p.17-30.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1995.

_____. A construção da igualdade e da diferença, Texto de palestra proferida no **VII Congresso Brasileiro de Sociologia**, realizado no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, de 4 a 6 de setembro de 1995.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

SARMIENTO, Guilherme, O fascinante espetáculo de luzes e sombras. **Nossa História**, ano 1, n. 8, jun., 2004, p. 56-60.

SCHOLLAMMER, Karl Eric. Breve mapeamento das relações ente violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNE, Regina (Org.). **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Horizonte, 2008. p. 57-77.

SCHVARZMAN, Sheila. O Brasil de Humberto Mauro. **Nossa História**, Vera Cruz, n° 37, ano 4, novembro 2006, p.76 a 79.

_____. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História**. Vol.25 no. 49 , São Paulo: Jan./June 2005, p. 153-174.

_____. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. In: **Cadernos de Ciências Humanas** - Especiaria. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 15-40.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, , jul./dez. 1990, p. 5-22.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

SETTON, Maria da Graça Jacinto. Um novo capital cultural: pré-disposições e disposições à cultura informal nos seguimentos com Baixa escolaridade. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 26, n. 90, , jan./abr. 2005, p. 77-105.

SILVA, Maria Aparecida de Moraes. Das mãos à memória. In: ECKERT, Cornélia; CAIUBY, Sylvia; MARTINS, José de S. **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 280-300.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Anablume; FAPESP; Itaú Cultural, 2008.

SIEWERDT, Maurício José. Educação popular e estudos de recepção: mídia e mediação, problematizando o conflito pedagógico. **24ª REUNIÃO ANUAL DA ANPED-UNIVALI**, 2001. Disponível em: www.anped.org.br/.

SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito** (1903), MANA n°11(2),2005, p.577-591.

_____. **Questões fundamentais da Sociologia: indivíduo e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SIQUEIRA, Deis. Religião, religiosidade e contexto do trabalho. **Sociedade e Estado, Brasília**, v. 20, n. 3, , set./dez. 2005, p. 717-724.

_____. O labirinto religioso ocidental. Da religião à espiritualidade. Do institucional ao não convencional, **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 23, n. 2, , maio/ago. 2008, p. 425-462.

SOUZA, Ana Paula. Entrevista com Jean Claude Bernardet. Disponível em <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao31/estetica/index.shtml>. Acesso em: 15/02/09.

SPOSITO, Marília Pontes. Considerações em torno do conhecimento sobre a juventude na área da Educação. In: _____. **Estado do Conhecimento: juventude**. São Paulo, 2000. Mimeo.

STAM, Robert. **O Espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Mikhail Bakhtin e a crítica de esquerda. In: KAPLAN, E. Ann. **O mal estar no pós-modernismo**: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 149-184.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

_____. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo das letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THOMPSON, John B. **Teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 2005.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, Revan, 1993.

VIANNA, Hermano. Música paralela. Mais!, **Folha de S. Paulo**, páginas 10 e 11, 12/10/2003

_____. Funk e cultura popular. **Estudos Históricos**, v. 3, n. 6, 1990, p. 244-253

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.

WHITE, Robert. Tendências dos estudos de recepção. **Comunicação & Educação**, São Paulo,, nº131, set./dez. 1998, p. 41 a 66.

_____. Recepção: a abordagem dos estudos culturais. **Comunicação & Educação**, São Paulo, nº12, maio/ago. 1 998, p. 57 a 76.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005, p. 16-45.

WOLLEN, Peter. Cinema e política. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 70-85.

XAVIER, Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, jul./dez., 2006, p. 55-68.

ZANINI, Maria Catarina C. **Por que cinema com Antropologia?** breve relato de uma experiência etnográfica de recepção cinematográfica, 15/12/2008. In: www.ufscar.br/rua/site/?p=137 consultado 30/09/2009.

ANEXOS

1

Questionário de informações do aluno (segundo modelo Saesp)

I Características pessoais do aluno

1 Você é do sexo?

masculino

Feminino

2 Em que ano você nasceu?

1987 ou mais

1988

1989

1990

1991

1992

1993

3- Você se considera?

Branco

Negro

pardo ou mulato

amarelo (origem oriental

Indígena

II Condições socioeconômicas e culturais do aluno

5 Sua mãe ou responsável por você do sexo feminino)

frequentou a escola até que série?

ensino fundamental até a 4ª série

ensino fundamental entre a 5ª e a 8ª séries

ensino médio

ensino superior

nunca frequentou a escola

não sei

6 Seu pai (ou responsável do sexo masculino)

frequentou a escola até que série?

ensino fundamental até a 4ª série

ensino fundamental entre a 5ª e a 8ª séries

ensino médio

ensino superior

nunca frequentou a escola

não sei

7 Quantas pessoas moram com você?

moro sozinho

moro com mais 1 pessoa

moro com mais 2 ou três pessoas

moro com mais de 4 ou 5 pessoas

moro com mais de 6 pessoas

Questionário de informações do aluno (seguindo modelo Saresp)

Sua casa

Sua casa tem

8 - tv em cores

não tem

tem 1

9- videocassete ou DVD	não tem	tem 1
10- computador	não tem	tem 1
11 - rádio	não tem	tem 1
12- lava roupas	não tem	tem 1
13 - aspirador de pó	não tem	tem 1
14 - telefone fixo	não tem	tem 1
15- telefone celular	não tem	tem 1
16- geladeira	não tem	tem 1
17 - freezer separado da geladeira	não tem	tem 1
18 -carro	não tem	tem 1
19 -banheiro	não tem	tem 1
Onde você mora		
20 - a rua tem calçamento (asfalto, paralelepípedo etc..)	sim	não
21- sua casa tem água encanada	sim	não
22 - sua casa tem eletricidade	sim	não
Na sua casa tem ... ?		
23- jornal diário	sim	
24- revistas de informação geral (veja, época etc.)	sim	
25- dicionário	sim	
26 -internet	sim	
27 -um lugar de estudo	sim	
28 - uma estante com mais de 20 livros	sim	

Questionário de informações do aluno (seguindo modelo Saresp)
Estudo e internet

Você tem algum incentivo em casa para...?		
29 - estudar	sim	não
30 - fazer lição de casa ou trabalhos escolares	sim	não
31 - ler	sim	não
32 - ir a escola	sim	não
33- Qual curso você já fez ou está fazendo fora		

do seu horário de aula?
língua estrangeira
computação
Arte
Esporte
aulas particulares
nenhum

34 - Você usa internet?
em casa
em casa de parentes
na escola
em outro lugar
não uso internet

35- Você usa internet para?
fazer pesquisas escolares
ler notícias
jogar
conversar com amigos
outras atividades
não uso a internet

Questionário de informações do aluno (segundo modelo Saesp)
Trajetória escolar

36 - Quando você começou a estudar?
no maternal, no jardim da infância
ou na pré-escola
na 1ª série

37 - Em que tipo de escola você estudou ?
somente em escola pública
somente em escola particular
em escola pública e particular

38 - Você deixou de frequentar a escola
durante algum tempo?
Sim, por um ano
Sim, por dois anos
Sim, por três anos ou mais
não deixei de frequentar

39 - Você frequenta ou frequentou ?
classes de aceleração

recuperação de ciclo
dependências
recuperação ou reforço escolar
nenhuma das alternativas

Questionário de informações do aluno (segundo modelo Saesp)
Aluno e trabalho

40 - Você

Já trabalhou ou continua trabalhando
trabalhou, mas não está trabalhando agora
trabalha de vez em quando e está trabalhando agora
trabalha de vez em quando e não está trabalhando agora
nunca trabalhou

41 - Atualmente, você trabalha
sem jornada fixa, até 10 horas semanais
de 11 a 20 horas semanais
21 a 30 horas semanais
31 a 40 horas semanais
mas de 40 horas semanais
nunca trabalhei\ não estou trabalhando

Estudar e trabalhar, simultaneamente, durante o Ensino Médio
atrapalha meus estudos
não atrapalha meus estudos
não sei, pois nunca trabalhei

2

QUESTIONÁRIO DE RECONHECIMENTO – primeiras informações

BAIRRO (ONDE MORA)

IDADE:

NATURALIDADE

PROFISSÃO:

Trabalha? () SIM () NÃO

ESCOLARIDADE:

A) Ensino Fundamental

B) Ensino Médio

C) Ensino Fundamental-EJA

D) Ensino Médio-EJA

RENDA MENSAL FAMILIAR:

Média de:

Para quantas pessoas?

() até 1 salário mínimo (SM)

() 1 pessoa

() entre 1 e 2 SM

() 2 pessoas

() entre 3 e 4 SM

() 3 pessoas

() entre 5 e 6 SM

() 4 pessoas

() mais de 6 SM

() 5 pessoas

() mais de 5

Como você definiria o Cinema Brasileiro

A) Ótimo B) Bom C) Regular D) Ruim E) Não tenho opinião formada

Já assistiu a alguns destes filmes? Se sim, conte onde e quando.

() **Sim**

() **Não**

() “*Cidade dos homens*” _____

() “*Antônia*” _____

() “*Cidade de Deus*” _____

Conhece outros filmes nacionais que falam sobre a periferia? Quais? O que acha deles?

3

Questões Guia para entrevista.

Observação: cada pergunta pode ser desdobrada em várias outras, cujo o conjunto poderia ser exaustivo.

1 - Identificação(nome, Idade, Bairro, etc.)

2 – Tempo que estuda na escola

3- Quais são suas atividades de lazer? Se assisti a filmes, onde assisti e quais?

4 - Qual dos filmes gostou (identificou) mais? E por quê?

5 – Razão para ter gostado (identificado) menos dos outros filmes

6 – Com qual personagem você se identificou mais? Por quê?

7 – Que analogias podemos fazer entre o filme(s) e a realidade?

8 – Quais personagens são considerados mais “realistas”?

9 – Quais os pontos fracos e os fortes nos filmes vistos?

10 – Como aspectos como família, escola, juventude são tratados nos filmes?

11 - Você acha importante filmes que mostrem o cotidiano de bairros pobres, periferias e favelas? Por quê?

12 – As formas de representação do tráfico nos filmes são realistas ou fantasiosas? Por quê?

4

Tabelas

1

Respondentes segundo sexo. São Carlos. 2008

Tipo	Masculino		Feminino		Total	
	N	%	N	%	N	%
Particular	178	44	179	44	357	44
Pública	154	38	176	43	330	41
Projovem	72	18	55	13	127	15
Total	404	100	410	100	814	100

(*) sem resp=2

2

Respondentes segundo cor da pele. São Carlos. 2008

Cor	Particular		Pública		Projovem		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Branca	308	88	196	61	23	20	527	67
Preta	7	2	29	9	36	31	72	9
Parda	16	5	78	24	48	43	142	18
Indígena	1	0	4	1	4	3	9	1
Amarela	10	3	6	2	0	0	16	2
Não sabe	6	2	10	3	4	3	20	3
Total	348	100	323	100	115	100	786	100

Sem resp.	9		9		13		31	
-----------	---	--	---	--	----	--	----	--

3

Respondentes segundo prática de esporte. São Carlos. 2008

Pratica?	Particular		Pública		Projovem		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Não	99	28	131	40	22	18	252	31
Sim.Qual?	258	72	195	60	100	82	553	69
Futebol	94	36	110	56	74	74	278	50
Voleibol	58	22	82	42	36	36	176	32
Futsal	79	31	0	0	25	25	104	19
Natação	58	22	15	8	10	10	83	15
Basquete	36	14	21	11	12	12	69	12
Handball	23	9	13	7	3	3	39	7
Skate	12	5	7	4	3	3	22	4
Atletismo	11	4	3	2	2	2	15	3
A Marciais	9	3	3	2	3	3	15	3
Outro	106	41	144	74	3	3	363	66
Total	357	100	326	100	122	100	805	100
Sem resp	0		6		6		12	

4

Respondentes segundo situação escolar. São Carlos. 2008

Ensino	Escola Particular		Escola Pública		Total	
	N	%	N	%	N	%
Série						
Primeira	131	37	120	36	262	37
Segunda	134	37	116	35	250	36
Terceira	92	26	95	29	187	27
	357	100	331	100	699	100
Período						
Manhã	357	100	226	68	583	85
Noite			105	32	105	15
	357	100	331	100	688	100

5

Respondentes segundo situação de trabalho. São Carlos. 2008

Tipo	Trabalha?				
	Sim	%	Não	%	Total (=100%)
Particular	12	3	345	97	357
Pública	128	39	203	61	331
Projovem	24	17	104	83	128
Total	164	20	652	80	816

6

Respondentes que não trabalham segundo dificuldades de encontrar trabalho. São Carlos. 2008

Dificuldades	Particular		Pública		Projovem		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Falta experiência	1	33	28	67	19	45	48	56
Idade	1	33	7	17	10	24	18	21
Falta qualif. prof.			5	12	5	12	10	11
Escolaridade			1	2	6	15	7	8
Falta informática			1	2	1	2	2	2
Saúde					1	2	1	1
Outra	1	33					1	1
Total	3	99	42	100	42	100	87	100
Sem resposta	3		5		9		17	

7

Respondentes segundo rendimento do trabalho principal. São Carlos. 2008

Rendimento (em reais/mês)	Particular		Pública		Projovem		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%
menos de 50					1	8	1	1
50	1	17	0		1	8	2	2
100	1	17	1	1	1	8	3	3
mais de 100 a 200	1	17	7	8	4	30	12	11
mais de 200 a 300	1	17	19	20	1	8	21	19
mais de 300 a 400	2	32	29	31	0	0	31	27
mais de 400 a 500			23	25	1	8	24	21

mais de 500 a 700			8	9	3	22	11	10
mais de 700			6	6	1	8	7	6
Total	6	100	93	100	13	100	112	100
Sem resposta	6		35		11		52	

8

Respondentes segundo número de horas de trabalho por semana. São Carlos. 2008

Número de horas	Particular		Pública		Projovem		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%
< 8	5	42	12	10	6	32	23	15
8 a 16	7	58	15	12	6	32	28	18
17 a 20			14	11	1	5	15	10
21 a 25			8	6			8	5
26 a 30			7	5	3	16	10	6
31 a 39			17	14			17	11
40			21	17	1	5	22	14
> 40			31	25	2	10	33	21
Total	12	100	125	100	19	100	156	100
Sem resp			3		5		8	

9

Respondentes segundo local de trabalho. São Carlos. 2008

Local	Particular		Pública		Projovem		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Supermercado			22	21	1	5	23	16

Rest/Lanch			8	7			8	6
Ativ. Industriais			18	17			18	13
Comércio	1	8	13	12	4	23	18	13
Cons.médico	1	8	3	3			4	3
Clínica Estética			3	3			3	2
Ativ. primárias			3	3	1	5	4	3
Construção Civil					1	5	1	1
Casa família			3	3	3	17	6	4
curso inglês/outros	3	26					3	2
Com os pais	2	16	1	1	2	11	5	4
Com irmão	1	8					1	1
Outras Prest Serv	3	26	16	15	4	23	23	16
Outros	1	8	16	15	2	11	24	16
Total	12	100	106	100	18	100	140	100
Sem resposta	0		11		6		17	
Não se aplica	345		117		104		566	

10

Respondentes segundo ocupação. São Carlos. 2008

Ocupação	Particular		Pública		Projovem		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%
Serviços gerais			22	18	5	26	27	18
Atendente			16	13			16	11
Ativid. Escr.	4	33	8	6			12	8
Assist. Adm	1	8	10	8			11	7
Vendedor			10	8			10	6
Aux. Prod.			6	5	2	11	8	5
Out.ativid. Ind.			10	8			10	6

Repositor			6	5			6	4
Empacotador			5	4			5	3
Prof.inglês	3	26					3	2
outros	4	33	31	25	12	63	47	30
Total	12	67	124	100	19	100	155	100
sem resp			4		5		9	
Não se aplica	345		203		104		652	

11

Respondentes segundo rendimento do trabalho principal. São Carlos. 2008

Rendimento (em reais/mês)	Particular		Pública		Projovem		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%
menos de 50					1	8	1	1
50	1	17	0		1	8	2	2
100	1	17	1	1	1	8	3	3
mais de 100 a 200	1	17	7	8	4	30	12	11
mais de 200 a 300	1	17	19	20	1	8	21	19
mais de 300 a 400	2	32	29	31	0	0	31	27
mais de 400 a 500			23	25	1	8	24	21
mais de 500 a 700			8	9	3	22	11	10
mais de 700			6	6	1	8	7	6
Total	6	100	93	100	13	100	112	100
Sem resposta	6		35		11		52	