

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Figurações em crise
Juventudes de classe média no cinema brasileiro contemporâneo

Mariana Souto

Belo Horizonte
2011

MARIANA SOUTO

Figurações em crise

Juventudes de classe média no cinema brasileiro contemporâneo

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais.

Orientadora: Prof^ª Dra. Vera Regina Veiga França

Belo Horizonte

2011

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Dissertação intitulada *Figurações em crise - Juventudes de classe média no cinema brasileiro contemporâneo*, de autoria da mestrandia Mariana Souto, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof^a. Dr^a. Vera Regina Veiga França (Orientadora)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof^a. Dr^a. Ângela Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. André Guimarães Brasil
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 20 de junho de 2011

Agradecimentos

Sou toda gratidão:

À Simone Rocha, minha primeira orientadora, que me proporcionou, entre aulas e reuniões do grupo, toda uma base teórica. Obrigada por me prover com reflexões e pela capacidade de, ao mesmo tempo, questionar e estimular minhas apostas. Espero levar, para além dessas linhas, um pouco dos seus ensinamentos, da força e da coragem que tanto admiro. À Vera, por me dar as boas-vindas à Comunicação no início de 2009 e me acolher com um sorriso tão doce e sincero no fim de 2010. Agradeço também pelo respeito com o trabalho, pelo incentivo e pela confiança. Às duas, pelo norte, pelo fino equilíbrio entre seriedade e alegria, pela referência de profissional e de mulher.

À Luciana de Oliveira e ao César Guimarães pelas inquietações que plantaram em mim quando das preciosas e decisivas contribuições na banca de qualificação.

Ao grupo de pesquisa Comunicação, Mídia e Cultura – Carol, Vanessa, Dani, Vivian, Fernandas, Guilherme –, pelos encontros que tiveram papel essencial na minha formação. Especialmente à Carol, pela amizade e por dividir comigo os primeiros passos na docência, à Vanessa e à Dani, pela generosidade. Ao Gris, pelas reuniões proveitosas e pelo ambiente tão simpático e receptivo que pude desfrutar na reta final deste trabalho.

Aos professores e funcionários do PPGCOM, particularmente Bruno Leal e Rousiley Maia. Aos membros da banca, Ângela Prysthon e André Brasil. À Capes, pela bolsa. À UFMG, por ser um lugar tão gostoso de frequentar.

Aos alunos de Laboratório de Pesquisa, que amadureceram junto comigo e intensificaram o meu desejo por uma carreira docente.

Aos preciosos amigos que fiz nesse tempo. À turma de mestrado e doutorado 2009, especialmente à Pri, pela interlocução na pesquisa e na vida; à Julia, pelo compartilhamento; à Paulinha por ser tão legal e prestativa. A esse *grupo meus*: Henrique, pela capacidade de unir as pessoas e por me matar de rir; Nuno, por ser das pessoas mais gente boa desse mundo; Carol Desf, pelos e-mails hilários. Espero comer pastel com vocês pela vida afora.

Agradeço pelo carinho que deixaram nessas páginas: Victor e Pri, pela leitura cuidadosa, e Nuno, pela capa. Ao Victor, em especial, pelos comentários sempre pertinentes que fizeram esse trabalho (e eu mesma) crescer; por me alentar com tanto companheirismo, cumplicidade, dedicação, compreensão e amor. Obrigada por me tornar uma pessoa melhor.

Aos meus amigos queridos, sobretudo Arthur, pelas conversas diárias. Ao pessoal do

cinema e da vida: Maurilio Martins, André Novais, Leo Amaral, João Toledo, Ursula Rösele. Ao Gabriel, pelas conversas inspiradas, pela parceria na oficina de cinema, por me ensinar a ponderar mais, pelo *Dona Sônia*.

À minha família: meus pais, pelo apoio incondicional; Mari, por cuidar de tudo ao redor para que eu pudesse estudar; Rafinha, por encher a casa de humor.

Aos colegas, amigos, familiares, aos conterrâneos e contemporâneos, que, com suas peculiaridades, suas visões de mundo e suas curiosas e incoerentes combinações de amor ao próximo e preconceito, comodismo e inquietação, luxo e simplicidade, despertaram em mim o apetite por estudar a classe média brasileira, esse grupo social tão singular, mas também tão plural.

Por fim, ao cinema brasileiro, que tanto me instiga.

Resumo

A classe média tem figurado com grande frequência no cinema nacional do período pós-retomada. Em meio a esse contexto, percebe-se a presença de alguns filmes que tratam da juventude de tal grupo social. Conjugando o conceito de cultura, ancorado na tradição de Raymond Williams, com uma discussão em torno do conceito de classe, esta pesquisa investiga aspectos culturais das juventudes de classe média em um conjunto de três desses filmes. A partir da análise de *Cão sem dono* (Beto Brant, 2007), *Proibido proibir* (Jorge Durán, 2007) e *Se nada mais der certo* (José Eduardo Belmonte, 2008), investiga-se como o cinema elabora, através de seu material expressivo, a maneira como o jovem brasileiro se relaciona com seu imaginário, seus desejos, sua sociedade e seu tempo. Em outras palavras, busca-se apreender como acontece o embate entre os *projetos* juvenis e o *campo de possibilidades* que os permeiam na contemporaneidade.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Cultura. Classe média. Juventude.

Abstract

The middle class has figured quite often in the Brazilian cinema in the period known as “pós-retomada”. Amidst this context, we notice the presence of some films that deal with the youth of this social group. Combining the concept of culture, anchored in the tradition of Raymond Williams, with a discussion on the concept of class, this research investigates the cultural aspects of the middle class youth in a set of three movies. From the analysis of *Cão sem dono* (Beto Brant, 2007), *Forbidden to forbid* (*Proibido proibir*, Jorge Durán, 2007) and *If nothing else works out* (*Se nada mais der certo*, José Eduardo Belmonte, 2008), we observe how the films develop, through its expressive material, the way the young Brazilians relate to their imaginary, their desires, their society and their time. In other words, we seek to grasp the clash between the youth *projects* and the *field of possibilities* that pervade them in the contemporary.

Key-words: Brazilian cinema. Culture. Middle class. Youth.

Sumário

Introdução	09
1. Análise cultural	13
1.1 Cultura e sociedade	13
1.2 Cultura e classe, cultura de classe, cultura sem classe?	22
1.3 Projeto e campo de possibilidades	35
2. Classe média, juventudes e projetos	40
2.1 Classe média	40
2.1.1 A classe média brasileira	44
2.1.1.1 A crise da classe média	52
2.2 Juventudes	55
2.2.1 Demarcações e definições de Juventudes	57
2.2.2 Juventudes de classe média	64
2.2.3 Prolongamento da juventude	66
2.2.4 Projeto e campo de possibilidades das juventudes de classe média	71
3. Cinema brasileiro e cultura	77
3.1 Análise cultural e meios de comunicação	77
3.1.1 Cinema, comunicação e cultura	81
3.2 Cinema brasileiro	91
3.2.1 Brasil em tempo de Cinema Novo	92
3.2.2 Retomada e pós-retomada	99
3.3 Encontros entre classe média e cinema	105
4. Metodologia	109
4.1 Procedimentos de análise	109
4.1.1 Primeiro eixo: personagens, ambiente de cena, montagem	112
4.1.2 Segundo eixo: amor, trabalho, família, inserção social	118
4.2 Recorte empírico	120
4.2.1 <i>Corpus</i>	121

5. Análise	129
5.1 <i>Cão sem dono</i>	129
5.1.1 Eu não sou dono. Sou um amigo, só	129
5.1.2 A morte do cão vira-lata	144
5.2 <i>Proibido proibir</i>	151
5.2.1 O quadro	151
5.2.2 O trem	157
5.2.3 O mirante	167
5.3 <i>Se nada mais der certo</i>	170
5.3.1 Caro Diogo, aquele que não fui	170
5.3.2 Camarão que dorme a onda leva	174
5.3.3 Um bicho só é só um bicho	180
6. Considerações finais	189
7. Referências	197

Introdução

O cinema brasileiro, de sua gênese até os dias atuais, tem forte tradição na representação de grupos marginalizados e excluídos, tais como moradores de favela ou periferia, sertanejos, retirantes, presidiários e miseráveis. Filmes como *Rio Zona Norte* (1957), *Vidas Secas* (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Macunaíma* (1969), *Pixote* (1981), *Central do Brasil* (1998) e *Cidade de Deus* (2002) são expressivos dessa afirmação em diversas décadas e movimentos cinematográficos. Contudo, vemos conviver com estas representações o tratamento de um outro grupo social – a classe média – que, em menor ou maior medida, também esteve presente ao longo dessa história, tendo em *Noite Vazia* (1964), *A Falecida* (1965), *Cassy Jones* (1972), *Tudo Bem* (1978) e *Bete Balanço* (1984) alguns exemplos.

A motivação desse estudo surge a partir da percepção inicial de que a classe média vem se destacando em representatividade no universo da produção audiovisual brasileira, além do fato instigante de que dela são provenientes tanto a maioria dos cineastas quanto a maior parte do público (provavelmente por razões de acesso a meios de produção e preço do ingresso). No entanto, poucas vezes essa classe é objeto de reflexão aprofundada em discussões teóricas ou críticas. Se, de um lado, a classe média brasileira é pouco abordada, de outro encontramos vasto material bibliográfico compondo a tradição do conceito de classe no campo das ciências sociais. Ainda assim, esse é um tema que vem se despedindo das pesquisas acadêmicas ao longo das últimas décadas. Se a produção de estudos a respeito de classe tem sido diminuta em relação ao que um dia foi, não sabemos se o mesmo pode ser dito sobre a questão da classe e sua incidência no cotidiano. Parece-nos que ela permeia o dia a dia tacitamente, como nas relações entre contratadores e contratados, patrões e empregadas domésticas ou porteiros, alunos de escolas particulares e públicas, moradores do asfalto e das favelas, embora irrompa de maneira mais nítida em alguns fenômenos específicos, como na repercussão das eleições presidenciais de 2010 ou das notícias recentes que estampam jornais, revistas e portais *online* a respeito da formação de uma “nova classe média”, com a ascensão social e aumento do poder de consumo de milhões de brasileiros. Tais situações promovem debates na sociedade, seja em conversas informais ou postagens e discussões na internet, gerando conflitos e faíscas que muitas vezes evidenciam o preconceito de classe bastante acentuado em nosso país.

Expressões como “novos ricos”, “pequeno burguês”, “emergentes”, “playboy”,

“pobre”, “favelado”, “ZN”¹, “patricinha”, “mauricinho” ou os bordões “pobreza pega” e “classe média sofre”, entre outros, também são pequenos indícios que atestam o atravessamento, em diversos sentidos, da dimensão de classe em discursos e práticas correntes. Não há como negar a existência de classes – “em um país tão desigual como o Brasil isso seria um disparate” (SOUZA, 2010, p. 22). Ao lado da singularidade dos sujeitos convivem formas coletivas de expressão; sentidos e modos de vida são compartilhados por determinados grupos que se aproximam ou rejeitam outros grupos.

Se as pesquisas sobre classe estão caindo em desuso, aquelas que repousam o olhar sobre a classe média nunca foram representativas. Pesquisas relacionadas ao tema são extremamente raras não só nos estudos cinematográficos como na área de comunicação como um todo, o que nos parece surpreendente, já que estamos diante de um grupo social tão numeroso e significativo na composição das sociedades contemporâneas. Por sua condição flutuante, amorfa, meio-termo entre dois extremos, talvez desperte pequeno interesse e possa parecer pouco relevante para uma imersão mais atenta. A respeito desse conjunto social, retratado no documentário *Edifício Master*, o diretor Eduardo Coutinho coloca algumas questões:

Quem é o mais miserável ser da terra? É o ser da classe média. Porque o pobre, o excluído, o proletário, para o cristão ou para o revolucionário, é o sal da terra. A classe média é um zero absoluto, ninguém está interessado nela. É a mais impotente das categorias, não pode mudar as coisas, não tem interesse histórico (LINS, 2004, p. 140).

Durante o processo de filmagem, o próprio diretor e sua equipe tiveram receios sobre o material filmado, que lhes parecia banal e pouco significativo para um filme, até que perceberam que essas dificuldades eram justamente o seu diferencial. “A reserva dos moradores, o individualismo, a solidão e a fala contida não eram ‘menos’ em relação aos personagens da favela², mas uma outra forma de estar no mundo” (LINS, 2004, p. 146). E foi justamente o olhar para o comum desse mundo e a frivolidade dessas existências que fizeram de *Edifício Master* um grande filme.

Apesar de sua presença ao longo de nossa trajetória audiovisual, acreditamos que atualmente a classe média tem se mostrado temática especialmente relevante no panorama do cinema nacional. Muitos são os lançamentos que tratam desse universo social, sobretudo na década de 2000. Vários deles enfocam a juventude, momento que parece concentrar alguns

¹ Sigla que significa Zona Norte – uma gíria que se refere àqueles que não vivem nas áreas nobres da cidade.

² Consuelo Lins se refere a *Babilônia 2000*, filme anterior de Eduardo Coutinho, rodado em um morro carioca.

traços característicos dessa classe, colocando-os em crise, já que certas dificuldades da classe média despontam com maior intensidade nas novas gerações, como a problemática inserção no mercado de trabalho e a vulnerabilidade dos relacionamentos pessoais. Assim justifica-se o interesse pelo estudo da juventude, além da necessidade de trabalhar com um recorte mais fino, visto que “classe média” é um tema por demais amplo. Dessas observações emerge o principal interesse desta pesquisa - estudar como se dá a presença desse grupo social no cinema ou, em outras palavras, como o cinema elabora, em imagem e som, a maneira como o jovem brasileiro se relaciona com seu imaginário, seus desejos, sua sociedade e seu tempo.

Nosso foco não é a caracterização desse grupo pelo cinema - não analisamos a representação, mas a partir dela buscamos apreender a maneira como as juventudes transitam em meio às possibilidades de um contexto brasileiro de classe média. Estudamos o jovem em relação – no amor, no trabalho, na família, no social. Desejamos investigar as maneiras pelas quais a juventude vivencia o panorama típico da contemporaneidade. Como erige planos de futuro, dividindo-se entre o agora e o porvir, em um tempo e espaço históricos de pouca estabilidade, muita aceleração e escassas garantias. A pergunta que nos orienta, de maneira mais específica, pode ser formulada nos seguintes termos: como se dá o embate entre *projeto* e *campo de possibilidades* dos jovens de classe média em filmes nacionais contemporâneos? Para responder a essa indagação, desenhamos um percurso que se desdobra nos cinco capítulos desta dissertação.

No capítulo 1, faremos algumas considerações a respeito das relações entre cultura e sociedade ancorados, sobretudo, nos preceitos teóricos de Raymond Williams. Será realizada uma revisão de conceitos marxistas - tais como base, superestrutura e determinação - que dão suporte aos estudos culturais, marco teórico do qual partimos. Essa revisão sedimentará o terreno para que possamos pensar de que maneira o cinema se relaciona com o contexto social no qual se insere. Williams nos auxiliará a lapidar uma definição de cultura, conceito que conjugaremos com o de classe. Para recortar o vasto universo que está colocado na ideia de “cultura de classe média”, trabalharemos com as noções de projeto e campo de possibilidades, contribuições da antropologia urbana.

Colocadas as bases culturais, avançamos, no segundo capítulo, para discorrer mais especificamente sobre a classe média brasileira. Investigaremos também a bibliografia a respeito da juventude para, então, tecermos algumas considerações acerca das juventudes de classe média, seus projetos e seu campo de possibilidades contemporâneo. Incidem, aqui, questões típicas da modernidade líquida (BAUMAN, 2001), como o indivíduo na metrópole, as modificações do panorama do trabalho, a fragmentação dos sujeitos.

O terceiro capítulo compreende uma reflexão de viés cultural sobre o cinema, arte que consideramos *locus* privilegiado para a investigação da cultura contemporânea. Deslindaremos as relações entre cinema, comunicação e cultura, à luz das contribuições fornecidas pelos estudos culturais para logo estudar o cinema brasileiro, realizando uma breve revisão de alguns momentos históricos considerados pertinentes para a presente pesquisa. Não se trata de um levantamento historiográfico tradicional e linear, mas da escolha de algumas épocas da cinematografia brasileira que trazem alguma relevância no trato da classe média e sua juventude. Destacamos alguns grandes momentos: Cinema Novo, Retomada e Pós-retomada.

O quarto capítulo trará nosso percurso metodológico com a exposição dos dois eixos de análise que, informados pelo materialismo cultural, permitirão uma análise fílmica que congregue dimensões textuais e culturais. Apresentaremos operadores que levam em conta o material expressivo dos filmes – personagem, ambiente de cena e montagem, com ênfase no primeiro – e os quatro operadores temáticos – amor, família, trabalho e inserção social – que levarão a análise a cabo propiciando a investigação mais aprofundada das tendências identificadas em nossas observações iniciais. Portanto, atravessaremos um eixo mais inclinado ao conteúdo por um eixo de viés formal. Também será apresentado o recorte empírico da pesquisa, com detalhamento do *corpus* constituído pelos filmes *Cão sem dono* (Beto Brant, 2007), *Proibido proibir* (Jorge Durán, 2007) e *Se nada mais der certo* (José Eduardo Belmonte, 2008).

O capítulo de número 5 portará a análise de cada filme numa redação que se utilizará dos operadores de maneira livre, mais como instrumentos facilitadores da apreensão dos filmes e menos como categorizações rígidas. A seguir, as considerações finais encerram o percurso da pesquisa com relações que teceremos *entre* os filmes, conexões advindas de uma observação geral sobre a análise de cada um deles. Nesse fechamento construiremos uma síntese de todo o caminho percorrido ao longo dessas páginas, desde a fundamentação teórica até os frutos resultantes da análise.

Como é possível notar, nosso problema de pesquisa aciona diversas áreas de conhecimento, tais como estudos da cultura, classe média, juventude, cinema brasileiro, análise fílmica, entre outros, o que nos exigirá considerável esforço na conciliação de tantas vertentes diferentes. Estamos cientes da dificuldade desse empreendimento, um desafio que traduz a própria natureza transdisciplinar do campo da Comunicação Social.

1. Análise cultural

1.1 Cultura e sociedade

O objetivo geral desta pesquisa é tecer uma compreensão aprofundada do período contemporâneo do cinema nacional em seus diálogos com a cultura por meio da análise de alguns filmes em que figuram as juventudes de classe média. Não se trata de um estudo de representação, em que se verificaria a forma como a classe média é apresentada nas telas. Há um deslocamento em relação a essa perspectiva, já bastante frequente em estudos acadêmicos com diversos grupos sociais: mulheres, negros, homossexuais, entre outros. Trata-se, pois, de verificar como é materializada, em termos de linguagem cinematográfica, a relação entre os desejos e projetos juvenis e o contexto sócio-cultural que os situa na contemporaneidade.

Buscamos analisar, dentro do momento atual com forte presença da classe média nos filmes brasileiros, o processo complexo no qual um grupo social deixa marcas nas formas de expressão de um filme, orientando a construção de personagens, ambientes de cena e montagem. Isto equivale a observar, em última instância, como um grupo social influencia, informa e dialoga com a produção audiovisual. Em outras palavras, ao pensar sobre as relações entre classe média e cinema, temos como preocupação fundante discutir as relações entre cultura e sociedade.

Nesse percurso, os apontamentos teóricos de Raymond Williams nos serão de grande valia. De acordo com Itania Gomes, “Williams e Hoggart são considerados fundadores dos Estudos Culturais por mostrar, na Inglaterra dos anos de 1950, que a vida material e a vida cultural são profundamente interligadas” (GOMES, 2004, p. 108). Os estudos culturais são uma perspectiva interdisciplinar que surge no contexto britânico a partir das publicações *The Making of the English Working Class* (1963), de Edward P. Thompson; *Culture and Society, 1780-1950* (1958), de Raymond Williams; e *The Uses of Literacy* (1957), de Richard Hoggart. Os três autores também trabalhavam como professores da WEA (Worker's Educational Association), uma associação de esquerda para educação de adultos da classe operária.

Os estudos culturais constituem um projeto tanto teórico - com vistas à construção de um novo campo de estudos - quanto político, já que sempre comprometido com a mudança social. Embora não exista um marco teórico homogêneo e unificado, podem-se apontar algumas de suas principais influências. Stuart Hall, diretor do Centro de Estudos da Cultura

Contemporânea (CCCS) entre 1968 e 1980, na Universidade de Birmingham, aponta dois paradigmas fundamentais da constituição dos estudos culturais – o culturalismo e o estruturalismo francês (HALL, 2003) e, por meio desse, o marxismo. Soma-se, também, um forte aporte da semiótica. Os estudos culturais enfatizam a inserção dos meios de comunicação na cultura contemporânea, sendo caracterizados pela multiplicidade de objetos de investigação e metodologias.

A concepção de cultura desta pesquisa tem como principal âncora o próprio Williams, um dos maiores responsáveis pela reformulação pela qual o conceito passou. A partir do início do século XVI, o significado de cultura como o cuidado com o crescimento natural – 'cultura de vegetais', por exemplo – estendeu-se para incluir o crescimento humano (WILLIAMS, 2007). Por muito tempo, cultura se referia à busca pela perfeição, ao cultivo do espírito e das mais altas faculdades humanas. Seu sentido, portanto, estava ligado ao que hoje chamamos de 'cultura erudita'. Para ampliar esta acepção considerada elitista – pois restringia a cultura apenas ao campo das artes, da estética e do pensamento criativo – e com a intenção de alargá-la de maneira a incluir as manifestações da classe trabalhadora, Williams, inspirado pelas contribuições da antropologia, propunha que se pensasse a cultura como um *modo integral de vida*. De acordo com Escosteguy, no livro *Cultura e Sociedade* Williams “constrói um histórico do conceito de cultura, culminando com a ideia de que a 'cultura comum ou ordinária' pode ser vista como um modo de vida em condições de igualdade de existência com o mundo das Artes, Literatura e Música” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 21). Itania Gomes aponta que “a cultura é o terreno das práticas, representações, linguagens e costumes de qualquer sociedade” (GOMES, 2004, p. 143). Não se trata mais de pensar a cultura somente como artefatos ou o corpo de trabalho intelectual; ela é da ordem do compartilhamento do sentido, da vivência dos sujeitos. Refere-se a sentidos do cotidiano, a “um amplo espectro de significados e práticas que move e constitui a vida social” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 26). Cultura é, portanto, um sistema de significação. Não diz respeito apenas a produtos midiáticos ou artísticos, pois trata-se de uma dimensão transversal que permeia todas as práticas sociais. Williams oferece amplitude ao conceito ao dizer:

Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos, para designar um modo de vida – os significados comuns – e para designar as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e esforço criativos. Alguns escritores reservam esta palavra para um ou para o outro desses sentidos: eu insisto nos dois e na relevância de sua conjunção ('Culture is Ordinary' [1958]. In: *Resources of Hope*, p. 4. *apud* CEVASCO, 2001, p. 118).

Assim, para lançar luz sobre as relações entre sociedade e cultura – a primeira entendida como a dimensão sócio-econômica e a segunda como sentidos compartilhados, de acordo com a perspectiva dos estudos culturais -, Raymond Williams efetua uma profunda revisão de conceitos marxistas, tais como base, superestrutura e determinação, em grande parte encontrados no livro *Marxismo e Literatura* (1979). A partir da crítica de um marxismo ortodoxo, Williams constrói sua própria posição, denominada materialismo cultural, que será abordada mais adiante neste capítulo.

A proposição de uma superestrutura determinada por uma infra-estrutura determinante foi considerada, amiúde, como a chave para uma análise marxista da cultura. De acordo com Williams (1979), tal proposição originou-se, provavelmente, do prefácio de Marx para *Contribuição à Crítica da Economia Política* (1859), da qual extraímos um trecho:

Na produção social de sua vida, os homens estabelecem relações definidas que são indispensáveis e independentes de sua vontade, relações de produção que correspondem a uma fase definida de desenvolvimento de forças produtivas materiais. A soma total dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real, sobre a qual se levanta uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas definidas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona os processos social, político e intelectual da vida em geral. Não é a consciência dos homens que determina seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social que determina a sua consciência (SW, 1. 362-4, *apud* WILLIAMS, 1979).

A base, portanto, está relacionada à soma de condições econômicas e relações de produção de uma sociedade. Já a superestrutura seria constituída pelas formas jurídica, religiosa, política, estética, filosófica e ideológica da mesma - engloba diversos sentidos, desde as instituições até as formas de consciência, passando pelas práticas políticas e culturais. No entanto, como Williams costuma dizer, 'na transição de Marx para o marxismo', o sentido de *relação* entre dimensões transformou-se e base e superestrutura passaram a ser vistas como categorias ou áreas relativamente fechadas. Analistas ortodoxos, ao vê-las como entidades concretas separáveis, perderam de vista sua condição de processo. Essa distorção do pensamento de Marx levou a um reducionismo que postulava que a cultura seria, portanto, expressão mais ou menos direta de fatores econômicos que a precediam ou controlavam. Williams ressalta a inadequação da proposta ao dizer que é “uma ironia lembrar que a força da crítica original de Marx se voltava principalmente contra a *separação* das áreas de pensamento e atividade” (WILLIAMS, 1979, p. 82, grifo do autor). Assim sendo, base e superestrutura não são, de forma alguma, categorias abstratas e estanques.

A compreensão mecanicista do modelo proposto por Marx suscita alguns nós que

Williams busca apontar e dissolver. Em primeiro lugar, esse pensamento relegaria a cultura a uma posição secundária e posterior, não atentando para o fato de que as práticas culturais são também produção e criação, não apenas reprodução de uma estrutura fixa. A descrição do sistema parece inadequada a Williams pois é posta em termos sequenciais, quando na verdade são elementos indissolúveis. O segundo entrave é o próprio entendimento da base como instância rígida e imutável, quando ela é um processo dinâmico e repleto de contradições internas. Afinal, se o capitalismo não é sempre igual, a infraestrutura não pode ser sempre a mesma.

Para investigar as relações entre infra e superestrutura, é preciso examinarmos a ideia de determinação, que também atravessa uma reformulação em *Marxismo e Literatura*. Já de início, um fator a ser considerado na deturpação do conceito ao longo do tempo é a inadequação das traduções dos originais de Marx em alemão para o inglês e outros idiomas. O verbo “determinar” é dotado de uma complexidade linguística que dificulta sua interpretação e foi, frequentemente, equiparado a prefigurar, prever e controlar. Contudo, Williams recupera seu sentido etimológico para mostrar que as intenções de Marx eram mais sutis do que a concepção de leis inexoráveis e propõe seu entendimento como um processo complexo que envolve a existência de pressões e a fixação de limites (WILLIAMS, 1979). Formações econômicas são fronteiras e demarcações poderosas, mas não devem ser vistas como imposições ou obstáculos que moldam e engessam as manifestações superestruturais de forma unívoca. Não se trata, portanto, de leis férreas exteriores que governam processos e os tornam previsíveis e calculados. Determinações, no sentido sustentado por Williams, devem ser vistas como condições objetivas e não excluem a capacidade de agência dos sujeitos e da própria arte. O fator econômico não é tido como o maior definidor dos processos sociais, ainda que seja elemento de grande importância. Williams, ao mesmo tempo em que entende a impossibilidade de se pensar num marxismo sem a ideia de determinação, acredita que sua hipertrofia torna o marxismo inválido e incoerente com a forma como tais processos ocorrem de fato.

O autor traz, ainda, o conceito de “superdeterminação” como uma “tentativa de evitar o isolamento de *categorias* autônomas, mas ao mesmo tempo de ressaltar *práticas* relativamente autônomas, e, não obstante, interativas” (WILLIAMS, 1979, p. 92). Tal conceito tem o mérito de reconhecer a existência de causas múltiplas, o que é mais condizente com sua observação da complexidade e das contradições da vida social. Propomos, aqui, designá-lo “sobredeterminação” por considerarmos este um termo mais pertinente, já que se trata de uma determinação mais plural, e não mais intensa. O conceito advém do

entendimento de que fenômenos sociais não possuem origens únicas e singulares e não podem ser explicados por simples relações de causa e efeito, mas são conformados pela influência de diversos componentes que ora se somam, se confrontam ou concorrem entre si.

O sistema base-superestrutura, se pensado de forma dicotômica e reducionista, tem como consequência a descrição da arte e do pensamento como “reflexo” (WILLIAMS, 1979). Tais teorias, caras ao idealismo, acreditavam que a arte seria reflexo não apenas das aparências, mas da realidade por trás das coisas ou do mundo como visto pelos olhos do artista. Em uma versão materialista do reflexo, a explicação da arte resultou numa teoria positivista, em que a verdadeira função da arte seria refletir a realidade de maneira realista ou naturalista; se não o fizesse, era considerada falsa ou destituída de validade. Assim, a realização da arte era julgada de acordo com seu grau de conformidade com o “mundo real”. A realidade era, aqui, entendida como base e a arte como superestrutura. No entanto, essa perspectiva não se aplica quando deixamos de conceber a base como um objeto; se ela é um processo, então o modelo objeto-reflexo se vê ameaçado.

Logo, passou-se a entender o reflexo não como espelhamento de objetos e formas autônomos, mas de forças e movimentos que os sustentam, o que, nas palavras de Cevasco, ainda constitui um problema pois “determina-se de antemão quais são as leis que regem essas forças e compara-se sua ‘reflexão’ nas obras de arte como *standard* de julgamento. Assim, o que já é conhecido como a realidade da 'base', do processo sócio-histórico material, é refletido com maior ou menor sucesso pela arte” (CEVASCO, 2001, p. 139). Houve um relativo progresso no deslocamento do materialismo mecânico, que via o mundo como objetos, excluindo a atividade, para um materialismo histórico, capaz de enxergar processos (WILLIAMS, 1979, p. 99).

Entretanto, a teoria da arte como reflexo – seja de objetos ou de processos sociais e históricos - tem um desdobramento nefasto, descrito por Williams a seguir:

A consequência mais prejudicial de qualquer teoria da arte como reflexo é que, através de sua persuasiva metáfora física (na qual um reflexo simplesmente ocorre, dentro das propriedades físicas da luz, quando um objeto ou movimento é colocado em relação com sua superfície refletidora – o espelho e então a mente), consegue suprimir o trabalho real no material – num sentido final, o processo social material – que é a feitura de qualquer obra de arte. Projetando e alienando esse processo material como *reflexo*, o caráter material e social da atividade artística – daquela obra de arte que é ao mesmo tempo 'material' e 'imaginativa' – foi eliminado (WILLIAMS, 1979, p. 100, grifo do autor).

Williams despreza as teorias do reflexo por considerar que elas excluem da arte sua dimensão de trabalho e até mesmo sua condição material. Reputar a arte como mero reflexo

de uma realidade seria uma abordagem redutora, por não reconhecer sua relação complexa com o mundo real e sua natureza de produção – e não apenas reprodução.

O autor prossegue sua retomada história, em *Marxismo e Literatura*, e situa que, a partir de então a noção de reflexo começa a ser questionada pela de “mediação”, que propunha uma mirada mais ativa para o processo. Mediação traria, também, a ideia de uma conexão indireta, maleável e, portanto, menos dura e simplista. Tal processo envolveria uma modificação dos conteúdos originais – seja pela ação deformadora da ideologia (o que levaria a um tipo de análise de “revelação” ou “desmascaramento” para que se pudesse remontar as formas primárias), por disfarce, metamorfose ou mesmo em decorrência de um processo natural de transformação e expressão indireta. Williams, no entanto, levanta alguns questionamentos relevantes sobre essa outra perspectiva ao se perguntar até que ponto ela se diferencia e traz benefícios em relação à metáfora do reflexo: “de um lado, ela vai além da passividade da teoria do reflexo; indica alguma forma de processo ativo. Por outro lado, em quase todos os casos, perpetua um dualismo básico” (WILLIAMS, 1979, p. 102). Segundo ele, é praticamente impossível manter a perspectiva da mediação sem um certo entendimento de áreas separadas e categorias preexistentes, distintas. Assim, a mediação seria uma pequena sofisticação do reflexo. Concepção diferente seria, de acordo com o teórico, ver linguagem e significação como componentes indissolúveis do processo social. Pensar algo como “intermediário” choca-se com o desejável sentido da arte como constitutiva e constituidora da realidade.

Reelaborar o marxismo clássico e afinar as maneiras de pensar a determinação da cultura pela infraestrutura econômica é uma das tarefas dos estudos culturais. Encontra-se aqui uma das grandes motivações de Williams, qual seja, buscar modos de analisar a cultura como forma de alcançar a totalidade social. “O fundamental aí é estabelecer uma teoria da cultura como o estudo das *relações* entre elementos que formam um todo, o modo de vida de uma sociedade” (CEVASCO, 2001, p. 141, grifo da autora). Afinal, a sociedade é composta por variadas e numerosas práticas sociais que se relacionam de maneiras complexas e se agregam num todo concreto. Essa aceção configura um significativo avanço em relação ao modelo base/superestrutura.

Sendo assim, a cultura não pode ser pensada alienada de suas relações com a sociedade. De acordo com Gomes, “as instituições e práticas sociais da cultura não podem ser vistas como distintas do conjunto de instituições e práticas sociais mais amplo, em geral reconhecido como 'sociedade'” (GOMES, 2004, p. 129). Williams defende a relação intrincada entre as diversas instâncias da sociedade e a impossibilidade de pensá-las isoladas

umas das outras. A dimensão de totalidade se perde em análises mecânicas de aplicação do marxismo ortodoxo, nas quais se predefinem características da base apenas para identificá-las nas manifestações da superestrutura. Não interessa a Williams analisar um produto artístico à procura de traços já previamente estabelecidos, seja a existência de determinados valores ou a ideologia de uma época. Assim como não nos interessa, nesta pesquisa, levantar uma série de traços da juventude de classe média apenas para vê-los “refletidos” nos filmes do *corpus*. Isto equivale a demonstrar como o externo se torna interno quando, na verdade, interno e externo se interconstituem em operações complexas que envolvem conflito e antagonismo (CEVASCO, 2001).

Esta é uma preocupação corrente na obra de Williams. Como Maria Elisa Cevasco, uma de suas principais comentadoras, aponta no prefácio de *Palavras-Chave*, quase todos os trinta livros de Williams possuem a conjunção “e”, como em *Cultura e Sociedade* ou *O Campo e a Cidade*. Isso é representativo de seu pensamento, pois a “questão central que une a variedade espantosa de sua produção é o esforço de juntar o que o modo de pensar capitalista insiste em separar, é demonstrar, como ele diz, as conexões” (WILLIAMS, 2007, p. 16).

E assim chegamos propriamente à posição de Williams, designada “materialismo cultural”, suporte teórico de base desta dissertação. O materialismo cultural não deve ser visto como uma rejeição ao marxismo tradicional; suas observações são uma revisão numa tentativa de apresentar respostas e reformulações às modificações da organização social. Sua crítica ao marxismo inglês até os anos 40 está relacionada à ausência de uma teoria da cultura capaz de escapar à abstração e dar conta das manifestações artísticas daquele momento (CEVASCO, 2001). Marx pouco investigou o âmbito da cultura e Williams se incumbiu de desenvolver a teoria marxista nesse aspecto já que, como foi discutido, o modelo convencional marxista da base/superestrutura revelou-se limitado para a análise da arte.

O materialismo cultural, nas palavras do próprio Williams, é uma “teoria da cultura como um processo produtivo (material e social) e das práticas específicas, as 'artes', como usos sociais de meios materiais de produção” (WILLIAMS 1977 *apud* CEVASCO, 2001, p. 115). A cultura é, aqui, pensada como produto e produção de um modo de vida, e não simplesmente o reflexo de uma base econômica. Cevasco esclarece como Williams se afasta de muitos dos procedimentos frequentes e convencionais sobre a relação da arte com a sociedade - de um lado, estuda-se uma obra para logo estabelecer uma relação com a sociedade na qual está inserida; de outro, estuda-se a sociedade para depois ilustrar suas características através de algumas obras. Williams, amparado pelos estudos culturais, investe na compreensão da totalidade:

A posição teórica dos estudos culturais se distingue por pensar as características da arte e da sociedade em conjunto, não como aspectos que devem ser relacionados mas como processos que têm diferentes maneiras de se materializar, na sociedade e na arte. Os projetos artísticos e intelectuais são constituídos pelos processos sociais, mas também constituem esses processos na medida em que lhes dão forma. Os projetos mudam no decorrer das modificações sociais e devem ser estudados sempre como formas sociais. Os elementos normalmente considerados externos a um projeto artístico ou intelectual – por exemplo, o modo de vida de uma determinada sociedade – são internos na medida em que estruturam a forma das obras e dos projetos que, por sua vez, articulam os significados e valores dessa sociedade (CEVASCO, 2003, p. 64).

Percebe-se claramente, nesta posição, um avanço considerável em relação ao conceito de determinação. Os processos que se dão entre sociedade e cultura não são mais vistos como causais - não há divisões ou hierarquias entre origens e efeitos. Eles são, na verdade, regidos por princípios de mútua-afetação. Formações sociais e formas culturais são dimensões interconstitutivas, erigem-se de maneira conjunta, “são expressões diferentes da mesma maneira historicamente específica de fazer sentido da experiência do vivido” (CEVASCO, 2007, p. 16).

Um dos eixos do materialismo cultural é a aposta de Williams na dimensão da cultura como porta de entrada para o entendimento de processos mais amplos. Investigar a relação entre o mundo material e a significação é uma importante chave de leitura para se compreender o que efetivamente ocorre na vida social. Segundo Michael Denning (2005), o conceito de cultura talvez tenha sido o mais importante para as ciências humanas nas últimas décadas e Raymond Williams foi, provavelmente, o maior responsável por esta centralidade. O materialismo cultural busca erguer o conceito de cultura a um patamar de relevo para análise sem, no entanto, menosprezar dimensões políticas ou econômicas, posto que apostar na centralidade da cultura e da linguagem não implica, de forma alguma, defender o desprezo por outros processos. Não há, na obra do teórico, nenhum tipo de defesa sobre a autonomia da cultura. Há, sim, uma ampliação do materialismo para que a cultura, domínio pouco explorado até então por Marx, recebesse a devida importância e a atenção que lhe cabe. Para Williams, dissociar as questões culturais das econômicas e políticas tornou-se tarefa quase impossível, justamente por acreditar num pensamento de totalidade. De acordo com Cevasco, o objetivo do materialismo cultural é “definir a unidade qualitativa do processo sócio-histórico contemporâneo e especificar como o político e o econômico podem e devem ser vistos nesse processo” (CEVASCO, 2001, p. 148). As análises, se levadas a cabo dentro das teorizações de Williams, partem da cultura, mas agregam elementos outros. O analista deve transitar entre a cultura e a sociedade: uma obra pode ser o ponto de partida da análise, mas

toda a conjuntura sócio-histórica é considerada e estudada para que se possa, mais tarde, voltar à obra com um olhar enriquecido e mais completo.

O materialismo cultural promove um importante deslocamento de perspectiva: para essa abordagem, as obras artísticas não são produtos e sim práticas sociais: o objetivo da análise seria compreender as condições dessa prática, os finos enlaces entre cultura e sociedade e não destrinchar elementos particulares e componentes específicos de uma obra. Sua preocupação não é isolar uma obra e investigar pormenorizadamente seus elementos e características internas. De acordo com Williams, não se pode compreender a arte sem entender também sua formação. Os estudos culturais se preocupam em tratar de ambos, recusando-se a abrir mão de um ou de outro. Não há escalação de ordem entre a arte e a sociedade: as análises são feitas levando-se ambas em conta e o foco é justamente seu entrelaçamento.

Ao articular de forma concreta e material a dinâmica da globalidade social, Williams marca também sua divergência em relação aos debates sobre cultura que se dão “no mundo fantasmático do espírito” (CEVASCO, 2001, p. 128), em processos de abstração em que a cultura seria uma entidade autônoma a partir da qual se critica o mundo material. O autor se aparta das tradições de pensamento idealista ao entender a cultura como força produtiva. Não por acaso sua definição de cultura envolve “todo um modo de vida”. Postula que a arte é também material, tanto no sentido de que produz objetos como no sentido de que trabalha com meios materiais de produção. Trata-se de um processo social material e não uma abstração do reino das ideias, isolada do universo concreto. Percebe-se, então, que o materialismo cultural tanto se opõe a posições idealistas que preconizam a autonomia das artes e da cultura quanto ao materialismo vulgar que hipertrofia a determinação e apregoa a arte como reflexo. Williams evita ambos os extremos e busca uma posição ponderada.

Rejeitar as abordagens idealistas não implica desconsiderar o específico da arte. O marxismo por vezes recebe a crítica de que sua posição engajada não reconhece o estatuto distinto da arte. Uma citação de Marx em 1857 pode ajudar a desmistificar essa crítica: “em relação à arte, sabe-se bem que alguns de seus momentos culminantes não correspondem ao desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, à subestrutura material, ao esqueleto, por assim dizer, de sua organização” (MARX *apud* WILLIAMS, 1979, p. 82). Percebe-se que o marxismo reconhece o peculiar da arte, mas talvez não se dedique àquilo que lhe é próprio e que a diferencia das demais atividades da sociedade. Suas características extraordinárias, sua originalidade, seus *insights*, suas capacidades de experimentação e reinvenção recebem pequena consideração nas perspectivas de ancoragem marxista. Acreditamos que é preciso

reconhecer essas limitações da teoria para que possamos, de alguma forma, buscar compensá-las e supri-las. Outra limitação importante é o fato de que o materialismo cultural não desenvolveu metodologias específicas de análise da arte e assim não contempla uma fina descrição de seus processos em sua ocorrência cotidiana. Cevalco aponta que

É frustrante ver que Williams constata a dificuldade mas não dá fórmulas para se encontrarem respostas: estas não podem ser prefiguradas na teoria e têm que ser buscadas na prática da análise. O que a teoria pode e deve fazer, aí a necessidade de se escreverem livros de 'teoria' como *Marxism and Literature* e *The Sociology of culture*, é apontar o que e como olhar (CEVASCO, 2001, p. 163).

O materialismo cultural goza de grande riqueza teórica e nos mune de uma perspicácia de observação para compreender as relações entre arte e sociedade, mas carece de uma instrumentalização que seja capaz de apreender estes enlaces na prática. Em outras palavras, falta-lhe um percurso metodológico. Cientes da necessidade de buscar outros recursos analíticos, combinamos a teoria do materialismo cultural com elementos da antropologia e da teoria do cinema, a serem descritos no capítulo 4, investindo no que optamos por designar “análise cultural”. Há aqui, portanto, uma tentativa de aliar a teoria de Williams com abordagens que contemplem as dimensões específicas da linguagem dos produtos culturais, resultando numa perspectiva única. Essa confluência nos ajudará a responder o nosso problema de pesquisa de forma mais completa e nuançada, pois acreditamos que apenas um ou outro desses aportes poderia não ser suficiente para captar processo tão complexo. Um dos objetivos desta pesquisa acadêmica é justamente aprimorar as possibilidades de aplicação dos preceitos de Williams e desenvolver procedimentos profícuos para uma análise apropriada da arte em nosso contexto.

1.2 Cultura e classe, cultura de classe, cultura sem classe?

Uma análise do cinema ancorada nos estudos culturais se justifica na medida em que almejamos, ao olhar para a classe média, visá-la sob dimensões relacionadas à cultura. Já foi dito que Raymond Williams faz uma revisão do conceito de cultura, elaborando uma espécie de historiografia da palavra e sua presença em textos e autores diversos ao longo dos anos. Agora procedemos a uma problematização de alguns apontamentos.

A noção inicial de *cultivo*, preconizada por Matthews Arnold, e que enfatizava a

cultura do intelecto, o treinamento humano, a busca pela perfeição foi se modificando, embora ainda sobreviva. Williams distingue uma gama de significados convivendo simultaneamente, desde:

(i) *um estado mental desenvolvido* - como em 'pessoa de cultura', 'pessoa culta', passando por (ii) *os processos desse desenvolvimento* - como em 'interesses culturais', 'atividades culturais', até (iii) *os meios desses processos* - como em cultura considerada como 'as artes' e 'o trabalho intelectual do homem'. Em nossa época (iii) é o sentido geral mais comum, embora todos eles sejam usuais. Ele coexiste, muitas vezes desconfortavelmente, com o uso antropológico e o amplo uso sociológico para indicar 'modo de vida global' de determinado povo ou de algum outro grupo social (WILLIAMS, 2000, p. 11, grifos do autor).

Há uma convergência, na contemporaneidade, entre os diversos sentidos de cultura: às atividades artísticas e intelectuais soma-se o viés antropológico do modo integral de vida. Tais sentidos, ainda que sempre relacionados, entrelaçam-se. Uma cultura viva não pode se reduzir aos seus artefatos e produtos exteriores, mas eles não deixam de ser parte importante dela. Já o aporte da antropologia social foi essencial na medida em que permitiu pensar, implicitamente, que o modo de vida europeu moderno não era universal nem definitivo, mas apenas uma possibilidade de vida (GOMES, 2004). Modos de vida e, portanto, a cultura, são históricos, contextuais, variáveis. Outra contribuição antropológica foi sublinhar um sistema geral (“sistema específico e organizado de práticas, significados e valores desempenhados e estimulados”), potente contra estudos isolados, originados dentro da ordem social capitalista, que sugerem um lado econômico da vida, um lado político, um lado espiritual, um lado de lazer, etc. (WILLIAMS, 2000, p. 208).

À parte os méritos desse alargamento, o próprio Williams nos chama a atenção para o fato de que o vigor da gama relacional de sentidos de cultura pode se configurar, na prática, como uma fraqueza, posto que suas inter-relações entre uma generalidade muito ampla e uma especialização muito estreita podem se tornar passivos e desconcertantes. Nas sociedades avançadas, “se a cultura é o ‘modo de vida global’, pode haver uma ausência essencial de termos relacionais significativos fora dela” (WILLIAMS, 2000, p. 209), já que a polarização cultura-natureza se faz pouco explicativa, insuficiente. Essa complexidade conceitual é motivo de grande dificuldade no âmbito da teoria da cultura. Para evitar isso, sua saída é dizer que “podemos especificar e fortalecer o conceito de cultura como um *sistema de significações realizado*” (WILLIAMS, 2000, p. 206, grifo do autor). E complementa:

Assim, a organização social da cultura, como um sistema de significações realizado, está embutido em uma série completa de atividades, relações e instituições, das

quais apenas algumas são manifestamente ‘culturais’. Pelo menos para as sociedades modernas, esta é uma utilização teórica mais eficiente do que o sentido de cultura como um modo de vida global (WILLIAMS, 2000, p. 208).

Isto significa que os estudos culturais, embora destaquem todos os sistemas de significações, direcionam seus esforços e preocupações fundamentalmente para as práticas e a produção culturais manifestas, posto que há determinadas áreas em que esses sistemas ficam mais nítidos (WILLIAMS, 2000). Tal corrente de investigação entende a cultura como produção e reprodução social de sentido, em sua dimensão ativa e consciente. Cultura, aqui, é o terreno do simbólico, a esfera do sentido que permeia a sociedade como um todo, que desliza entre economia, política, etc. Itania Gomes entende a cultura como “processo social global que constitui a visão de mundo de uma sociedade e de uma época” (GOMES, 2004, p. 139).

A cultura, portanto, não é um sistema único e coerente. O “realizado”, de Williams não diz respeito a algo fixo e acabado, mas a uma materialização, a sentidos que não existem apenas rarefeitos, nas mentes das pessoas, mas que circulam e adquirem alguma concretude em práticas, costumes e produtos. É um processo social total, através do qual significados são construídos e, por isso mesmo, se deslocam e se transformam. A cultura é, conseqüentemente, dotada de grande complexidade, diversidade e historicidade. Nem mesmo em uma determinada época e numa determinada sociedade, o compartilhamento de sentidos compõe um todo integrado e uniforme, já que múltiplas significações convivem, muitas vezes se opondo. A cultura é permeada por conflitos, tensões, inovações, mudanças; está longe de ser homogênea. Não existe de maneira una, mas plural, múltipla.

As inquietações com o conceito de cultura se relacionam diretamente, dentro da tradição dos estudos culturais, com a questão da estruturação da sociedade em classes. Antes de Williams, Richard Hoggart já fazia tentativas de reformulação do conceito, motivado por observações em torno da cultura operária. A limitação da cultura ao corpo de trabalho imaginativo e intelectual, à arte erudita e à estética excluía a classe trabalhadora, que não havia produzido uma cultura nesse sentido mais estrito. Nos preceitos de ambos, uma reelaboração seria útil para considerar as contribuições dessa classe, pondo fim à supremacia de um entendimento elitista. Tais autores estavam interessados no que seria a cultura dos trabalhadores. Hoggart pesquisa especialmente as maneiras de falar, de vestir, de morar, as superstições e mitos, o sentimento de grupo, a atenção ao presente, os aspectos da experiência cotidiana, tais como “o hábito de comprar a crédito e pagar em pequenas prestações” (GOMES, 2004, p. 109).

Para Williams, a classe é um “elemento definidor da experiência cultural” (GOMES, 2004, p. 133). De acordo com o autor, a palavra “classe” se veste de seu sentido moderno em fins do século XVIII. Antes, designava apenas o agrupamento em escolas e universidades. Essa mudança não significa o início das divisões em classes na Inglaterra; apenas sinaliza uma transformação no caráter dessas separações e na atitude diante delas. “*Classe* é palavra mais indefinida do que categoria ou ordem (*rank*) e foi esse, provavelmente, um dos motivos para adotá-la” (WILLIAMS, 1969, p. 17, grifo do autor).

A influência do marxismo nos estudos culturais é evidenciada, entre outros aspectos, por esse interesse pelas classes sociais e suas distinções. Classes, na tradição marxista, não adquirem sentido isoladamente, mas no seu contraste com as demais, já que “são sempre definidas no âmbito das relações sociais, em particular nas relações das classes entre si” (SANTOS, 2002, p. 41). As divisões, segundo Marx, se baseiam na propriedade dos meios de produção. Entre os capitalistas, detentores dos meios e a classe operária, dona apenas de sua força de trabalho, encontra-se a classe média, um estrato intermediário. Para ele, a estratificação orbita de acordo com a posição que os indivíduos ocupam na divisão social do trabalho, mas se desdobra em outros aspectos. As classes, então, possuem interesses conflitantes, antagônicos; sua teoria está calcada na luta entre elas, um conflito inerente, estruturalmente determinado posto que “essencialmente, a relação entre proprietários e produtores é uma relação de *exploração*” (MILIBAND, 2000, p. 474), de apropriação da mais-valia. Marx se preocupa em provocar, no proletariado, a *consciência de classe*, o entendimento de seu lugar de explorado pela classe dominante.

A concepção marxista clássica é, portanto, intimamente ligada à posição no sistema produtivo, marcada por um viés fortemente econômico e por um contexto industrial, de menor diferenciação do trabalho em relação ao que se vê nos dias atuais. Este quadro se torna, assim, inadequado para a nova e complexa realidade contemporânea, carecendo de algumas revisões – o que cabe perfeitamente na perspectiva dos estudos culturais, que constantemente revisitam conceitos marxistas clássicos (como os já vistos base, superestrutura e determinação), apontando para suas fragilidades e se filiando, mais propriamente, às investigações pós-marxistas (GOMES, 2004). Se as classes sociais são históricas e transitórias (HIRANO, 2002), em relação indissociável com o mercado de trabalho e o sistema econômico vigente, para estudá-las, precisamos mobilizar referenciais teóricos mais compatíveis com a atualidade – o que não impede que tenhamos em consideração as reflexões de autores de algumas décadas atrás, quando julgadas pertinentes.

Critérios sócio-ocupacionais são utilizados para sua identificação em alguns estudos e

pesquisas de opinião e vão desde os mais simplistas, que levam em conta apenas a renda familiar ou individual, até outros mais elaborados, que envolvem também padrões de consumo. No entanto, ainda os consideramos bastante insuficientes. As subdivisões entre A, B, C, D e E, quando acontecem de maneira arbitrária, a partir de marcações inferiores e superiores na pirâmide distributiva de um país tendem à massificação e homogeneização de grupos em realidade muito diversos (GUERRA, 2006).

A presente pesquisa não busca definições economicistas ou sócio-demográficas que se ancorem em critérios como renda familiar ou quantidade de bens materiais. Levaremos em conta uma combinação de fatores para chegarmos a uma definição de classe como referencial social e simbólico da população, uma matriz com a qual qualquer indivíduo possa se identificar. Para isso, é interessante a contribuição de autores como Jessé Souza, Gilberto Velho e o próprio Raymond Williams, que se valem de elementos da cultura, isto é, de sentidos, práticas e valores compartilhados.

Porém, com isso não queremos desprezar fatores econômicos, que certamente são relevantes: embora não definam de todo o pertencimento a uma classe, seja de pessoas ou personagens de filmes, certamente influem no processo. Recuperando Erik Olin Wright, José Alcides Santos diz que a posição de classe de um indivíduo deve seu poder ao modo como “determina o acesso aos recursos materiais e afeta o caráter das experiências de vida nas esferas do trabalho e do consumo. Classe influencia um grande conjunto de outros fenômenos sociais” (SANTOS, 2002, p. 29). Assim, ao conceito de “classe” agregam-se várias dimensões da vida social, desde as mais pecuniárias até as mais abstratas, como pensamento e visão de mundo. Para Souza e Lamounier (2010), o conceito de classe envolve valores, atitudes, crenças e estilos de vida. No entanto, as propriedades de classe não devem ser vistas como causais, numa relação determinista linear, mas sim em termos de tendências (SANTOS, 2002).

Ao falar de classe, não sugerimos fatias num *continuum* simples e nem objetivo, já que toda essa discussão é permeada por polêmicas e discordâncias. Souza e Lamounier acreditam que “tentar definir classe média em termos que possam ser aceitos por todos os pesquisadores é cortejar a frustração. Não existe uma definição consensual” (SOUZA; LAMOUNIER, 2010, p. 21). Isso revela o caráter escorregadio da categoria classe, formatado diferentemente por cada autor, mas também mutável de acordo com os discursos que rondam lugares e épocas, tendo os meios de comunicação parte importante nessa construção coletiva.

Não cabe, nos limites deste trabalho, realizar uma profunda revisão do conceito de classe, tarefa essa que, afora ser extensa e exaustiva, poderia desviar nosso foco. Como

Anthony Giddens aponta

Qualquer pessoa que cometa a temeridade de escrever sobre a teoria de classes sociais é imediatamente lançada numa polêmica pela simples maneira de abordar o seu objeto, pelo material que escolhe para discutir e pelo que ignora, porque qualquer estudo nesse campo não se pode referir senão a uma seleção muito pequena a partir da literatura quase infinita que há sobre o tópico (GIDDENS, 1975, p. 9).

Nossos objetivos primordiais, em relação ao conceito de classe, são amenizar sua dimensão totalizante e extrair-lhe o peso do determinismo econômico. Para isso, além das contribuições de Williams, recorreremos à leitura de alguns autores contemporâneos, sobretudo o cientista social brasileiro Jessé Souza. Começando pelo primeiro objetivo, podemos dizer que as divisões entre classes não são nítidas e suas caracterizações raramente são exclusivas ou excludentes. Raymond Williams já nos mostrava que “o sentimento de classe é uma espécie de modo de ser e não algo uniforme que possuam todos os indivíduos que, objetivamente, poderiam ser incluídos numa dada classe” (WILLIAMS, 1969, p. 335). O teórico britânico frisa que uma classe social nunca é culturalmente monolítica. Dentro de toda classe há processos de diferenciação interna - há grande variação de tipos de trabalho, assim como formação de grupos menores que podem ter filiações culturais, por exemplo religiosas, que não são compartilhadas por toda a classe. Falar em classe não significa atribuir as mesmas características a todas as pessoas, o que equivaleria a promover um achatamento dos sujeitos. Assim ele pondera que “tomar um indivíduo como pura expressão de sua classe, ou julgar uma relação com ele apenas em termos de classe é reduzir a humanidade a uma abstração. Reciprocamente, é negar os fatos querer ignorar os modos coletivos de expressão” (WILLIAMS, 1969, p. 335).

Ainda na empreitada de flexibilizar o conceito de classe, buscamos algumas palavras de Jesús Martín-Barbero quando critica o marxismo ortodoxo por sua grande dificuldade em pensar a pluralidade de matrizes culturais:

o afã de referir e explicar a diferença cultural pela diferença de classe impedirá de se pensar a especificidade dos conflitos que articula a cultura e dos modos de luta que a partir daí se produzem; ‘o papel das identidades socioculturais como forças materiais no desenvolvimento da história’³. E portanto sua capacidade de converterem-se em matrizes constitutivas de sujeitos sociais e políticos, tanto no intercâmbio ou no enfrentamento entre formações sociais diferentes como no interior de uma formação social. Em última instância, trata-se da impossibilidade de remeter todos os conflitos a uma só contradição e de analisá-los a partir de uma só

³ J.C. Portantiero, *Lo nacional popular y La alternativa democrática em América Latina*, em Desco, *América Latina* 80, p. 217 a 240.

lógica: a lógica interna à luta de classes. O que não significa que a luta de classes não atravesse, e em determinados casos articule, as outras. O problema é pensá-la como expressão de uma pretendida ‘unidade da história’ (BARBERO, 2009, p. 49).

Nem todos os fenômenos e nem toda a diferenciação cultural podem ser remetidos à distinção de classes, ainda que ela seja de importância inegável, como por fim assinala Barbero. Como diz Gilberto Velho, “é questão importante a verificar quando e como as diferentes tradições culturais de uma sociedade complexa podem ou devem ter como explicação a divisão social do trabalho”, pois, ainda de acordo com o autor, a dificuldade é averiguar “o *peso relativo* dessa experiência em confronto com outras como a identidade étnica, a origem regional, a crença religiosa e a ideologia política” (VELHO, 2004, p. 16, grifo do autor). Há uma infinidade de outras categorias que funcionam como matrizes constitutivas dos sujeitos, desde gênero a nacionalidade, passando por orientação sexual, geração, etc., embora a existência de uma não subtraia a validade da outra. Se a variável gênero é importante na configuração de subjetividades, isso não retira a importância da variável etnia, e assim por diante. Na vida social, ocorre um entrelaçamento em que vários aspectos concorrem para a modulação de indivíduo e grupos. Dependendo da situação e da questão analisada, identidades podem se alternar em relevância; ora se somam, ora entram em conflito. Classe, como qualquer conceito, não é capaz de explicar tudo e, de forma alguma, pretendemos fazer de seu uso um instrumento de compreensão da realidade como um todo. É preciso reconhecer seus limites. Santos, ao comentar Wright ilustra bem nosso ponto de vista:

Erik Olin Wright considera que a análise de classes não pressupõe obrigatoriamente o reconhecimento da primazia de classe como um princípio explicativo generalizado, mas reafirma a ideia de que classe persiste como um determinante significativo e, às vezes, poderoso de muitos aspectos da vida social (SANTOS, 2002, p. 30).

Nossa outra importante referência, Jessé Souza, lança em 2010 o livro *Batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?*, no qual realiza uma interessante conceituação que procura se desviar tanto do marxismo enrijecido, que associa classe à ocupação e localização na produção e, “engano mais importante e decisivo ainda, a uma ‘consciência de classe’ que seria produto desse lugar econômico” (SOUZA, 2010, p. 22), como do liberalismo economicista que a conecta à renda. Para o pesquisador brasileiro, ambas as perspectivas, embora possuam diferenças incontestáveis, caem num reducionismo que percebe as classes apenas economicamente, como se produto seja da renda ou do lugar produtivo, o que equivale a “esconder todos os fatores e condições sociais, emocionais,

morais e culturais que constituem a renda diferencial confundindo, ao fim e ao cabo, causa e efeito” (SOUZA, 2010, p. 22-23). Para ele, há fatores não econômicos na desigualdade social que se tornam invisíveis nessa concepção, obscurecendo sua própria gênese e perpetuação no tempo. Apenas a herança material, em termos de propriedades e recursos financeiros, é percebida no sistema de reprodução social e assim não se enxerga a origem sociocultural das classes, a maneira como indivíduos são modulados por culturas de classe específicas. Segundo Souza, a herança imaterial, isto é, a transferência de valores, privilégios e estilo de vida é fundamental para a compreensão de classe e permite uma visão que não se encerra em atribuições de “mérito individual”. Assim, os filhos das elites só manterão o padrão privilegiado dos pais se herdarem também “o ‘estilo de vida’, a ‘naturalidade’ para se comportar em reuniões sociais, o que é aprendido desde tenra idade da própria casa” (SOUZA, 2010, p. 23).

Jessé Souza enfatiza, assim, a socialização familiar como instância fundamental na definição das classes.

A família na modernidade se torna, em todas as classes, a instituição mais próxima dos corpos, a instituição que liga de forma mais intensa os indivíduos afetivamente. Portanto, cabe a ela uma dupla função, que outrora coube a outras instituições: reproduzir, em cada indivíduo – de forma durável e inconsciente – a ordem do mundo, ou seja, a dominação impessoal, que ultrapassa sempre os limites da própria família; e, ao mesmo tempo, dotar o indivíduo da racionalidade prática, de um sentido prático da classe, capaz de antecipar a ordem do mundo, ou seja, a capacidade de agir no mundo em compatibilidade com suas estruturas, antecipando essas estruturas e sobrevivendo a elas (SOUZA, 2010, p. 127-128, grifos do autor).

Temos, portanto, que a família é a maior responsável por incutir nos indivíduos uma “visão de mundo prática”, que se revela e se materializa em ações, reações, comportamentos e atitudes conscientes ou inconscientes. Configura-se um mecanismo de transmissão de valores que se dá pelas vias da afetividade e do emocional. Formas de falar e de se comportar são típicos movimentos da socialização familiar que é característica em cada classe social e que contribui para a conformação de indivíduos com capacidades muito distintas. Trata-se de um processo invisível, tomado como dado, mas que em realidade é lento e custoso, iniciado desde o nascimento, perpetuado na infância, mas que se renova incessantemente ao longo dos anos. A partir inicialmente da origem familiar, mas também de outros importantes contextos de socialização como a escola e o trabalho, os sujeitos tendem a incorporar e apresentar determinadas disposições que são demandadas em outros ambientes nos quais se inserem. Para Jessé Souza, é essa visão de mundo que define e distingue as classes, e não apenas a renda, o padrão de consumo ou o lugar na produção.

Não se trata de uma questão econômica, mas de modos de pensar, de agir e de sentir, que podem ser constatados no cotidiano. A associação externa e superficial de classe com renda não é frutífera, já que dois indivíduos com o mesmo salário (Souza exemplifica com um professor universitário iniciante e um trabalhador qualificado de uma fábrica de automóveis) podem ter uma condução de vida, comportamentos, hábitos, formas de lazer e de percepção do mundo absolutamente diferentes. Tal associação simplista, porém, é bem-vinda dentro de um quadro de dominação social “cuja reprodução depende de uma percepção que fragmenta o mundo em indivíduos soltos e sem qualquer vínculo de pertencimento social coletivo” (SOUZA, 2010, p. 323).

Elementos como conduta, hábitos, vestuário, preferências de comida e bebida, a casa, o carro, o mobiliário, a decoração, o conjunto de bens, as opções de férias, as atividades, as experiências são agregados no que se denomina “estilo de vida”. No âmbito da cultura de consumo, os indivíduos se comunicam através dessa miríade de dimensões, que, de acordo com Mike Featherstone (1995), funcionam como signos culturais, muitas vezes classificadas e interpretadas em termos de presença ou ausência de gosto. Para ele, o gosto não é apenas uma dimensão estética, mas moral, já que constitui um estilo de vida e espelha escolhas que dizem quem a pessoa é, separando o “nobre” do “bruto”, o “superior” do “inferior”. Muito dessa classificação passa pela dimensão externa e corporal – a linguagem do corpo, mais imperceptível que o discurso verbal, opera como tradutor universal da posição social do indivíduo na hierarquia social. Segundo o autor, os estilos de vida e a preferência por determinados bens têm como origem o volume de capital cultural e econômico, mas não podem ser mapeados em termos de renda, “pois o capital cultural tem sua própria estrutura de valor, que equivale à conversibilidade em poder social, independentemente da renda ou do dinheiro” (FEATHERSTONE, 1995, p. 126). Para ele, o domínio da cultura possui lógica e moeda próprias, além de uma taxa específica de conversão em capital econômico.

Featherstone se fundamenta em Pierre Bourdieu (marcadamente em *A distinção*, de 1984), autor que entende as preferências por bens culturais como marcadores de classe e que desenvolve o conceito de “capital cultural” – ao lado do capital econômico, quantificado em números, calculável, convertível, existem “modos de poder e processos de acumulação baseados na cultura” (FEATHERSTONE, 1995, p. 148). Isto significa que a cultura pode ser vista como capital, portadora de valor, fato que muitas vezes é dissimulado. Bourdieu distingue três formas de capital cultural: o estado corporificado (estilo de apresentação, modo de falar, beleza pessoal, etc); o estado objetificado (bens culturais como livros, quadros, edifícios, etc); e estado institucionalizado (qualificações educacionais, por exemplo)

(FEATHERSTONE, 1995).

Mais um conceito útil do sociólogo francês é o de *habitus*, que remete ao conjunto de disposições que determinam o gosto e que caracterizam camadas da sociedade, estruturando encontros sociais; designa “as disposições inconscientes, esquemas classificatórios, preferências implícitas e evidentes para a noção que o indivíduo tem da adequação e validade de seu próprio gosto por certas práticas e bens culturais – arte, comida, divertimentos, *hobbies*, etc” (FEATHERSTONE, 1995, p. 128). O *habitus* não opera somente no plano da cognoscibilidade, mas é adquirido como aprendizado espontâneo e se inscreve no corpo, manifestando-se em seu tamanho, forma, volume, postura, modos de comer, beber, sentar, caminhar,

na porção de espaço e tempo social que um indivíduo se sente no direito de reivindicar, no grau de estima pelo corpo, tom de voz, sotaque, complexidade dos padrões de discurso, gestos corporais, expressão facial, sentimento de bem-estar com o próprio corpo – tudo isso revela o *habitus* correspondente às origens de cada um. Em suma, o corpo é a materialização do gosto de classe: o gosto de classe está ‘corporificado’. Cada grupo, classe e fração de classe tem um *habitus* diferente; por isso, o conjunto de diferenças, a fonte das distinções e a vulgaridade do gosto podem ser mapeados num campo social que na verdade deveria formar uma terceira grade, sobreposta ao espaço dos estilos de vida e do capital ocupacional ou de classe (FEATHERSTONE, 1995, p. 128).

Featherstone aponta, no entanto, uma modificação nesse panorama na contemporaneidade. Se antes o estilo de vida era distintivo de grupos de status específicos, no capitalismo avançado ele tende a significar individualidade, auto-expressão e uma consciência de si estilizada. Itens como as roupas, o carro, o discurso têm sido captados como indicadores de individualidade do gosto e senso de estilo do consumidor. Isto porque o excesso de informação e de signos embaraça a leitura ordenada do estilo de vida, da apresentação corporal e suas manifestações. Um repertório imenso de bens simbólicos se encontra disponível e é cada vez mais complicado realizar um julgamento de classe a partir deles. Os códigos de comportamento, sobretudo a partir da década de 1960, estão menos restritos.

Há quem pense que o estilo já não pode ser associado a grupos específicos, tendo em vista que rumamos contra a uniformidade para uma sociedade supostamente sem grupos de status fixos. A diferenciação estaria ultrapassando a validade dos códigos antes vigentes, já que é difícil sustentar a existência de elementos comuns em uma sociedade com alto grau de divisão do trabalho. Sobre isso, Featherstone pondera

Será que os indivíduos usam os bens de consumo como signos culturais por livre associação para produzir um efeito expressivo, num campo social onde as velhas

coordenadas estariam rapidamente desaparecendo, ou o gosto ainda pode ser ‘lido’ de maneira adequada, identificado socialmente e mapeado com base na estrutura de classes? (...) Será que pretensão de um movimento para além da moda representaria simplesmente um lance dentro do mesmo jogo, e não fora dele, sendo, em vez de um movimento novo, uma posição no âmbito do campo social dos estilos de vida e práticas de consumo que pode ser correlacionada com a estrutura de classes? (FEATHERSTONE, 1995, p. 120).

Featherstone argumenta que, apesar desse panorama ambíguo, ainda é possível interpretar as manifestações do corpo e os estilos de vida como indicadores de status social – o que acontece na contemporaneidade é que o cenário está mais complexo: “se há algo que o pós-moderno assinala é o eclipse de um sentido específico e coerente de cultura, bem como do modo de vida a ele associado, dominante nas classes médias e altas do Ocidente, que dão o tom para a cultura como um todo” (FEATHERSTONE, 1995, p. 154). Se lembrarmos que cultura não representa uma homogeneidade e que comporta divergências, veremos que aludir à cultura de uma classe não é sinônimo de igualdade ou do compartilhamento idêntico de signos culturais. Com a inédita quantidade de músicas, filmes e seriados de televisão produzidos – disseminados com maior alcance pela disponibilidade na internet ou à venda de forma pirata –, surgem nichos de preferência espalhados, esparsos. O mesmo se pode dizer das muitas opções de consumo em diversas áreas comerciais, de grifes a produtos de higiene.

Se por um lado há uma certa descentralização, por outro percebemos, em nosso cotidiano, como certos itens são de fato conectados a status e referência para grande número de pessoas. Vemos que modismos ainda existem entre grupos sociais, desde marcas de roupas, hábitos alimentares (cozinha japonesa, temakis, cones e frozen yogurts), destinos turísticos (Cabo Frio/Búzios, Porto Seguro, Buenos Aires, Disney World, Paris, Nova Iorque), práticas educacionais (cursos de inglês no exterior, intercâmbio cultural), uso de mídias digitais (a aparição e sucesso repentinos de vários sites de compra coletiva como Peixe Urbano e Groupon, a migração do Orkut para o Facebook), exercícios físicos (*spinning*, yoga, pilates), cuidados estéticos (depilação a laser), eletrônicos (Iphone, televisão de plasma), entre muitos outros.

Assim como Featherstone, Williams também discorre sobre um possível trilha para uma sociedade sem classes, mas partindo de pressuposto diferente. Se o primeiro aponta um caminho de múltiplas possibilidades criando distâncias cada vez maiores entre os sujeitos, o último diz que a industrialização e a produção cultural em massa estariam nos levando a um estado de uniformização. No pano de fundo de ambos, há a possibilidade de abolição das classes como referencial (lembramos que lidamos aqui com autores britânicos. Já Souza diz que “ninguém ‘nega’, na verdade, que existam classes sociais. Em um país tão desigual como

o Brasil isso seria um disparate” (SOUZA, 2010, p. 22). Para Williams, essa é uma ideia que só se justifica se fundamentada numa interpretação grosseira de classe. A partir da revisão que efetua dos conceitos-chave aqui tratados, pode-se pensar que a base para uma distinção entre culturas de classes, seja a burguesia, os trabalhadores ou os estratos médios, não está em produções artísticas ou intelectuais. Ela deve ser buscada nos modos totais de vida, mas mesmo aí, não devemos nos restringir a formas de habitar, vestir ou desfrutar o lazer. A distinção crucial se coloca em um outro nível: “as formas alternativas de se conceber a natureza da relação social” (WILLIAMS, 1969, p. 333).

Em sua opinião, ao se falar de uma ideia da classe trabalhadora, não se pretende afirmar que todos os trabalhadores a compartilhem, mas que esta ideia está arraigada e corporificada em suas organizações e instituições. A cultura da classe trabalhadora não seria sua arte ou seu uso da língua mas “a básica ideia coletiva, e as instituições, costumes, hábitos e intenções que dela procedem. Cultura burguesa, por sua vez, é a básica ideia individualista e as instituições, costumes, hábitos de pensamento e intenções que daí procedem” (WILLIAMS, 1969, p. 335). Se os trabalhadores não produziram cultura naquele sentido estrito, pode-se dizer que sua cultura é a própria instituição democrática coletiva, materializada nos sindicatos, no movimento cooperativo ou no partido político; ela é mais social (no sentido de instituições) do que individual (no sentido de trabalho intelectual ou imaginativo). E constitui-se numa contribuição criativa notável.

Williams atribui a diferenciação essencial das classes a estas características. Se a burguesia é fundada no individualismo – “uma visão da sociedade como área neutra, dentro da qual cada indivíduo é livre para, no exercício de um direito natural, perseguir seu próprio interesse e buscar vantagens” (WILLIAMS, 1969, p. 333) – a classe trabalhadora se pauta pela ideia de solidariedade e por um pensamento mais comunitário. Já a classe média seria orientada pelo senso de serviço, amparado pela ideia de função social do indivíduo e pela educação que promove o sentido ético das profissões e do serviço público. Em seu dizer, grande parte da classe média inglesa é educada para a formação do setor terciário, treinada para o conformismo e o respeito pela autoridade. Trata-se do treinamento dos servidores superiores, líderes apenas na medida em que supervisionam e dirigem os inferiores.

Algumas dessas observações de Williams nos parecem datadas, talvez válidas para um cenário de menor complexificação social como era o de algumas décadas atrás. Hoje o individualismo cada vez mais se presentifica entre os sujeitos de todas as classes, pois se trata de um dado do universo contemporâneo. Ainda assim, é possível pensar que seja mais característico das classes alta e média. A habitação é um aspecto que sinaliza e exemplifica

essas diferenças, já que a classe média tem se concentrado nos altos edifícios de apartamentos reduzidos ou nos condomínios isolados, devido ao medo da violência urbana, enquanto os bairros de periferia e as favelas ainda preservam mais a distribuição horizontal, as casas próximas, com uma noção de comunidade e partilha de vizinhança provavelmente mais intensa. Já o senso de serviço existe de fato em uma grande fatia da classe média, como se percebe na corrida pelos concursos que oferecem vagas estáveis dentro das organizações governamentais, mas convive com a ideia de empreendedorismo, com pessoas cada vez mais interessadas em dirigir seu próprio negócio e adquirir liberdade em relação às funções assalariadas e à estruturação vertical das grandes empresas públicas ou privadas.

Além de formas diferentes de se conceber a natureza da relação social, outro aspecto pode ser visto como um interessante demarcador de classe - a relação com o tempo. O “pensamento prospectivo”, como assinala Jessé Souza, está mais presente nas classes médias e altas, pois se configura no Brasil como uma espécie de privilégio. A possibilidade de planejar a vida e de pensar o futuro tem mais chances de acontecer entre aqueles que não precisam se preocupar avidamente com as necessidades de sobrevivência, as quais promovem uma certa prisão do presente. Os estratos baixos são um pouco como reféns do “presente eterno”, da incerteza das contas pagas, da alimentação familiar de cada dia e dos problemas inadiáveis. Evidentemente também fazem planos, têm sonhos e imaginam o futuro, mas a maleabilidade do tempo é diferente entre as classes, já que os jovens de classe média podem, por exemplo, dedicar-se exclusivamente à formação educacional ao longo da adolescência, e inclusive estendê-la para até por volta dos 30 anos de idade, enquanto os menos favorecidos precisam ingressar mais cedo no mercado de trabalho. As classes dotadas de melhor acesso ao capital econômico e cultural “‘dominam o tempo’, porque estão além do aguilhão e da prisão da necessidade cotidiana. O futuro é privilégio dessas classes, e não um recurso universal” (SOUZA, 2010, p. 52). Poder esperar e se preparar para o futuro é característica das classes médias e das elites.

Souza aposta fortemente na dimensão temporal como diferença que se sobressai entre as classes:

A estratégia de classe são os recursos práticos que permitem expressar e instituir no presente uma diferença entre passado e futuro. A forma como se demarca uma fronteira com o passado é a mesma forma de que se dispõe para antecipar o futuro. O grau de despreocupação com a ‘volta do passado’ e a conseqüente possibilidade de se ocupar do futuro é o que demarca, na prática, as diferenças de classe na sociedade moderna (SOUZA, 2010, p. 307).

Assim, a percepção do tempo ocorre de formas distintas entre as classes, assim como as maneiras de se relacionar e se posicionar diante dele. Aqui se apresenta, portanto, mais um atributo de classe bastante afastado dos fatores econômicos e mais consonante com o âmbito da cultura.

Através do percurso teórico até aqui realizado, discutimos os conceitos de classe e de cultura, apontando para sua conjunção. Já sabemos que “cultura da classe média” é expressão que designa um universo multifacetado, nunca implicando homogeneidade ou determinismo. No entanto, é uma conjunção de palavras que remete a uma infinidade de aspectos em um enorme grupo social. E justamente por conhecermos a dificuldade de se fazer afirmações únicas a respeito de uma classe inteira, que abrange milhões de pessoas, efetuamos dois recortes mais palpáveis. Primeiramente, passamos do conjunto da classe média como um todo para uma fração desta, isto é, de um grupo que envolve indistintamente gerações diversas para a *juventude*. Depois, atravessamos o universo da cultura e da classe para chegar a uma questão mais específica: o exame de dois conceitos - *projeto* e *campo de possibilidades* – que consideramos pertinentes para analisar nossos objetos. Logo veremos sua ligação com a questão do tempo, que acabamos de tratar.

1.3 Projeto e campo de possibilidades

Classe é uma abstração - não é “uma estrutura estática no tempo, mas relação que só existe encarnada em homens reais e em um dado momento histórico” (SOUZA, 2010, p. 125) - e por isso apreendê-la não é tarefa fácil. Como teorizar sobre cultura de classe, mas analisar, na prática, um pequeno grupo de indivíduos? Para realizar essa passagem, trazemos os conceitos de *projeto* e *campo de possibilidades*, movimento que se justifica pela abertura de observação para a relação indivíduo/classe social. Trata-se de um recurso que nos permitirá olhar para o sujeito dentro da classe e com ele desenvolver uma abordagem mais fina e específica, capaz de dar vazão às manifestações individuais de um microcosmo recortado a partir de um coletivo maior e de difícil manejo.

Projeto é um conceito explorado por Gilberto Velho, autor da área da antropologia urbana, em obras como *Projeto e metamorfose* (1994) e *Individualismo e cultura* (2004), inspirado, sobretudo, pelos trabalhos de A. Schutz (1971), autor que define projeto como a conduta organizada para atingir objetivos específicos, isto é, a ação com finalidade pré-

determinada. A trajetória de um indivíduo pode ser entendida em termos da expressão de um projeto. Contudo, não há como pensá-lo sem um conceito que lhe é complementar, qual seja, o campo de possibilidades, definido como a dimensão sociocultural, espaço de elaboração e implementação de projetos que existe em toda sociedade, cultura e situação social. O segundo conceito é adicionado para equilibrar um possível viés racionalista e assim amenizar a ênfase na consciência individual. O projeto, portanto, não é um fenômeno puro, interno e subjetivo; não pode existir sem referência ao outro e ao social. Ele ocorre tendo em vista um repertório cultural relativamente limitado, com paradigmas e premissas compartilhados em determinado universo contextual. A viabilidade e o sucesso de suas realizações depende da interação com outros projetos, tanto individuais como coletivos, e da dinâmica do campo de possibilidades (VELHO, 2004).

Para Gilberto Velho, o projeto pode ser verbalizado através de códigos da linguagem e, por isso, é algo que pode ser comunicado. “A própria condição de sua existência é a *possibilidade de comunicação*” (VELHO, 2004, p. 27, grifo do autor). Apesar de certa relação com imaginação e fantasia, não é algo de puramente subjetivo. Para existir, precisa ser expresso em uma linguagem que visa o outro – é potencialmente público. “Sua matéria-prima é cultural e, em alguma medida, tem de ‘fazer sentido’, num processo de interação com os contemporâneos, mesmo que seja rejeitado” (VELHO, 2004, p. 27).

O projeto é uma maneira do indivíduo (ou grupo ou categoria social) interpretar, manipular e dar direção a um conjunto de vivências, códigos e interações sócio-culturais. Velho recupera o caráter dinâmico do conceito de cultura ao “percebê-la enquanto expressão e criação de indivíduos interagindo, escolhendo, optando, preferindo” (VELHO, 2004, p. 106). Assim, o projeto é a forma como o sujeito vive a cultura, fazendo leituras de signos, experiências e elaborando ações e respostas ao ambiente à sua volta - é uma tentativa de dar coerência e sentido a uma experiência em essência fragmentada. Os projetos constituem, assim, uma “dimensão da cultura, na medida em que sempre são expressão simbólica. Sendo *conscientes e potencialmente públicos*, estão diretamente ligados à organização social e aos processos de mudança social” (VELHO, 2004, p. 34, grifos do autor). Já o campo de possibilidades fornece mapas, modelos, paradigmas, enfim, circunstâncias para a criação e execução de projetos. Assim, vemos que projetos femininos de casamento e constituição de família e cuidado do lar foram tanto modelados como tiveram insumo para se desenvolver em décadas pautadas por uma divisão de papéis de gênero muito acentuada, enquanto que na contemporaneidade mais flexível este é um projeto que concorre com o da realização profissional. A cultura de determinada época demarca, favorece e até incita a conformação de

determinado tipo de projeto, esmorecendo outros. É a partir da delimitação do campo que se pode observar a gênese e a viabilidade dos projetos. Projeto e campo têm relação indissociável - “nessa dialética, os indivíduos se fazem, são constituídos, feitos e refeitos, através de suas trajetórias existenciais” (VELHO, 1994, p. 8).

Gilberto Velho utiliza as noções de projeto e campo de possibilidades em seus estudos que visam as camadas médias urbanas. Para ele:

A possibilidade de construir e expressar projetos próprios é uma das maneiras de distinguir grupos sociais enquanto unidades com um mínimo de integração, pois o projeto é indispensável para a organização de indivíduos em torno de interesses comuns (Adams, 1970). (...) Em uma sociedade de classes, sem dúvida, um dos principais problemas é ver até que ponto certos projetos particulares podem ser considerados como de uma classe social específica, de um setor de classe, ou se não têm nenhum vínculo específico com classe (...). Cabe a nós pesquisar essas possibilidades em situações sócio-culturais determinadas (VELHO, 2004, p. 109).

A formação de um projeto que englobe, sintetize ou incorpore distintos projetos individuais depende de uma percepção e da vivência de interesses comuns. Mas ainda que existam projetos coletivos, característicos de uma classe, e assim compartilhados por um grande conjunto de pessoas, eles são vividos de forma heterogênea pelos indivíduos. Há diferenças de interpretação oriundas das particularidades de trajetória, status, gênero e geração, por exemplo. Projetos comuns não são vivenciados da mesma maneira. No âmbito das classes sociais, eles podem ser distinguidos em diversos critérios como, por exemplo, grau de elaboração, complexidade, abrangência, permanência e continuidade. Trajetórias ganham consistência a partir do delineamento relativamente elaborado de projetos com objetivos específicos (VELHO, 1994).

A concatenação desses dois conceitos contribui para a complexificação da investigação do sujeito em sua relação com o social. Ao conjugá-los, Velho não confere centralidade nem ao indivíduo e nem à classe, apontando como o trânsito entre essas duas instâncias é fluido e constante. Ele defende a pertinência de seu uso ao dizer que:

evitando um voluntarismo individualista agonístico ou um determinismo sociocultural rígido, as noções de *projeto* e *campo de possibilidades* podem ajudar a análise de trajetória e biografias enquanto expressão de um quadro sócio-histórico, sem esvaziá-las arbitrariamente de suas peculiaridades e singularidades (VELHO, 1994, p. 40, grifo do autor).

Sobre essa passagem complexa, ponte de mão dupla entre indivíduo e grupo e sua materialização – e perpetuação – na trajetória individual, Jessé Souza traz contribuições:

As estruturas objetivas do sistema capitalista conformam ao mesmo tempo um sistema econômico e um modo de vida simbólico. Estas duas dimensões se reproduzem através da formação dinâmica de padrões de classe, sempre hierarquizadas na dinâmica do sistema. Tais padrões se reproduzem através de ações individuais que a um só tempo se constituem como histórias de vida e como histórias de classe (SOUZA, 2010, p. 164).

As noções de Velho se inserem, aqui, para dar conta da margem relativa de escolha de indivíduos e grupos diante de determinado momento histórico e social. A escolha individual é vista “não mais apenas como uma categoria residual da explicação sociológica mas sim como elemento decisivo para a compreensão de processos globais de transformação da sociedade” (VELHO, 1999, p. 107). O autor afirma que a própria base para se pensar em projeto é o entendimento de que os indivíduos podem escolher, e que o fazem de maneira consciente: “seja o projeto de morar em Copacabana, viajar à Europa, de organizar um partido, de ficar rico, de fundar uma igreja etc., está-se lidando com um tipo de *ato consciente*, por mais que saibamos que este não surgiu do éter mas de possibilidades sócio-culturais determinadas” (VELHO, 2004, p. 107). O antropólogo ressalta que com isso não está proclamando a primazia do livre-arbítrio, mas apenas enfatizando a dimensão consciente da vida social, que resultou um pouco obscurecida após uma grande ênfase da psicanálise no inconsciente. Afinal, o projeto é uma ação com objetivos predeterminados, que envolve um mínimo de planejamento e tomada de decisões. Seu caráter consciente é o que o diferencia de outros processos determinantes da ação. Como o próprio nome assinala, para que ele exista, o indivíduo deve ser capaz de projetar, de realizar algum tipo de cálculo “não do tipo *homo oeconomicus*, mas alguma noção, culturalmente situada, de riscos e perdas” (VELHO, 2004, p. 29). Aqui se faz notar sua dimensão temporal, já anunciada quando falávamos do “pensamento prospectivo” que marca predominantemente as classes detentoras de capital econômico e cultural. O projeto pode ser pensado, então, como uma formulação presente que se estende para o futuro, uma antecipação do tempo; é uma opção por certos destinos, em detrimento de outros tantos, o que implica retroativamente a escolha de determinados caminhos no agora. Os desejos, ideias e expectativas de um porvir se organizam em planos relativamente integrados que acabam por orientar ações presentes.

Sentimentos são também matérias-primas para projetos. Em grupos ou sociedades, enquanto algumas emoções são valorizadas ou toleradas, outras são condenadas. Assim, há possibilidades maiores ou menores de efetivá-las. Padrões de normalidade, assim como sanções e normas vigentes, legitimam ou não certas condutas e interações. Um código ético-

moral define o que é inadequado ou errado.

Contudo, projetos não precisam ser realizados para receberem essa designação. Eles são maleáveis, mudam ao longo do tempo, assim como mudam também as pessoas, com eles e através deles. Podem se transformar ou ser substituídos por outros; são essencialmente dinâmicos, já que os indivíduos têm sua biografia, vivem no tempo e na sociedade, sendo sujeitos à ação de outrem e a mudanças sócio-históricas. Especialmente em uma sociedade complexa moderna, eles não são coerentes e homogêneos; permeiam ambigüidades, contradições que atuam sobre os projetos, modificando-os. Assim é também o campo de possibilidades contemporâneo – ambíguo, tortuoso. A construção de projetos é feita nesse contexto dissonante, onde diferentes “mundos” ou esferas da vida social se interpenetram, se misturam e muitas vezes entram em conflito” (VELHO, 2004, p. 33). A globalização e a fragmentação do panorama atual incidem nos projetos, modificando suas versões primeiras, introduzindo novas dimensões e ameaçando as concepções tradicionais de identidade e consistência existencial. Uma mesma pessoa pode ter projetos distintos, por vezes até contraditórios. Pode também conscientemente mudá-los, efetuando uma renegociação com a realidade ou com outros sujeitos (VELHO, 1994; 2004). São os outros sujeitos e seus próprios planos, aliás, que colocam limites para um projeto. Podem ser aliados, inimigos ou indiferentes, mas com eles o indivíduo precisa lidar para atravessar o processo de concretização.

Tentaremos aplicar as explicações de Velho ao nosso estudo da conjunção juventude e classe média. Segundo Dayrell, todos os jovens têm projetos, “uma orientação, fruto de escolhas racionais, conscientes, ancoradas em avaliações e definições de realidade” (DAYRELL, 2010a, p. 2), que podem ser tanto individuais como coletivos, amplos ou restritos, de curto, médio ou longo prazo, dependendo do campo de possibilidades, isto é, do contexto sócio-econômico-cultural em que o jovem se encontra e que modela suas possibilidades de experiência. No próximo capítulo, discorreremos mais especificamente sobre a classe média e sua juventude para, então, desenvolvermos alguns pensamentos em torno do projeto e do campo de possibilidades desse grupo social.

2. Classe média - suas juventudes, seus projetos

2.1 Classe média

A reportagem de um grande site da internet dizia “Classe média alcança metade da população de todo o País”¹. Na biblioteca da universidade e no portal de pesquisa acadêmica online, raros eram os resultados para a busca “classe média brasileira”. É surpreendente perceber que o grupo social no qual se insere a maioria dos brasileiros receba diminuta atenção de pesquisadores e teóricos. Minguada é a produção científica sobre o assunto no campo das ciências humanas e sociais, sobretudo nos aspectos menos ligados à demografia e à economia e mais relacionados à cultura, com suas formas de vida, hábitos, valores e imaginário. A escassez de produção bibliográfica acentua a pertinência de investimento nessa questão; o cinema, particularmente, se revela apropriado como objeto de análise, pois acreditamos que a classe média tem sido temática importante nessa arte e que os filmes não só a representam como ajudam a construí-la, contribuindo para seu conhecimento e discussão.

Antes de adentrarmos os filmes, investigamos a classe média a partir dos estudos teóricos e empíricos que encontramos disponíveis. Se buscamos a resposta à nossa pergunta de pesquisa no encontro entre sociedade e cultura que se materializa no cinema, é preciso que tenhamos um conhecimento prévio de ambos, ou seja, tanto do funcionamento imagético do cinema e da história do cinema nacional como da classe média, suas origens e suas características. Abordaremos a classe média de uma maneira geral para logo chegarmos ao nosso recorte – as juventudes – já que nos interessa sobremaneira as dificuldades de reprodução dessa classe, visíveis em algumas crises que despontam nas novas gerações.

Nosso foco repousa particularmente na classe média *brasileira e atual*. Evidentemente consideramos sua inserção num escopo maior, mas, para nossos objetivos, é essencial que as especificidades locais sejam levadas em conta, afinal, a classe média não é a mesma no tempo e nem no espaço e é preciso estar em compasso com a dinâmica dessa realidade em constante transformação.

Ao falar de classe média, tateamos em um terreno de difícil delimitação, sobretudo nas sociedades contemporâneas. Trata-se de um grupo muito heterogêneo e que contém diversas

¹<http://economia.ig.com.br/classe%20media%20alcanca%20metade%20da%20populacao%20de%20todo%20o%20pais/n1237772903610.html>

distinções e clivagens em seu interior. Avançando na reflexão, Elísio Estanque postula o “efeito classe média”, expressão que pretende realçar a ideia de que

para lá da existência de uma classe média ‘real’, pode conceber-se a presença de uma classe média ‘virtual’, ou seja, pressupõe-se que as adesões e demarcações sociais que a simples referência a essa vaga e imprecisa “mancha” sociológica – que se posiciona algures entre as classes dominantes e as classes trabalhadoras manuais –, possui um alcance significativo na modelação das representações sociais, e portanto, adquire consequências efectivas no terreno das práticas e das expectativas subjectivas, sejam elas de identificação com os padrões de vida de classe média, sejam, pelo contrário, de demarcação face a essa categoria (ESTANQUE, 2001, p. 1).

De acordo com Benedito Silva (1987), em um sentido amplo a classe média designa aquele estrato intermediário entre a classe alta e a classe operária, mas suas demarcações não são precisas e dependem de critérios variáveis e ambíguos. Sendo assim, ela pode variar enormemente de um país a outro, de uma época a outra - e se erige de uma maneira singular no Brasil dos dias presentes. Para Sedi Hirano, apoiando-se nas leituras de Karl Marx, as classes médias abrangiam aqueles grupos sociais rurais ou urbanos que não fossem o alto clero, a aristocracia, a grande burguesia, os produtores de valores de troca, entre outros (HIRANO, 2002). Trata-se de uma definição por exclusão, como se a classe envolvesse todos aqueles que não são muito ricos nem muito pobres. Daí depreende-se uma falta de identidade associada à classe desde suas definições primeiras. Sabe-se o que ela não é. Mas fica a pergunta: o que ela é?

Ao comentar a obra de Marx, Sedi Hirano aponta o que considera a melhor caracterização dos estratos médios, recuperando um trecho de *O 18 Brumário* que aborda os pequenos proprietários agrícolas: “constituem uma imensa massa, cujos membros vivem em condições semelhantes, mas sem estabelecerem relações multiformes entre si. Seu modo de produção os isola uns dos outros, em vez de criar entre eles um intercâmbio mútuo” (MARX *apud* HIRANO, 2002, p. 151). Temos, já de início, alguns aspectos historicamente atribuídos à classe média, essa ‘mancha sociológica’: a indefinição, a falta de identidade, a desunião, a ausência de um pensamento coletivo, o individualismo.

Revisemos, brevemente, alguns apontamentos a respeito da classe média de uma maneira geral, para logo mais descortinarmos as especificidades deste grupo social no Brasil. Alexandre Guerra adota como referência conceitual de classe média

o conjunto demográfico que, embora com relativamente pouca propriedade, destaca-se por posições altas e intermediárias tanto na estrutura sócio-ocupacional como na distribuição pessoal da renda e riqueza. Por consequência, a classe média termina

sendo compreendida como portadora de autoridade e status social reconhecidos, bem como avantajado padrão de consumo (GUERRA, 2006, p. 16).

O autor estabelece subdivisões no seio da classe média, ilustrando com alguns exemplos, quais sejam, a classe média alta (“executivos, gerentes, administradores, entre outros”), a média classe média (“ocupações técnico-científicas, postos-chaves da burocracia pública e privada, entre outros”) e classe média baixa (“professores, lojistas, vendedores, entre outros”) (GUERRA, 2006, p. 16). Dessa multiplicidade de componentes inferimos a heterogeneidade da classe média, categoria ampla o suficiente para abarcar pessoas e grupos muito distintos entre si, o que dificulta nossa tarefa de defini-la e traçar características que lhe sejam típicas.

Na visão marxista clássica, a classe média compreendia o segmento social situado entre a classe dos proprietários dos meios de produção e a classe trabalhadora assalariada, que não possuía mais do que sua força de trabalho. Contudo, com o desenvolvimento do capitalismo, essa definição passou a ser insuficiente, já que eram produzidas novas e mais complexas estruturas sociais, de compreensão analítica cada vez mais difícil. Tem-se, portanto, que essa densa camada social intermediária se desenvolveu a partir do surgimento e da expansão do modo de produção capitalista (GUERRA, 2006).

Na obra *A Nova Classe Média* (1976), C. Wright Mills discorre sobre as mudanças da antiga para a nova classe média, a qual denomina 'colarinhos-brancos', tradução que não corresponde com exatidão ao significado da expressão de língua inglesa '*white collars*', que se refere a trabalhadores não diretamente relacionados à produção de bens e que se caracterizam pelo salário mensal e pelo uso de roupas de passeio no exercício de atividades profissionais. Segundo o sociólogo norte-americano, houve uma alteração significativa na composição das camadas intermediárias da sociedade; se antes eram majoritariamente estabelecidas a partir da propriedade rural geradora de produtos e renda, agora são predominantemente urbanas, subsistindo a partir da venda da força de trabalho em troca de um salário. Sobre as atividades dos funcionários, Mills diz que eles manipulam menos objetos e mais papéis, dinheiro, abstrações e pessoal - “operam com símbolos e pessoas, coordenando, registrando e distribuindo; mas executam essas funções como empregados dependentes” (MILLS, 1976, p. 95).

Apesar do critério definidor estar associado às modalidades de emprego, o diferencial dos colarinhos-brancos não está necessariamente em sua função, “mas em outros fatores como os de prestígio, *status* social, nível de renda” (MILLS, 1976, p. 9). Ainda de acordo com Mills, as ocupações “implicam também determinados graus de *poder* sobre os outros, ou

diretamente num emprego, ou indiretamente em outras áreas da vida social” (MILLS, 1976, p. 91). O autor faz diversos apontamentos sobre a classe média que extrapolam o contexto econômico procurando extrair dela algumas observações sobre a moral, os costumes, os afetos. Alguns exemplos podem ser vistos nas seguintes citações: “A inquietação está profundamente enraizada entre os colarinhos brancos, pois a inexistência de qualquer ordem de crença deixou-os moralmente indefesos como indivíduos, e politicamente impotentes como grupo” (MILLS, 1976, p. 18) e “colarinho branco é o herói-vítima, a criatura modesta que sofre a ação, mas não age, que trabalha despercebida num escritório ou numa loja, que jamais levanta a voz, jamais retruca, jamais toma uma posição” (MILLS, 1976, p. 14). Contudo, neste texto relativizaremos as observações de Mills, um tanto quanto datadas, até mesmo porque seu livro foi publicado originalmente em 1951 e diz respeito ao contexto norte-americano dessa época. A completa apatia e imobilidade política descritas por ele nos parece demandar uma leitura cuidadosa e ponderada para que se possa efetuar a transição para o universo brasileiro contemporâneo, evitando generalizações e radicalismos.

Se Mills estabelece uma cisão entre duas classes médias – uma antiga e outra nova -, Alexandre Guerra (2006) identifica três padrões de reprodução da classe ao longo dos últimos três séculos. O primeiro seria a *antiga classe média proprietária*, que se destacou até o final do século XIX, geralmente ligada a ocupações rurais, com posse de algum meio de produção. O segundo seria a *classe média assalariada urbana* que se expandiu junto com a indústria, com a verticalização e burocratização interna das grandes empresas. Geralmente não era proprietária, dependendo da estrutura ocupacional assalariada. Já a partir do final do século XX começa a ter relevo um novo padrão: a *emergente classe média pós-industrial*. De acordo com o autor:

a nova classe média nasce e cresce cada vez mais tanto do curso da revolução tecnológica quanto dos enormes e profundos ajustamentos ocorridos no interior das grandes empresas globalizadas, tais como: a desverticalização do processo produtivo, a terceirização dos postos de trabalho, o surgimento de novas ocupações e funções e o deslocamento geográfico de empresas que compõem cadeias mundiais de produção e venda em diversos países ricos e pobres (GUERRA, 2006, p. 20).

Característico desse período é o enxugamento do emprego no setor da indústria e concomitante concentração dos postos de trabalho no setor terciário da economia, em grande parte desvinculados do habitual emprego assalariado. A informalidade tem crescido enormemente, como provam a auto-ocupação, a imensa quantidade de pessoas que atuam como *free-lancers*, a empresa sem empregados. Essa diferenciação na sociedade de serviços

configura uma ruptura na tradicional classe média assalariada ou empregada nas grandes indústrias (GUERRA, 2006). O desenvolvimento tecnológico e o aprofundamento da divisão do trabalho transformam a estrutura ocupacional; os postos de trabalho na sociedade pós-industrial são diferenciados. Há, hoje, um trânsito global nas redes de produção e comercialização de bens e serviços, com novos cargos ligados à tecnologia, à informação, à comunicação, ao entretenimento e às atividades culturais. A classe média pós-industrial “como detentora privilegiada do conhecimento e protagonista das demais formulações acerca da imaterialidade da produção capitalista, tende a se posicionar de maneira distinta da tradicional classe média assalariada” (GUERRA, 2006, p. 25).

Segundo o autor, dessas mudanças no modelo capitalista e na estrutura ocupacional surgem novas relações de poder e diferentes posicionamentos sociais. Para ele, isso acontece porque

a classe média pós-industrial tende a enfraquecer seus vínculos mais diretos com a coletividade, expressando cada vez mais um conjunto de valores cosmopolitas e, por isso mesmo, flagrantemente individualistas, universalmente partilhados apenas dentro do capitalismo moderno. A transformação da personalidade e o crescimento de importância da individualidade apontam para uma outra situação de percepção e formação deste novo sujeito social, ainda que prisioneiro da diferenciação do consumo, status social e poder (GUERRA, 2006, p. 25)⁴.

A classe média contemporânea não é a mesma de suas origens. Se ela tem novas características a cada época, sendo esta bastante diferenciada daquela que a precedeu, é indispensável à sua análise a consideração de todo um contexto geo-histórico, o qual abordaremos a seguir.

2.1.1 A classe média brasileira

Dissemos que a ascensão da classe média na sociedade caminha lado a lado com o desenvolvimento do modo de produção capitalista. Sendo assim, no Brasil ela amplia suas dimensões a partir da Revolução de 1930, quando Getúlio Vargas assume o poder e o país abandona um modelo econômico primário-exportador. Dessa época em diante, o desenvolvimento nacional é acentuado e avança com passos ágeis. Entre as décadas de 1930 e 1980, a economia brasileira expandiu vigorosamente seu parque produtivo urbano, dando

⁴ Alexandre Guerra toma as ideias de Lasch (1983) e Maffesoli (1984) como referências nessa passagem.

espaço para a constituição de uma “significativa classe média cidadina assentada especialmente nos empregos intermediários da estrutura ocupacional” (GUERRA, 2006, p. 28). O autor nos explica esse processo

A industrialização, a urbanização e o crescimento paralelo do Estado criaram uma demanda incomum até então no país: quadros profissionais desligados de funções braçais, por vezes especializados, mas ainda não atuantes nas decisões dentro das empresas e do governo. Em outras palavras, uma burocracia de nível intermediário capacitada para dar conta das novas tarefas e necessidades surgidas com o crescimento das organizações privadas e públicas e da expansão do espaço urbano brasileiro (GUERRA, 2006, p. 45).

O projeto de industrialização nacional, com ênfase na urbanização, acabava por relegar à velha classe média proprietária menor expressividade no panorama moderno. A classe, portanto, não apenas cresceu como foi alterada em sua composição. A partir da década de 1960, a fatia assalariada da classe média passou a ser maioria, ultrapassando as parcelas proprietárias ou possuidoras de meios de produção. No tempo do “milagre econômico” (1968 a 1973), época de excepcional desenvolvimento, houve uma considerável expansão nas vagas de trabalho de nível superior tanto nas grandes empresas privadas como nas estatais, período ao qual denominou-se “os anos dourados da classe média brasileira” (GUERRA, 2006)². As classes média e alta foram as grandes beneficiárias dessa dilatação do emprego e prosperidade da sociedade de consumo³.

Contudo, no início da década de 1980 essa situação começa a ser revertida. A chamada Crise da Dívida ameaça a economia brasileira. O projeto de industrialização é abandonado e são adotadas medidas recessivas e choques inflacionários. Nos anos 1990, as reformas e a política neoliberal de abertura comercial e financeira ao exterior enfraquecem a indústria local levando a um quadro de semi-estagnação econômica. Tudo isso gera uma queda de renda e um alto índice de desemprego que afetam diretamente a classe média e ameaçam seu status. O mercado de trabalho torna-se cada vez mais competitivo e exigente de novas qualificações. “Passou-se a assistir, desde então, ao processo de desassalariamento da estrutura ocupacional, especialmente dos empregos tradicionais de classe média no interior das grandes empresas” (GUERRA, 2006, p. 32). Ocorre uma decomposição dos postos intermediários – muitos são extintos e outros foram transformados em postos não-assalariados, na forma de mão-de-obra

² Neste trecho, Guerra cita os seguintes estudos: (QUADROS, 1991; SINGER, 1980; SUPPLY, 1977; TAVARES & SOUZA, 1981).

³ Vale ressaltar que esse período de desenvolvimento acelerado foi parcial em diversos sentidos, sobretudo no que tange ao social. A concentração regional da riqueza, por exemplo, era bastante acentuada no Sudeste e no Sul.

autônoma, como consultorias, organização em cooperativas, etc. Essa reconfiguração do panorama econômico brasileiro leva a classe média a enfrentar sérias dificuldades de reprodução, com ênfase para os obstáculos que encontram os jovens em sua inserção no mercado de trabalho e alcance de autonomia financeira. Voltaremos a esses traços de crise com maior aprofundamento em uma seção posterior.

É importante acentuar a presença significativa e crescente da classe média no seio da população brasileira. De acordo com o Censo de 2000 do IBGE, o Brasil continha 15,4 milhões de famílias de classe média, o equivalente a uma proporção de 31,7%. Em número de habitantes, esse número se transforma em 57,8 milhões. No entanto, informações da Fundação Getúlio Vargas a partir da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios⁴, apontam que a classe média, pela primeira vez na história do país, ultrapassou a metade da população, chegando a 50,5% dos brasileiros em 2009. Isto é, em 9 anos ela subiu de aproximadamente um terço para metade dos cidadãos, o que se deve à migração de mais de 3 milhões de pessoas das classes D e E para o segmento C. Há uma polêmica em torno da nomenclatura desse grupo social: enquanto muitos acreditam na emergência de uma “nova classe média”, outros afirmam que se trata de uma “nova classe trabalhadora”, caso de Jessé Souza (2010).

No recém-lançado livro *A Classe Média Brasileira* (2010), Amaury de Souza e Bolívar Lamounier buscam analisar a classe média contemporânea, tendo no horizonte as transformações pelas quais este grupo atravessou nas últimas décadas, como o acesso de milhões de brasileiros a padrões de consumo superiores, fazendo com que a nova classe C se aproximasse da porção mais tradicional da classe média. Os autores se baseiam num apanhado de diversos estudos históricos quantitativos e qualitativos, pesquisas de opinião, realizadas pelo IBGE e IBOPE, com grupos de discussão em várias cidades brasileiras de diferentes regiões, além de numerosas entrevistas.

Na acepção mais comum dos entrevistados, a classe média inclui aqueles que “já conquistaram um patamar confortável de renda e que, embora não tenham acesso ao padrão de vida da classe alta, podem desfrutar padrões elevados de habitação, consumo e lazer. 'Vivem bem', resume um participante de um grupo de discussão, 'não apenas sobrevivem!'.” (SOUZA; LAMOUNIER, 2010, p. 21). De acordo com esses indivíduos, os principais fatores que definem o pertencimento à classe são padrão de vida estável e casa própria (93%), seguidos de educação universitária (87%), profissão de prestígio (85%), renda alta, acesso a

4

<http://economia.ig.com.br/classe%20media%20alcanca%20metade%20da%20populacao%20de%20todo%20o%20pais/n1237772903610.html>

lazer e diversão (80%) e boas escolas (80%).

Algumas estatísticas e resultados descritos ao longo do livro podem parecer pouco significativos, à primeira vista, para a análise menos concreta e material que gostaríamos de realizar, mas servem a nos iluminar alguns pontos-chave. Observemos esta passagem: “Na média da população, 85% diz confiar na família e outros 43% nos amigos – neste último caso, com o nível de confiança reduzindo-se sensivelmente da classe A/B para as classes de mais baixa renda” (SOUZA; LAMOUNIER, 2010, p. 106). Deduzimos dessa frase um nível de desconfiança alto na população brasileira quando se ultrapassa o restrito âmbito familiar. É possível dizer que as relações de amizade entre pessoas da classe média são mais marcadas pela desconfiança e pela reserva do que entre as pessoas dos segmentos populares. Com menos manifestações de suspeitas e receios, a vivência em comunidade parece ocorrer de maneira mais plena nas classes baixas. Isso nos remete a uma questão de individualismo, algo fortemente presente nas sociedades contemporâneas mas, pelo que se sugere, potencializado na classe média.

Gilberto Velho, conhecido por estudar o universo do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, descortina associações entre a classe média e o individualismo, que define como a “ideologia que enfatizaria o indivíduo enquanto valor, sujeito moral e unidade mínima significativa” (VELHO, 1999, p. 51). Ainda nos dizeres do pesquisador:

Sob uma perspectiva de camada média intelectualizada nada mais 'natural' do que a ideia de que cada indivíduo tem um conjunto de potencialidades peculiar que constitui sua marca própria e que a sua história (biografia) é a atualização mais ou menos bem-sucedida daquelas (VELHO, 1999, p. 22).

Velho ressalta que isso não significa, de forma alguma, que a temática da individualidade não surja em outras camadas sociais. Trata-se apenas de uma questão de dominância e contexto. Enquanto em algumas culturas o indivíduo é o foco ideológico central, em outras isso não acontece de forma tão acentuada, em função de especificidades econômicas, políticas e simbólicas. Souza e Lamounier complementam o desenvolvimento deste nosso raciocínio ao dizer que “nas democracias contemporâneas, ser de classe média significa valorizar a competição e o mérito, o respeito à liberdade individual” (SOUZA; LAMOUNIER, 2010, p. 16). Como contraponto, trazemos Raymond Williams quando este tenta definir o que seria a cultura da classe trabalhadora. Para ele,

não é a arte proletária, nem um particular uso da língua, nem conselhos deliberativos; é, em vez disso, a básica ideia coletiva, e as instituições, costumes,

hábitos de pensamento e intenções que dela procedem. Cultura burguesa, por sua vez, é a básica ideia individualista e as instituições, costumes, hábitos de pensamento e intenções que daí procedem (WILLIAMS, 1969, p. 335).

Para Williams, a cultura dos trabalhadores é antes social do que individual e seriam suas marcas a noção de comunidade e solidariedade. A distinção crucial de tal forma de cultura seria o modo alternativo de entender a natureza da relação social. Sobre a classe média, o teórico indica o que lhe seria um atributo essencial: a ideia de serviço. Tal noção estaria fortemente vinculada ao sentido ético das profissões. Para ele, a educação de grande parte da classe média é direcionada à formação de servidores, diferente da formação de líderes, pois enfatiza o conformismo e o respeito pela autoridade⁵. Trata-se do treinamento de servidores superiores, com aquisição de conhecimentos para supervisão e orientação dos servidores inferiores. No entanto, Williams aponta que os servidores superiores são capazes de se identificar com a ordem estabelecida e dela tomar partido, mantendo o *status quo*, enquanto que o mesmo nem sempre se dá com os servidores inferiores.

A utilização do termo 'serviço' por Williams não coincide exatamente com o que entendemos como o setor terciário da economia (justamente o setor que mais incha atualmente), mas com ele também guarda algumas afinidades. A ideia de prestação de serviços qualificados é, de fato, marcante na classe média, pois esta não inclui os grandes proprietários e nem o trabalhador braçal que vende sua força de trabalho. E se “para ser bom servidor o homem não poderá, jamais, questionar a ordem das coisas” (WILLIAMS, 1969, p. 338), encontramos aí alguns motivos pertinentes para começar a compreender os comportamentos de apatia e pouca mobilização política geralmente atribuídos à classe média. Não por acaso essa classe possui algumas tendências conservadoras - “a classe média também tende a ser mais avessa a riscos e a reagir conservadoramente sempre que se sente ameaçada” (SOUZA; LAMOUNIER, 2010, p. 16-17) - e muitas vezes se identifica com os interesses da classe dominante.

Há também outros motivos para que a classe não busque mudanças muito profundas na estrutura social do Brasil. Alexandre Guerra (2006) aponta que, apesar de suas dificuldades, a classe média se interessa pela manutenção de certo estado das coisas por medo da perda de privilégios impensáveis para grupos semelhantes em países mais ricos: os serviços pessoais. Empregada doméstica, babá, motorista, faxineira, etc, estão disponíveis a preços razoáveis no Brasil devido à fartura de mão-de-obra de baixa qualificação em busca de

⁵ Abrimos a ressalva de que tal observação talvez já não seja válida para os dias de hoje, como nos mostram alguns textos relacionando a classe média ao empreendedorismo.

sustento. Dito de outro modo, a mesma situação de entrave econômico que limita o crescimento da classe média também permite que ela possua benefícios, como o de se livrar das tarefas braçais diárias, aspecto que, ademais, lhe confere *status* de contratadora. “Sendo assim, não é difícil de entender o verdadeiro sentimento de contradição que parece atravessar esse heterogêneo grupo social: de um lado, o sonho de modernidade, de progresso, de competência, de sucesso; de outro, o favor, o contato, o apadrinhamento, os serviços, a aparência” (GUERRA, 2006, p. 63).

As classes médias (assim como as altas) definem-se pelo acesso privilegiado a dois tipos de capital: o econômico e o cultural. Ambos asseguram o alcance de recursos, bens materiais e ideais relativamente escassos na sociedade capitalista. Como a proporção de recursos econômicos da classe média é bem inferior ao das elites, sua marca distintiva acaba sendo primordialmente o capital cultural. Sob a forma de conhecimento técnico e escolar, ele é um dos grandes responsáveis por assegurar à classe os bons empregos no mercado e no Estado. “A educação é o símbolo por excelência da identidade da classe média” (SOUZA; LAMOUNIER, 2010, p. 54). De acordo com as pesquisas por eles analisadas, os chefes de família da classe média possuem uma escolaridade bastante superior à dos demais. Dentro do orçamento doméstico, os gastos com educação são igualmente superiores na classe média, o que se reflete na ocupação dos filhos da classe, com sua maior probabilidade de alcance dos melhores postos de trabalho, conseqüentemente recebendo melhores rendas, que por sua vez dão sustentação à educação de sua futura família (GUERRA, 2006). A importância da formação decorre da sua íntima relação com as possibilidades de ocupação existentes, sendo determinante, sobretudo, no que diz respeito a chances de mobilidade ocupacional no futuro. No Brasil, país em que o ensino de qualidade não é oferecido em condições de igualdade a todos, encontrando-se elitizado em instituições particulares, tradicionalmente a educação é pensada como chance de acesso à classe média. Contudo, se antes o ensino médio era suficiente para o aproveitamento de oportunidades, hoje em dia as qualificações exigidas são cada vez mais elevadas – graduação, especialização, mestrado, etc.

De acordo com Jessé Souza, nesse grupo a “ética do estudo” se prolonga naturalmente para a “ética do trabalho”. Os filhos dessa classe têm o privilégio de viverem parte importante da vida (infância e, frequentemente, adolescência) dividida entre brincadeira e estudo, enquanto as classes populares precisam conciliar estudo e trabalho ou mesmo se dedicar somente ao último. Para as crianças e jovens de estratos médios, o estudo é a principal atividade e única responsabilidade. Esse ponto está relacionado às também diferentes vivências do tempo entre as classes. Poder esperar, preparar-se para o futuro e até mesmo

conferir mais importância a ele do que ao presente é característica mais típica nas classes médias, assim como a existência de um maior tempo livre para o lazer. A diferença entre esses caminhos leva à formação de adultos muito diferentes, com oportunidades e modos de vida bastante distintos. As opções do futuro são na verdade “escolhas ‘pré-escolhidas pela situação e pelo contexto” (SOUZA, 2010, p. 51).

Se, de um lado, a classe trabalhadora prepara seus membros para o trabalho árduo, “*transforma seus corpos em corpos inclinados ao trabalho duro*” (SOUZA, 2010, p. 146, grifo do autor) e neles incute a disposição para exercerem diferentes funções no mercado, sobrevivendo a condições desfavoráveis, como extensas jornadas, a classe média prepara as novas gerações para exercerem apenas uma determinada função.

Nesse aspecto, podemos aplicar os dizeres de Jessé Souza sobre a importância da socialização familiar na reprodução das classes. A transmissão imperceptível e afetiva de precondições permite aos filhos de camadas médias competir, com boas expectativas de sucesso, na aquisição e reprodução do capital cultural. Tudo isso acontece de forma cotidiana e privada, dentro da casa:

O filho ou a filha da classe média se acostuma, desde tenra idade, a ver o pai lendo jornal, a mãe lendo um romance, o tio falando inglês fluente, o irmão mais velho ensinando os segredos do computador brincando com jogos. O processo de identificação afetiva – imitar aquilo ou a quem se ama – se dá de modo ‘natural’ e ‘pré-reflexivo’, sem a mediação da consciência, como quem respira ou anda, e é isso que o torna tanto invisível quanto extremamente eficaz como legitimação do privilégio. Apesar de invisível, esse processo de identificação emocional e afetiva já envolve uma extraordinária vantagem na competição social seja na escola, seja no mercado de trabalho, em relação às classes desfavorecidas (SOUZA, 2010, p. 24).

Assim, através do que se poderia chamar “capital familiar”, a classe se singulariza, reproduz a si mesma e o seu “mundo da vida”. Esse encadeamento reafirma seus próprios horizontes, remarcando as fronteiras com outras classes. Mas esse esforço de conservação do mundo da vida de uma classe, por ser invisível para os de fora, engendra uma não tematização do fato de que o futuro individual é delineado dentro de casa – é uma modulação do comportamento individual por uma lógica de classe.

Então a classe média tradicional tende a contrapor sua suposta ‘individualidade do consumo solitário’ ao que ela vê como ‘consumo em massa’ dos que se imitam e vão juntos ao supermercado. Assim se cria uma compreensão na qual a classe média nega como um fato permanente de sua própria existência o processo coletivo de construção e atribuição de ‘preferências’ e ‘decisões individuais’. (...) Livre da preocupação mais urgente de ter que defender a própria vigência de um horizonte promissor, essa classe se representa, nas biografias individuais reconstruídas socialmente, como movida por outras preocupações que nada teriam a ver com a

classe social: o lazer, a autodescoberta da própria originalidade... (SOUZA, 2010, p. 287).

As classes médias parecem ser pautadas por uma preocupação com a distinção social – um estilo de vida que as afaste dos setores populares e as aproxime dos estratos dominantes. Segundo Featherstone, os grupos sociais tendem a classificar e ordenar situações sociais usando bens culturais como demarcação. São elementos que comunicam e estabelecem barreiras entre algumas pessoas e constroem pontes entre outras. A utilização social de bens culturais revela como as pessoas interpretam e fazem julgamentos a respeito dos outros, num processo de decodificação dos signos culturais que praticam, exibem e consomem (FEATHERSTONE, 1995). De acordo com Souza e Lamounier, em oposição ao consumo puramente material, “valoriza-se a feição 'cultural' de determinadas atividades de lazer, como a exclusividade de acesso a conteúdos de mídia, os eventos artísticos e as viagens internacionais” (SOUZA; LAMOUNIER, 2010, p. 41).

A conversão do capital econômico em cultural gera o reconhecimento da classe média e por isso, assim como a educação prolongada, o consumo é outro de seus diferenciais. Enquanto as classes populares utilizam seu orçamento predominantemente com alimentação, habitação, vestuário, higiene e cuidados pessoais, a classe média costuma gastar mais, proporcionalmente, com educação, recreação e cultura, assistência à saúde, transporte e aumento do ativo (GUERRA, 2006). O consumo advindo, em grande parte, do assalariamento, somado à aspiração cultural e à meritocracia educacional formam seus principais meios de diferenciação social. Assim, “a classe média termina estabelecendo por ideal o reino da realização profissional, do desempenho destacado na estrutura do poder e da vida cercada pela comodidade do padrão de consumo de maior renda possível” (GUERRA, 2006, p. 88). Este grupo social é, portanto, expressivo consumidor de bens e serviços. Para além de suprir necessidades básicas, o consumo assume um “valor suplementar” nas esferas do relacionamento, da aparência e do *status*, muitas vezes comprometendo seriamente a renda familiar já que

o padrão de consumo da classe média contempla situações de 'fachada', identificado com a ideia de parecer mais do que é, por meio da presença em meios financeiramente mais elevados, de se vestir bem, frequentar locais de alta renda, muitas vezes à custa do endividamento (COSTA, 1974 *apud* GUERRA, 2006, p. 89).

Tal grupo social parece valorizar os mecanismos de distinção de sua situação em relação aos segmentos menos privilegiados, com os quais busca evitar semelhanças (ao

mesmo tempo em que tenta se aproximar da elite, seu comportamento e seus costumes). Sua condição de meio termo entre dois extremos lhe confere características de um e de outro pólo, mas busca afastar-se das relações de similaridade com a ponta desfavorecida, que lhe macularia a imagem. Porém, a dinâmica da cultura de consumo gera o problema de uma busca interminável – quando bens escassos e limitados são comercializados para uma população maior provocam uma corrida social para a manutenção de distinções reconhecíveis. A satisfação depende de bens culturais sancionados e legítimos que devem ser raros. Se grupos inferiores, na escala social, imitam ou ‘usurpam’ o gosto dos superiores, estes adotam novos gostos para que uma distância possa ser mantida. Novas fronteiras materiais e simbólicas são sempre estimuladas: se alguns itens de consumo e posse se disseminam, outros se fazem valer. Gosto e estilo, portanto, estão vulneráveis aos deslizamentos futuros do mercado. “Para a vanguarda e para os *cognocenti*, a popularização significa essencialmente uma desvalorização” (FEATHERSTONE, 1995, p. 130).

2.1.1.1 A crise da classe média

Conforme apontado por Alexandre Guerra (2006), a estagnação econômica dos anos 1980/1990 impactou particularmente a classe média brasileira⁵. E se, por um lado, as classes D e E ascendem, percebemos que essa inclusão também não é livre de instabilidades e preocupações. A classe média, de uma maneira geral, é marcada pelo medo do declínio a um patamar inferior, um fantasma que estremece igualmente suas porções emergente e tradicional. Tudo isso é acentuado pelas reviravoltas do mercado de trabalho na contemporaneidade, assim como por algumas medidas governamentais nas esferas política e econômica nos anos 1990 e início dos 2000.

A crise para a qual nos interessa olhar recai indistintamente sobre grande parte da classe média - e diríamos que pesa de maneira mais incisiva sobre a juventude, não importando o segmento. Acreditamos, contudo, que os processos de retração e ascensão da

⁵ Boa parte do que viremos a discorrer a seguir consta do livro *Classe média – desenvolvimento e crise*, organizado por Alexandre Guerra, cuja edição data de 2006. Os apontamentos do autor dizem respeito às crises que incidem sobre a classe média; contudo, é preciso ressaltar que, talvez pelos descompassos entre as datas, o governo Lula não tenha entrado em suas considerações, administração esta que parece justamente ter oferecido condições favoráveis para o florescimento da classe média baixa. De todo modo, como os filmes de nosso *corpus* tiveram seus lançamentos por volta de 2007 e, considerando-se que as produções nacionais demoram cerca de 2 ou 3 anos do roteiro à distribuição, podemos dizer que filme e bibliografia dizem respeito mais ou menos ao mesmo universo temporal.

classe média não sejam excludentes – por paradoxal que soe, é possível que aconteçam concomitantemente. Sendo a classe média uma porção considerável da população, contendo em si os subgrupos classe média baixa, média e alta, é viável que, enquanto uma fatia da camada popular se eleve à condição de classe média baixa, uma parte da classe média alta e média fique estagnada ou se rebaixe.

As mudanças sociais do passado recente, sobretudo nos anos 1980 e 1990, impactaram especialmente as classes média média e alta (A/B), que

Em termos econômicos, sofreu perdas consideráveis em comparação com os ganhos propiciados aos estratos de baixa renda pela expansão do crédito e do emprego. A oferta de educação e saúde pela rede pública dista muito de suas necessidades ou aspirações, e o crescimento da violência urbana lhe impõe uma vida social confinada a condomínios fechados e shoppings. Soma-se a isso o descumprimento generalizado das leis e ter-se-á um quadro marcado ora pelo ressentimento, ora por sentimentos de impotência diante do que parece ser um permanente ataque às instituições e aos princípios morais que prezam (SOUZA; LAMOUNIER, 2010, p. 101).

De acordo com os mesmos autores, a percepção de que os cidadãos não são tratados com igualdade perante a lei é maior na classe média do que nas classes baixas, o que diz respeito a uma sensação de desconfiança generalizada que já comentamos anteriormente. Instituições como o governo e a polícia encontram-se em descrédito mais acentuadamente nessa fatia da população. Para eles, “decorre daí uma demanda generalizada por menor tolerância e punições mais severas, a qual está associada à percepção de que as mencionadas instituições não cumprem adequadamente os papéis de que se acham investidas” (SOUZA; LAMOUNIER, 2010, p. 161).

Segundo Guerra (2006), com o crescimento econômico atravancado no país nas últimas décadas, é a classe média um dos grupos mais achatados e que mais encontra dificuldades para se reproduzir. Segundo o autor, os chamados *white collar*, que tinham seu diferencial no trinômio bom emprego / boa renda / elevado padrão de consumo, sustentado na superioridade educacional, hoje veem essas características distantes de seus filhos. Isto é, a boa formação educacional não é mais garantia de *status* no Brasil. Guerra aponta, ainda, que essas mudanças são profundas por alterarem a composição e o comportamento de vários grupos sociais do país. De fato, se pensarmos na incrível disseminação do estudo superior, com novas faculdades particulares de pequeno porte se somando para o escoamento de uma imensa quantidade de formandos em um mercado de trabalho que não consegue aproveitá-los, veremos que as observações do teórico fazem sentido. Hoje, um diploma universitário muitas vezes não é suficiente para o alcance de um emprego de classe média.

As bases de sustentação de um padrão de vida de classe média - emprego estável, educação, habitação, consumo - se encontram ameaçadas diante das transformações da economia em momentos turbulentos. Os empregos tradicionais se esvaem e as novidades tecnológicas “obrigam a malabarismos de adaptação impensável há poucas décadas atrás” (GUERRA, 2006, p. 41). O Plano Collor levou a uma forte retração econômica e o Plano Real, apesar do sucesso da estabilização de preços, custou caro à estrutura produtiva do país. As importações cresceram, numa competição desigual com a produção nacional, agora enfraquecida. “A enxurrada de bens importados a baixos preços diante de um parque industrial nacional tecnologicamente defasado e sem fontes de financiamento ou de inovações foi desastrosa e levou as empresas brasileiras a movimentos de defesa nem sempre bem-sucedidos” (GUERRA, 2006, p. 52). Algumas indústrias reestruturaram seu pessoal, outras se venderam ao capital estrangeiro, foram relocadas ou fecharam suas portas. Com isso, a taxa de desemprego chegou a patamares inéditos. Esse quadro desanimador faz com que a classe média tenha dificuldade em manter seus elevados padrões, principalmente no que toca às novas gerações. Aos trabalhadores desempregados, somam-se aqueles recém-chegados ao mercado de trabalho, em decorrência do crescimento vegetativo da população. Os filhos da classe média urbana se deparam com obstáculos para serem absorvidos pelo mercado e alcançarem bons contratos de emprego, fonte principal de reprodução da classe. Muitos são os que dependem da renda ocasional de trabalhos autônomos como *free-lancer* ou consultorias, sofrendo as ansiedades da instabilidade. Para Guerra, as “novas gerações sofrem sérias dificuldades para alcançar padrões semelhantes de emprego e renda dos pais, e seu status social baseado no consumo diferenciado é questionado todos os dias” (GUERRA, 2010, p. 98).

Essa situação possui desdobramentos vários para a juventude de classe média e para a conformação de seu perfil na contemporaneidade. É para essa questão que nos voltamos agora. Cruzaremos as variáveis ‘classe média’ e ‘juventude’ para uma melhor especificidade de recorte, tendo em vista que a classe média é tema por demais amplo e heterogêneo. Trata-se de uma escolha que nos demanda maior cuidado e disposição no trânsito entre duas grandes áreas de bibliografia, mas que se faz necessária devido à imensa variedade de pontos que o estudo da classe média suscita e que não temos condição de abarcar sem correr o risco do generalismo ou da superficialidade. Mas antes de analisarmos a juventude de classe média, precisamos introduzir a juventude, de maneira mais larga.

2.2 Juventudes

O tema da Juventude obteve maior visibilidade no Brasil nos últimos 15 anos (SPOSITO, 2009). De acordo com Helena Abramo (1994), até a década de 70, os estudos eram esparsos, concentrados sobretudo na juventude estudantil, participante das manifestações contraculturais dos anos anteriores e, portanto, um segmento restrito desse grupo. Prevalcia assim um enfoque geracional que acabou por produzir uma fixação num modelo ideal de juventude a partir de uma época bastante específica, marcada pelo máximo de utopias e de capacidade de impacto nos acontecimentos sociais: “a fixação, assim, acabou por cristalizar uma 'essência' da condição juvenil como portadora de utopias e de projetos de transformação” (ABRAMO, 1994, p. 13 *apud* TAVARES; CAMURÇA, 2004, p. 17). A hegemonia desse enfoque vai sendo alterada a partir da década de 80, alargando-se a anterior concentração na política estudantil em direção a outras questões, como o trabalho e a escola. No entanto, essa perspectiva ainda encontrava limitações, posto que dirigia o olhar para os problemas considerados relevantes para a compreensão das modificações pelas quais passava a sociedade em geral. Somente a partir dos anos 90 é que se privilegiam novas dimensões da experiência juvenil, atentas para as formas como os próprios jovens vivenciavam sua condição. Lazer, consumo, sexualidade, religião, entre outros temas, começam a emergir com maior incidência (TAVARES; CAMURÇA, 2004).

Hoje em dia, muitas pesquisas, teses e dissertações têm sido desenvolvidas em torno do assunto, embora se percebam alguns pontos de concentração. Grande parte da investigação acadêmica discute os sistemas e instituições (seja a escola, a família ou o sistema penal) na vida dos jovens, com ênfase em situações problemáticas ou de risco. Ainda pouco se diz da forma como os próprios jovens experienciam e elaboram tais situações (ABRAMO, 1997). Em outras palavras, os estudos brasileiros ressentem a falta da dimensão da subjetividade, que vem, paulatinamente, sendo compensada nos últimos anos.

Há algumas décadas os jovens vêm sendo objeto de interesse dos meios de comunicação, quer como potencial mercado consumidor a ser conquistado, quer como protagonistas das discussões sobre violência nas páginas policiais. Tal interesse gerou visibilidade para um tema que merecia atenção pública, mas ao mesmo tempo contribuiu para a criação de uma série de estereótipos sobre a condição juvenil. Sabe-se que, muitas vezes, o senso comum toma os jovens como “os principais causadores da violência, ameaçados continuamente pelo fantasma das drogas, irremediavelmente individualistas, apáticos,

consumidores vorazes de produtos ou mercadorias inúteis e desinteressados das questões públicas” (ABRAMO, 2000, p. 8).

A tematização da juventude pelo prisma do problema social não é de hoje – a mocidade frequentemente se torna objeto de atenção quando é desviante, uma ameaça de ruptura. Se a juventude é vista como um processo de desenvolvimento de capacidades e adaptação ao mundo adulto, as falhas ou desajustes neste processo colocam a continuidade social em risco e, assim, ela emerge como fonte de preocupação da sociedade. Além disso, a juventude é pensada como uma categoria representativa dos dilemas da contemporaneidade:

A juventude, vista como categoria geracional que substitui a atual, aparece como retrato projetivo da sociedade. Nesse sentido, condensa as angústias, os medos assim como as esperanças, em relação às tendências sociais percebidas no presente e aos rumos que essas tendências imprimem para a conformação social futura (ABRAMO, 2000, p. 29).

Angelina Peralva argumenta que grande parte da sociologia da juventude constitui-se como uma 'sociologia do desvio', em que o jovem é aquele que não se integra, considerado marginal em relação a um padrão normativo. Ressalta que o desvio varia de acordo com a estratificação social e cultural, mas que o desvio em si seria algo de inerente à experiência juvenil⁶ (PERALVA, 1997, p. 18). Em sintonia com os comentários de ambas as autoras, percebemos que a abordagem da juventude pela negatividade se dá também no âmbito da classe social. O compêndio *O Estado da arte sobre juventude na pós graduação brasileira* traz a afirmação de que “as desigualdades sociais extremas e os processos de exclusão constituíram um grupo importante de estudos nas três áreas investigadas. Tanto em Serviço Social como nas Ciências Sociais foi o tema mais frequente, alcançando o terceiro lugar em Educação” (SPOSITO, 2009, p. 27). Os jovens estudados são, geralmente, aqueles das comunidades de baixa renda e muito raramente os da classe média ou elite – quando o são, muitas vezes o foco são as práticas transgressivas e, portanto, novamente o desviante. Aproveitamos esta citação para apontar também que o tema da juventude é mais frequentemente estudado em áreas como a educação, pelo viés da pedagogia, ou o serviço social, associado a políticas públicas ou criminalidade, e dificilmente encontrado em áreas como a antropologia num enfoque que provavelmente remeteria mais à cultura, aos valores, ao imaginário, à subjetividade – esta é uma queixa semelhante à que tecemos quando falávamos da classe média.

Quando o eixo não é a pobreza, a exclusão social ou as situações de risco, observamos

⁶ Peralva cita David Matza (1961) como referência desse pensamento.

um número significativo desses estudos que recorre aos grupos de estilo, como o hip hop, o funk, os punks ou os darks. De toda maneira, é perceptível a escassez de pesquisas que abordem aspectos mais transversais da juventude, hábeis no trânsito entre diversos domínios da experiência cotidiana - tais como a escola, a música, o trabalho, a família -, e que não olhem para apenas um desses elementos de maneira compartimentada (SPOSITO, 2009).

As abordagens mais recentes, da década de 2000, têm procurado superar essas fragilidades e articular contribuições de várias áreas numa percepção da juventude “no plural”, enfatizando sua diversidade interna, sem deixar de reconhecer uma experiência geracional. Trata-se de um esforço por entendê-la como categoria heterogênea, abarcadora de muitas diferenciações e inúmeros modos de vida. Ainda que exista um componente geracional definidor de juventude, esta é vivida de formas múltiplas pelos jovens, de acordo com variadas situações socioeconômicas. Luseni Aquino aponta que

a duração e a qualidade desta etapa do ciclo da vida são mais ou menos favorecidas pelas características socioeconômicas dos jovens – a origem social, a renda familiar e o nível de desenvolvimento da região onde vivem – e pelas diferentes exigências relacionadas aos papéis/lugares que homens e mulheres ou indivíduos pertencentes a grupos raciais distintos tradicionalmente ocuparam na sociedade. Por isso, tornou-se usual empregar a expressão *juventudes* para enfatizar que, a despeito de constituírem um grupo etário que partilha várias experiências comuns, subsiste uma pluralidade de situações que confere diversidade às demandas e necessidades dos jovens (AQUINO, 2009, p. 31, grifo da autora).

Tavares e Camurça (2004) também são adeptos do plural, como se observa no título do artigo *Juventudes e religião*, pois acreditam que nesse reconhecimento tecem um caminho profícuo para a compreensão dos dilemas postos no campo. Em movimento análogo, Juarez Dayrell sublinha a escolha para “enfatizar a diversidade de modos de ser jovem existentes” (DAYRELL, 2003, p. 42). Em consonância com todos estes autores na busca pela contemplação das diversas possibilidades e culturas juvenis, optamos por pluralizar o conceito e utilizar o termo “juventudes” sempre que possível, ao longo de todo o texto.

2.2.1 Demarcações e definições de juventudes

A maioria dos estudos considera como jovem a população entre 15 e 24 anos de idade, o que equivale a cerca de 33 milhões de pessoas ou 21% da população brasileira, segundo o Censo 2000 (destes, 80% vivem nas áreas urbanas). Esta faixa etária contém uma divisão,

sendo a parte que vai até a maioridade denominada adolescência e a posterior, juventude propriamente dita. No entanto, não buscamos, aqui, uma definição delimitada por rígidos critérios etários ou biológicos. Ainda que se possa demarcar seu início a partir de sinais corporais e psicológicos - como uma certa maturação biológica, a entrada na puberdade, a capacidade de procriar e o alcance de maior independência, com menor necessidade de proteção da família – entendemos a juventude como uma categoria socialmente produzida. Juarez Dayrell, referência no tema, nos conta que diversos autores⁷ já mostraram que a juventude emerge como categoria social de destaque nas sociedades industriais modernas “resultado de novas condições sociais, como as transformações na família, a generalização do trabalho assalariado e o surgimento de novas instituições, como a escola. Nesse processo, começou-se a delinear a juventude como uma condição social, definida além dos critérios de idade e/ou biológicos” (DAYRELL, 2010b, p. 4).

Se a juventude é uma construção histórica, é preciso ter em mente suas contingências espaço-temporais, o que a torna específica em cada conjuntura. Dayrell complementa dizendo que “na perspectiva antropológica, é necessário levar em conta que as representações sobre a juventude, a posição social dos jovens e o tratamento que lhes é dado pela sociedade ganham contornos particulares em contextos históricos, sociais e culturais distintos” (DAYRELL, 2010b, p. 3).

Dayrell discorre sobre as visões hegemônicas a respeito da juventude, problematizando-as. Em primeiro lugar, fala da compreensão do jovem como um “vir a ser”, sendo a juventude uma condição transitória cujo fim seria a vida adulta futura, a partir da qual se daria sentido ao presente. Nesse sentido, a juventude seria encarada na sua negatividade, no que “ainda não se chegou a ser” (DAYRELL, 2003), configurando uma abordagem de negação do presente vivido.

A segunda imagem de juventude citada por Dayrell seria mais próxima de uma visão romântica, que veio se constituindo a partir dos anos 1960, com a emergência da indústria cultural e do mercado consumidor orientado para os jovens, com uma profusão de artigos de moda, revistas, músicas, locais de lazer, etc⁸. Em suas palavras:

Nessa visão a juventude seria um tempo de liberdade, de prazer, de expressão de comportamentos exóticos. A essa idéia se alia a noção de moratória, como um tempo para o ensaio e erro, para experimentações, um período marcado pelo hedonismo e pela irresponsabilidade, com uma relativização da aplicação de sanções sobre o comportamento juvenil. Mais recentemente, acrescenta-se uma outra tendência em

⁷ Dentre eles, destaca Áries (1981); Elias (1994); Peralva (1997), Abramo (1994).

⁸ Dayrell cita os seguintes estudos: FEIXA,1998; LECCARDI,1991; ABRAMO,1994.

perceber o jovem reduzido apenas ao campo da cultura, como se ele só expressasse a sua condição juvenil nos finais de semana ou quando envolvido em atividades culturais (DAYRELL, 2003, p. 41).

Por fim, o teórico fala de uma terceira imagem, qual seja, a da juventude como momento de crise, fase difícil e conflituosa no que tange à auto-estima e à personalidade. Assim, considera-se a juventude distanciada da família, que também estaria em crise enquanto instituição socializadora, de orientação e de transmissão de valores para novas gerações (DAYRELL, 2003, p. 41).

Juarez Dayrell questiona todas essas representações. Para ele, a juventude não é uma etapa ou um momento de preparação que seria superado com a entrada do indivíduo na fase adulta, uma transição evolutiva da infância para a maturidade. Trata-se de um momento com existência própria, parte importante no processo de constituição do sujeito, que não pode ser reduzido a uma simples passagem entre ciclos da vida. A juventude atesta sua solidez como momento de exercício de inserção social, em que o indivíduo descobre e desenvolve possibilidades em diversos aspectos da vida social, afetiva e profissional. Dayrell argumenta que há muitos modos de ser jovem, variando de acordo com o meio social e com a qualidade das trocas por ele proporcionadas (DAYRELL, 2010b, p. 4). A associação do jovem exclusivamente a momentos de lazer, consumo e manifestações culturais também seria rasa pela desconsideração da multiplicidade de dimensões envolvidas nesse momento. Já o enlaçamento da juventude à situação de crise não foi encontrado em suas pesquisas. No artigo *O Jovem como sujeito social*, de caráter empírico, Dayrell examina a trajetória de alguns jovens ligados ao hip hop e ao funk, chegando a constatar que, ao menos dentre os rapazes pesquisados, não havia crise na entrada da adolescência.

Se existe uma crise, esta foi constatada na passagem para a vida adulta. A imagem de adulto que eles constroem é muito negativa. Ser adulto é ser obrigado a trabalhar para sustentar a família, ganhar pouco, na lógica do trabalho subalterno. Mas é também assumir uma postura "séria", diminuindo os espaços e tempos de encontro, com uma moral baseada em valores mais rígidos, abrindo mão da festa, da alegria e das emoções que vivenciam no estilo (...) fazendo dessa passagem um momento de dúvidas e angústias, vivida sempre como tensão. Não que recusem ou neguem esta passagem, mas a vivenciam como uma crise. Uma crise vivida não na entrada da juventude, mas na sua saída (DAYRELL, 2003, p. 50).

Esta observação de Dayrell será muito importante para nossa explanação do prolongamento da juventude, seção que será trabalhada oportunamente.

A juventude, portanto, é um momento de vivência de experimentações do social, em que o indivíduo, já não mais uma criança circunscrita aos ambientes da família e da escola,

precisa lidar com novas relações, novos grupos e novas instituições. Tudo isso possibilita novas sensações e emoções. Na contemporaneidade, o leque dessas emoções parece aumentado, já que paira, em nosso tempo, uma miríade de estímulos e informações, tanto reais quanto simbólicos. Nesse novo século, surgem condições para a emergência de um novo paradigma para conceber as juventudes. *Marcas geracionais comuns* aproximam jovens de vários cantos do mundo, apesar das fundamentais peculiaridades de cada região e país. Novas tecnologias de informação e comunicação - cultura digital, telefonia celular -, assim como novas relações entre tempo e espaço são sentidas de forma única pela presente geração, embora com acesso muito desigual. É ela também a que mais convive com os medos da ameaça ambiental, os riscos de degradação do planeta e da humanidade e as transformações aceleradas no universo do trabalho (NOVAES, 2009). São experiências geracionais inéditas, outras formas de estar no mundo, modos nascentes de socialização. “Enquanto o adulto vive ainda sob o impacto de um modelo de sociedade que se decompõe, o jovem já vive em um mundo radicalmente novo, cujas categorias de inteligibilidade ele ajuda a construir” (PERALVA, 1997, p. 23). Ao jovem, especialmente, é endereçado todo um fluxo proveniente da indústria cultural que alimenta e aumenta seu imaginário, alargando tanto o campo cognitivo quanto o emocional: “tudo se pode conhecer, tudo se pode provar. Experimentam a reversibilidade de escolhas e decisões: tudo é passível de mudança e vivenciam a ampliação das experiências simbólicas: tudo pode ser imaginado” (DAYRELL, 2010a, p. 13).

Na pós-modernidade de estruturas sociais cada vez mais fluidas, as juventudes se veem pautadas pela reversibilidade, assim como por inconstâncias, flutuações e discontinuidades, movimentos quase sempre oscilatórios e impermanentes; a provisoriedade é uma marca. “Abandonam os estudos para os retomar tempos depois; encontram um emprego e em qualquer momento se veem sem ele; suas paixões são como 'voos de borboleta', sem pouso certo; casam-se, não é certo que seja para toda a vida” (PAIS, 2006, p. 9). Todo esse panorama é bastante diferente da geração de seus pais e avós, muitos deles permanecendo anos a fio no mesmo ofício, na mesma empresa e no mesmo casamento. De acordo com as autoras, quando o futuro é falho ao oferecer possibilidades de satisfação das aspirações, alguns jovens se voltam fortemente para o presente. Assim, os projetos de futuro se esmaecem ou existem nos limites do curto-prazo (PAIS, 2006).

As comparações da juventude atual com aquela de décadas atrás é frequente – diríamos até mesmo inevitável -, tanto no âmbito do senso comum como na produção acadêmica. É interessante perceber que muitas vezes essa aproximação é feita com juízo de valor, com desvantagem para as juventudes contemporâneas, quase sempre aquém das

expectativas advindas de um passado algo entre o iluminado e o idealizado. A autora Helena Abramo (1997) faz um percurso dos anos 1950 até os dias de hoje procurando analisar de que forma a juventude era tematizada em cada momento histórico, explicitando assim suas transformações de visão no tempo.

Nos anos 50, a delinquência juvenil extrapola as barreiras dos setores marginalizados (classes baixas, imigrantes) e se torna comum no setor operário e na classe média. Com isso, sugeria-se que a juventude era uma categoria inerentemente perigosa e potencialmente transgressora por sua própria condição. Estamos na época do filme ícone *Juventude transviada* (1955), da figura do 'rebelde sem causa' e do rock'n'roll. Contudo, mais tarde esse temor cede lugar para a compreensão da 'normalidade' da agitação adolescente e

da circunscrição do significado das culturas juvenis como espaços de socialização diferenciados e da funcionalidade desse comportamento momentaneamente desviante como parte do processo de integração à sociedade adulta. Em algumas interpretações, até como fonte de inovação e revigoração sociais (ABRAMO, 1997, p. 30).

Passado este momento de preocupação, concluiu-se que a maioria dos jovens, se bem conduzida e educada, acaba integrando-se à sociedade de forma sadia. Assim, a dificuldade volta a ser dos nichos “problemáticos” e excluídos, para os quais são oferecidas medidas de controle e ressocialização. Já nos anos 60 e parte dos 70, via-se a geração jovem ou como ameaça à ordem social, pelos atos críticos que visavam à transformação (movimentos estudantis e de oposição, pacifistas, *hippies*, contracultura) ou como utópica e inconsequente, olhada com descrédito, como se incapaz de realmente modificar a situação. No Brasil, é neste momento que os jovens de classe média se engajam na luta contra a ditadura através de mobilizações e também de movimentos culturais questionadores dos padrões de comportamento, fazendo com que o tema da juventude ganhasse maior destaque e visibilidade. Foi num momento posterior que essa juventude foi reconsiderada de forma positiva, assimilada por sua generosidade, criatividade, ousadia e compromisso social: “essa reelaboração positiva acabou, desse modo, por fixar assim um modelo ideal de juventude: transformando a rebeldia, o idealismo, a inovação e a utopia como características essenciais dessa categoria etária” (ABRAMO, 1997, p. 31).

Por contraste com essa imagem estabelecida – e valorizada –, a juventude dos anos 80 soa como patológica – individualista, apática, conservadora e desinteressada dos assuntos públicos. Tais características aparecem como problemas, posto que são diferentes do que se passa a esperar do jovem: a inquietude diante daquilo que não se encontra bem, uma espécie

de alavanca da mudança social. Já nos anos 90, a imagem se transmuta novamente. As figuras juvenis estão menos apáticas, pois presentes nas ruas em diversas manifestações individuais e coletivas, ainda que muitas delas relacionadas ao individualismo, à fragmentação, à violência, ao desvio e ao desregramento: figuras em evidência são os meninos de rua, os arrastões, os pequenos infratores, o surf ferroviário, os rapazes envolvidos no tráfico, as gangues, os atos de puro vandalismo. Há uma certa retomada de elementos que apareciam na década de 1950, como o foco nos problemas de comportamento, situações desviantes no processo de integração social (drogas, violência, criminalidade, atitudes anti-sociais, etc). Tal condição é atribuída a componentes diversos, como a falência das instituições de socialização, as desigualdades sociais, a cultura que estimula o individualismo e o hedonismo. Como consequência, o jovem é visto, ao mesmo tempo, como vítima e promotor de uma “dissolução do social” (ABRAMO, 1997, p. 32); objeto de medo, mas também de compaixão.

Assim, ao jovem politizado dos anos 60 contrapõe-se o jovem envolvido com a criminalidade nos anos 90. Trata-se, em ambos os casos, de estereótipos socialmente fundados – ou ao menos reforçados. A representação atual atrelada à imagem do ser individualista, pragmático, consumista e politicamente alienado tem como contraponto simbólico a juventude idealizada de 68. Abramo questiona se essa é mesmo a realidade das juventudes do Brasil presente ou se estamos nos deparando com problemas de observação e investigação que não dão conta de captar as novas maneiras de ação coletiva e participação. A autora então refuta os estereótipos levantados e opina que a juventude brasileira desenvolveu suas próprias formas de participação, que muitas vezes passam despercebidas ou são desconsideradas devido a seu caráter descontínuo. Em concordância, Dayrell acredita que trata-se menos de uma ausência de mobilização e mais de novos quadros e parâmetros para concebê-la:

As novas formas e temas através das quais os jovens vêm se colocando na cena pública podem ser indicador de um quadro de crise das formas tradicionais de participação, o que aponta para processos de mutação no campo da política, no qual a ação coletiva dos jovens, bem como os movimentos sociais, podem estar ocorrendo de formas múltiplas, variáveis e com níveis diversos de intervenção no social, muitas vezes de forma fluida e pouco estruturada (DAYRELL, 2002, p. 18).

Acerca dos movimentos-referência dos anos 60 e 70, é preciso notar que eles não contaram com a aderência de todos os jovens – na realidade, nem mesmo com a maior parte – e assim torna-se necessária uma relativização. “Uma vez que a imensa maioria dos jovens brasileiros não se engajou nestes movimentos, fatalmente deixarão de ser objeto de análises acadêmicas” (HILSDORF; PERES, 2009, p. 215). É fato que há, nos dias de hoje, jovens

engajados em trabalhos sociais, que atuam como voluntários em instituições e organizações, que militam pelas causas em que acreditam, seja individual ou coletivamente, tanto nos formatos convencionais ou nos mais contemporâneos, como por exemplo nos espaços virtuais da internet. Embora perfaçam uma minoria, não podem ser desprezados. Abramo lança luz sobre esse ponto:

Lembremos que as minorias sempre desempenharam um papel na história. Quando falamos da juventude de hoje e a comparamos com a do passado, esquecemos que nos chamados 'anos rebeldes' e, também, nos 'anos de chumbo', os jovens que participavam dos movimentos constituíam a minoria. Não representavam, de modo algum, estatisticamente, a juventude da época. Sendo assim, ao compararmos a juventude de hoje à do passado, estamos contrapondo parte e todo? Muitas vezes, acaba-se fazendo a comparação entre maioria e minoria e, como consequência, comparam-se experiências muito diversas, ocorridas em épocas diferentes. Idealiza-se o passado, deixando de perceber novas possibilidades do presente (NOVAES, 2000, p. 52).

Um aspecto inovador na juventude contemporânea, constatado por diversas pesquisas⁹, é a ampliação das práticas coletivas juvenis, com relevo para a esfera cultural no seu poder aglutinador de sociabilidades e de interesses comuns, notadamente em torno dos diferentes estilos musicais (DAYRELL, 2002).

Outro resultado instigante de pesquisas diz respeito à percepção dos jovens acerca dos problemas do país. A maioria deles aponta o desemprego e a violência – algo de elucidativo para compreender a condição juvenil hoje. Seus medos são o “medo da morte” e o “medo do futuro”, este último associado ao mercado de trabalho restritivo e mutante dos dias de hoje (ALMEIDA; EUGENIO, 2006). Esta é uma realidade que atinge os jovens das diferentes classes, ainda que assuma contornos específicos quando se trata da classe média. A desestruturação do mercado de trabalho ocorrida sobretudo a partir dos anos 1990, a qual já abordamos anteriormente neste capítulo, incide mais fortemente sobre o jovem, segmento populacional com as maiores taxas de desocupação. De acordo com Pochmann

O desemprego juvenil, sem paralelo na história nacional, emerge como um dos problemas mais graves da inserção do jovem no mundo do trabalho. Além disso, as ocupações que restam aos jovens são, na maioria das vezes, as mais precárias, com postos não assalariados ou sem registro formal, pois encontram-se praticamente bloqueadas as portas de ingresso aos melhores empregos. O quadro de escassez de empregos, em meio ao elevado excedente de mão-de-obra, torna os jovens um dos principais segmentos da população ativa mais fragilizados (Pochmann *apud* DAYRELL, 2010b, p. 7-8).

Segundo o mesmo autor (2000), nos anos 1990 o desemprego juvenil não só aumentou

⁹ Dayrell cita Spósito, 1993; Abramo, 1994; Andrade, 1996; Carrano, 2002; Costa, 1993; Dayrell, 1999 e 2001, Herschmann, 1997 e Vianna, 1997.

em ritmo superior ao desemprego geral; tal índice mais do que triplicou. Assim, cada vez mais os jovens têm dificuldades de conseguir o primeiro emprego e iniciar sua carreira profissional. Há também que se considerar que os postos de trabalho são cada vez mais precários, com vagas instáveis, sem carteira assinada. Ocorre também que muitas pessoas graduadas são contratadas na modalidade estágio ou em cargos aquém de suas qualificações. Ainda que o jovem, hoje, seja mais escolarizado do que há algumas décadas atrás, as possibilidades de ocupação encontradas costumam não condizer com os anos de estudo.

Toda essa má condição trabalhista influencia a conformação da subjetividade dos jovens contemporâneos. A redução das possibilidades gera pessimismo e baixas perspectivas para o futuro (ALMEIDA; EUGENIO, 2006). O impacto do desemprego se acentua na fase da juventude por ser esta um momento de intensa organização pessoal e social, constituição da identidade e auto-estima. O sentimento de fracasso leva à frustração, ao desânimo, à apatia e à cogitação dos caminhos da vida ganha pelo crime. A pobreza de alternativas econômicas no ambiente urbano marcado pelas relações de consumo se tornam “campos férteis para a flexibilização da ética do *trabalho honesto*” (DAYRELL, 2002, p. 7, grifo do autor).

Com essas observações, já começamos a adentrar o campo das juventudes de classe média. Passemos a ele.

2.2.2 Juventudes de classe média

Se a temática da classe média é pouco estudada na academia brasileira, o recorte mais específico “juventudes de classe média” não seria diferente. As investigações predominantes se concentram nos jovens de camadas populares (MORGADO; MOTTA; MARINHO, 2006). O material bibliográfico, por nós encontrado, interessado em conjugar essas duas variáveis foi diminuto, alguns deles apenas tangentes às nossas preocupações, pois focavam assuntos outros como, por exemplo, processos de escolarização.

Evidentemente, o que vimos deslindando até aqui a respeito das juventudes nos é de grande serventia, mas é preciso considerar algumas especificidades de classe social, já que é nesse quesito que se encontra a desigualdade mais relevante entre os jovens hoje, especialmente os brasileiros. Em estudo empírico descrito no livro *A Sociologia da Juventude*, observou-se que a classe social se relaciona com o comportamento dos jovens nos mais diversos aspectos – escola, emprego, igreja, sexo, lazer, grupo – ainda que em graus diferentes

para cada um deles. Constatou-se que

existe uma relação funcional entre a posição de classe da família de um adolescente e seu comportamento social dentro da comunidade. Desse modo, podemos concluir com segurança que os adolescentes que foram criados em famílias que possuem diferentes culturas de classe tendem a seguir diferentes formas de comportamento em suas reações às situações com que deparam na sua participação na vida social da comunidade (HOLLINGSHEAD, 1968, p. 105, grifo do autor).

Sendo a classe uma propriedade fundamental na definição da juventude, é preciso acautelar que tal variável não uniformiza aqueles que dela fazem parte. Os jovens de uma mesma classe podem ter comportamentos e caminhos absolutamente diferentes (ALVIM, 2004). Dentro dos limites de classe, uma ampla heterogeneidade ainda é notável.

As representações dos jovens de classe média abundam nas esferas ligadas ao consumo e à publicidade, geralmente povoados por modelizações do que seria o jovem típico e ideal. De outro lado, também ganham destaque nos noticiários policiais quando são responsáveis por práticas transgressivas: a aproximação com o tráfico, os crimes contra o patrimônio e até contra a vida, algumas vezes entre membros da mesma família¹⁰. O tom dessas matérias costuma ser de estupefação diante de algo que não parece passível de explicação, pois pensa-se que quem têm suas necessidades básicas atendidas não teria motivos para transgredir (MORGADO, 2006). Opinião pública e especialistas se voltam para as tentativas de compreensão da delinquência onde ela não era esperada, frequentemente atribuindo-a a transtornos emocionais ou a crises na educação e nos valores. Contudo, tais interpretações não dão conta da complexidade do fenômeno.

No que toca às especificidades de classe no âmbito das juventudes, assinalamos a relação escola/trabalho como fator promotor de diferenciação. O tempo e a qualidade de estudo e de trabalho revelam as divergências entre a classe média e a classe popular (ALMEIDA; EUGENIO, 2006). O itinerário escolar da primeira costuma sofrer menos interrupções e repetências do que a segunda, de trajeto mais errático ou incompleto, dentre outros motivos pela necessidade premente de ingresso no mercado de trabalho para contribuição no montante da renda familiar.

A educação costuma ser vista como um valor de destaque e prioridade no seio da família de classe média, como já dito anteriormente. De acordo com Maria Alice Nogueira, “diversas pesquisas¹¹ mostram que as famílias das camadas médias têm um grande empenho

¹⁰ O caso de Suzane von Richthofen, jovem da classe média alta paulista, que assassinou os pais com a ajuda do namorado é um exemplo.

¹¹ Almeida, Nogueira, Prado, 2008; Foracchi, 1965; Nogueira, 1995, 1998; Romanelli, 1986, 1995.

para que os filhos obtenham um diploma de curso superior” (NOGUEIRA, 2008, p. 102). Para isso, não medem esforços e se valem de mecanismos variados, desde restrições no orçamento doméstico ao uso do capital cultural. As famílias se utilizam de uma rede de relações pessoais para favorecer a inserção da prole no mercado de trabalho. Contudo, o capital cultural e a mobilização de contatos pessoais, de presença considerável numa sociedade de relações personalistas, têm sido insuficientes, visto que o desemprego nessas camadas se encontra tão elevado. A desvalorização da mão-de-obra especializada tem sido recorrente, como nas constantes notícias de pessoas de formação universitária exercendo profissões de nível médio, trabalhando como vendedores, taxistas, etc. A profissionalização e a qualificação hoje passam a valer pouco, o que não impede que nelas ainda se invista muito tempo e recursos financeiros.

Das especificidades (mas nunca exclusividades) da classe média, seguiremos por dois vieses principais, apostas que consideramos relevantes para compreender este grupo na contemporaneidade. São eles o fenômeno do prolongamento da juventude e os conceitos de projeto e campo de possibilidades.

2.2.3 Prolongamento da juventude

Para compreender mais a fundo a condição do jovem urbano dos anos 1990 e 2000, julgamos pertinente a avaliação do prolongamento da juventude, fenômeno que se incorpora à contemporaneidade e, em nossa opinião, mais marcadamente nos indivíduos de classe média.

Em *Culturas juvenis no século XXI*, Silvia Borelli e João Freire Filho esboçam o panorama da juventude contemporânea, recuperando a caracterização de Hoppenhayn (2004) em forma de paradoxos:

estamos diante de uma juventude que possui mais oportunidade de alcançar a educação e a informação, porém, muito menos acesso ao emprego e ao poder; dotada de maior aptidão para as mudanças produtivas, mas que acaba sendo, no entanto, a mais excluída desse processo; com maior afluência ao consumo simbólico, mas com forte restrição ao consumo material; com grande senso de protagonismo e autodeterminação, enquanto a vida da maioria se desenvolve na precariedade e na desmobilização; e, por fim, uma juventude mais objeto de políticas do que sujeito-ator de mudanças (BORELLI; FREIRE, 2008, p. 12).

O descompasso entre a exigência de educação e a oferta de emprego é incontestável

em nossos dias. Quanto mais avançam a tecnologia, a industrialização e a informação, mais extenso e complexo será o período de formação dos trabalhadores. Assim, o tempo de escolaridade tem crescido, pois as demandas de trabalho têm se tornado mais específicas. Os empregos, cada vez mais escassos, são disputados de forma acirrada. Com a grande competitividade do mercado de trabalho, os requisitos para a ocupação das vagas são cada vez mais altos. Sendo assim, o jovem padece de uma maior dificuldade de inserção no trabalho, investindo em sua formação enquanto não alcança um contrato.

Trata-se de uma mudança que vem ocorrendo há alguns anos em escala internacional, já que fruto de uma organização capitalista da qual muitos países compartilham. Rosenmayr declara que um dos poucos consensos a respeito da juventude é a dilatação em seus limites, tradicionalmente os 14 e 25 anos (ROSENMAYR, 1968), com pequenas variações de acordo com a fonte. No âmbito das políticas públicas, ancoradas na definição da Secretaria Nacional de Juventude (SNJ) e o Conselho Nacional de Juventude (Conjuve), o recorte etário foi alargado de 15 a 24 para de 15 a 29 anos (AQUINO, 2009). Juarez Dayrell, no artigo *Juventude, grupos culturais e subjetividade* argumenta um recorte que inclui indivíduos de 15 a 30 anos em sua pesquisa. Marília Sposito aponta essa característica nos países europeus, mas defende que no Brasil a situação é contrária:

A tendência maior é a de antecipação do início da vida juvenil para antes de 15 anos, na medida em que certas características de autonomia e inserção em atividades no mundo do trabalho, típicas do momento definido como de transição da situação de dependência da criança para a autonomia completa do adulto, tornam-se o horizonte imediato para grande parcela dos setores empobrecidos (SPÓSITO, 1999, p. 6 *apud* MORGADO, 2006, p. 141).

Sublinhamos que a autora se refere, nesta passagem, especificamente às classes baixas, o que nos dá mais insumo para pensar que o prolongamento da juventude tem, de fato, maior incidência nas camadas média e alta. Rosenmayr demarca essa distinção, situando de um lado

a 'adolescência abreviada' de todos os que começam a trabalhar muito jovens, com pouca ou sem nenhuma formação profissional ou instrução geral; no extremo oposto encontramos a 'adolescência prolongada', fator estimulante de progresso cultural, que não somente permita ao indivíduo atingir com a continuação um nível profissional mais elevado, mas além disso lhe oferece em mais alto grau a possibilidade de se beneficiar plenamente dos valores culturais (ROSENMAYR, 1968, p. 157).

Eis, portanto, um aspecto em que as juventudes são bastante divergentes no tocante à

classe. O prolongamento da juventude é uma tendência mais forte nos segmentos sociais mais favorecidos. Circunstâncias de origem econômica se desdobram em algumas consequências culturais: a extensão da escolarização somada à impenetrabilidade do mercado de trabalho leva a uma autonomia financeira mais tardia que, por sua vez, mantém a dependência familiar por mais tempo. “Quanto mais escolarizados e qualificados profissionalmente, mais longo é o período em que constituem um fardo para a família” (HOBSBAWM; POLITO, 2000, p. 184-185). O jovem, muitas vezes incapaz de arcar com seu sustento, vive sob o teto dos pais, na condição de estudante, até uma idade mais avançada do que as gerações anteriores. O bloqueio à emancipação econômica, “além de frustrar suas expectativas de mobilidade social, posterga a ruptura com a identidade fundada no registro filho/a, adiando a conclusão da passagem para a vida adulta” (AQUINO, 2009, p. 27). Estão, assim, apartados de algumas decisões da vida pública e distantes das responsabilidades do mundo do trabalho e da constituição de sua própria família.

Começam a surgir termos para denominar essa geração, alguns deles jocosos. Na Inglaterra, o *kidult* é mistura de *kid* (criança, em inglês) com *adult* (adulto). Na Espanha, fala-se da geração *Ni-Ni*: *ni estudia ni trabaja* (nem estuda e nem trabalha). No Brasil, o termo 'adultescente', proveniente do inglês, tem aparecido com mais frequência depois de um famoso artigo de Contardo Calligaris (1998) que discutia a questão. No entanto, ao problematizarmos essa condição de moratória dilatada, limbo que precede a aderência completa à idade adulta, percebe-se que ela não se dá sem conflito e sofrimento.

A ampliação dos anos de coabitação entre filhos e pais pode gerar embates familiares, sobretudo quando há divórcio e recasamento, com filhos convivendo com novos parceiros dos pais (SOARES, 2010). As normas de convívio precisam de ajustes contínuos, pois os jovens já possuem um universo cultural distinto da família de origem, além de oscilarem entre demandas de independência, privacidade, liberdade e outras de cuidado e proteção. Têm autonomia decisória em várias esferas da vida, mas a chefia do lar e das regras da casa pertence a outrem. Ademais, a geração dos pais tem dificuldades de compreender toda a dinâmica desse novo e complexo mundo do trabalho, culpabilizando e pressionando os filhos individualmente pela inserção laboral ainda mal-sucedida. A condição de desempregado aflige os jovens, pois reduz suas possibilidades de consumo, auto-suficiência, e pode chegar a justificar a aceitação de ofertas de emprego insatisfatórias (SOARES, 2010). Porém, faz-se necessário considerar também a possibilidade do interesse em manter-se nessas condições, já que a casa da família oferece uma série de vantagens e confortos. Principalmente nas metrópoles, em que os aluguéis se encarecem com a especulação imobiliária e a

superpopulação, habitar a casa dos pais significa uma economia que pode ser direcionada para o investimento na carreira, mas também para outros itens de consumo. De acordo com a pesquisa de opinião *Perfil da Juventude Brasileira – 2003*, os aspectos positivos de ser jovem superam em muito os negativos – 74% dos participantes declararam haver mais vantagens do que desvantagens (AQUINO, 2009). Dito de modo mais simples, podemos pensar que os jovens gostam de ser jovens. Recordemos a fala de Dayrell (2003, p. 50), anteriormente neste capítulo, quando diz da avaliação negativa que fazem da vida adulta. Combina-se a visão favorável da juventude com uma percepção adversa da vida adulta, e entendemos porque sobram poucos motivos que tornem essa transição uma passagem atraente.

Ainda imersos nessas transformações em curso, e portanto talvez limitados pela ausência de distanciamento histórico, questionamos se o prolongamento da juventude não estaria modificando o próprio conceito de juventude, assim como a percepção dos ciclos vitais. Não se trata de um simples alongamento de fase, mas de uma reconfiguração social de proporções maiores. A expectativa de vida cresce, os jovens se inserem mais tardiamente no mercado de trabalho, os adultos se aposentam mais cedo, a população como um todo envelhece e assim todas as noções de etapas de vida se veem estremecidas. Pode ser que os critérios de separação entre juventude e idade adulta – a saída da escola, o ingresso no mercado de trabalho, a despedida do lar de origem para configuração de um novo núcleo familiar em outro espaço (ABRAMO, 2005) – aconteçam mais tardiamente na vida dos sujeitos, como também pode ser, se mudarmos de prisma, que eles não mais sejam válidos como índices de encerramento dessa fase. Aquino elenca distintas maneiras de ser jovem cada vez mais comuns, como casais que vivem juntos sem casamento, jovens que moram com os pais mesmo já sendo independentes financeiramente, jovens que criam os filhos na casa da família. Para a pesquisadora, esses fenômenos, mostrando o exercício de vários ‘papéis de adulto’ por sujeitos que ainda se consideram jovens, desorganizam a compreensão tradicional de transição para a vida adulta.

No limite, se a emancipação econômica não ocorre, não é por isso que os jovens deixam de vivenciar as experiências e as responsabilidades características do mundo adulto, na maior parte das vezes mesclando-as com as vivências típicas do universo jovem e multiplicando as trajetórias de vida possíveis (AQUINO, 2009, p. 28).

Vemos que as características tradicionais de vida juvenil e de vida adulta tem se confundido, ora se amalgamando. Quiçá não exista mesmo um único padrão de transição, mas vários e diferentes modos de ser jovem e de deixar de ser jovem. De toda forma, não só nossa concepção de juventude se está alterando, como também a de maturidade - e a de infância e a

de velhice... Talvez a descrição e os atributos de cada fase estejam se vestindo de um novo modelo cultural. Outros desdobramentos surgem dessa observação:

Essa dessincronização das passagens não apenas coloca em xeque a centralidade da inserção no mercado de trabalho como marco necessário e definitivo da transição para a vida adulta, como também obscurece a própria concepção da juventude como etapa transitória. Com isso, o foco em um ponto de chegada que se projeta no futuro transfere-se para o momento presente, para a juventude em si, que ganha importância como etapa genuína do ciclo da vida (AQUINO, 2009, p. 28, grifo da autora).

Não há resposta definitiva para essa discussão; estamos somente alentando pensamentos nesse debate. Apenas percebemos de maneira mais clara que, com essa flutuação dos ciclos da vida ao longo dos momentos históricos, a juventude revela-se, de fato, uma construção social que de forma alguma independe de seu contexto geográfico, social, cultural. Ao compará-la com a de outras épocas, temos a percepção mais aguçada de seu relativo descolamento da dimensão biológica. Interessa-nos, aqui, a juventude enquanto fenômeno cultural. Em outras palavras, a mocidade não é, obrigatoriamente, tradução psicológica de transformações corporais – ela é muito mais do que isso.

As transformações que vimos deslindando estão relacionadas a todo um panorama cultural de nossa sociedade. De acordo com Peralva, “o envelhecimento postergado transforma o jovem, de promessa de futuro que era, em modelo cultural do presente” (PERALVA, 23). Daí temos que, lado a lado com o prolongamento da juventude, ocorre também a chamada “juvenilização” da sociedade (DAYRELL, 2010a, p. 1) ou “teenagização da cultura” (KEHL, 1998). Trata-se de uma valorização de aspectos atribuídos à juventude (e não necessariamente a uma faixa etária) como valores e estilos de vida – a energia, a estética corporal, a busca do novo – frequentemente utilizados como mecanismo de constituição de mercados consumidores. “Ser jovem virou slogan, virou clichê publicitário, virou imperativo categórico – condição para se pertencer a uma certa elite atualizada e vitoriosa” (KEHL, 1998). A publicidade apela para a permanência na fase jovem ao mesmo tempo em que despreza o adulto e o idoso.

Maria Rita Kehl, em seu artigo *A teenagização da cultura ocidental*, tece um comentário crítico a esse respeito

Quanto mais tempo pudermos nos considerar jovens hoje em dia, melhor. Melhor para a indústria de quinquilharias descartáveis, melhor para a publicidade - melhor para nós? O fato é que nas últimas décadas viramos jovens perenes. (...) se cada época elege um período da vida para simbolizar seus ideais de perfeição - eu (sic) lei, moral ou natural, deve determinar os critérios de maturação humana, os padrões

de longevidade, o limite para o que podemos exigir ou desfrutar de nossos corpos? Se ainda não se sabe do que a máquina humana, feita de apetites e de linguagem, é capaz, por que o poder da cultura, do dinheiro, do cinema e da televisão não podem congelar cinco, seis gerações num estado de juventude perpétua? (KEHL, 1998).

Todo esse imaginário que enaltece as juventudes, em detrimento de outras fases da existência humana, está em sintonia com os valores correntes em nossa sociedade. Para Contardo Calligaris, “idealizar a adolescência é um gesto celebrador de nossa própria cultura, uma maneira de tecer o elogio da liberdade” (CALLIGARIS, 1998). Nesse fenômeno estão descritos também os adultos de meia-idade que parecem não aceitar o fato de não serem jovens e buscam se comportar, se vestir e se apresentar como tais. A juvenilização da sociedade como um todo nos parece, portanto, um fator a ser considerado nos processos de prolongamento da juventude. É muito provável que o louvor aos traços dessa fase tão corrente nos discursos e práticas sociais, de forma mais ou menos explícita, influa nesse processo e mantenha o indivíduo jovem por mais tempo colado a esse ideal, em dificuldade de abandonar características socialmente valorizadas.

2.2.4 Projeto e campo de possibilidades das juventudes de classe média

Posto este cenário, como podemos pensar a formação dos projetos das juventudes de classe média e sua relação com o campo de possibilidades contemporâneo? Interessa-nos saber como o cinema elabora essa grande questão, mas como dizíamos, se interno e externo se interconstituem, começamos a tecer algumas elucubrações a partir da literatura estudada sobre a realidade contemporânea.

A juventude é a fase de construção de projetos por excelência, momento em que o indivíduo ensaia elaborações em torno daquilo que pretende efetivar na fase adulta. Quanto mais o jovem se conhece, descobre suas preferências e gostos, suas potencialidades individuais, maior é sua capacidade para organizar um projeto. O mesmo acontece quando ele conhece a realidade em que se insere, suas possibilidades e obstáculos. “Assim como a identidade, a elaboração de um projeto de vida também é fruto de um processo de aprendizagem” (DAYRELL, 2010a, p. 13).

Investigar a relação da juventude com seus projetos é um modo de ver como se dá sua inserção na sociedade e seu trânsito entre os tempos presente e futuro. É também ir ao encontro de seus desejos, suas expectativas, suas aspirações e, assim, ter contato com uma

subjetividade pulsante, com o conteúdo de seus impulsos propulsores. Sabemos que a juventude não é progressista por índole, já que há movimentos juvenis reacionários ou conservadores. Mas acreditamos que ela possa ser vista como um potencial revitalizador da vida social. Afinal, na visão de Karl Manheim, “a prenda mais importante da mocidade para ajudar a sociedade a dar nova saída é que, além de seu maior espírito de aventura, ela ainda não está completamente enredada no *status quo* da ordem social” (MANHEIM, 1968, p. 73). Dessa forma, perscrutar o que o jovem almeja é enredar-se em seu imaginário, observando também os caminhos, ora áridos e tortuosos, tomados em direção à concretização de seus ideais na realidade.

Advogamos pelas especificidades do *projeto* nas juventudes de classe média, que estão sujeitas a um *campo de possibilidades* também específico. A negociação com a realidade que esses jovens precisam promover é diferente daquela que ocorre em outras classes. Acreditamos que, nesses estratos, o projeto está fortemente atrelado a uma educação de nível superior, com vistas à ocupação de um emprego qualificado que, por sua vez, será possibilitador de uma renda considerável para que o jovem possa manter, ou mesmo melhorar, seu padrão de consumo e qualidade de vida. A formação universitária, como já vimos, é um valor relevante para a classe média. Sendo assim, é justamente a existência desse tipo de projeto que coloca o jovem em situação de prolongada juventude. Como esse projeto geralmente não encontra meios de se efetivar de forma rápida (logo após a graduação, por exemplo) no panorama do capitalismo avançado, o jovem permanece em estado de dependência da família de origem, vivendo na mesma casa. Se não houvesse esse tipo de projeto, aceitaria o emprego de nível fundamental ou médio, até mesmo o subemprego. Mas, para o jovem dessa fatia da população, trabalhar e gerar renda para o próprio sustento é um objetivo que precisa ser conciliado com o projeto de vida, com uma carreira. Não se trata de prioridade absoluta, como no caso das classes baixas, em que os jovens muitas vezes precisam começar a trabalhar muito cedo, na função que primeiro surgir, mesmo que ela nada tenha em comum com suas vocações ou desejos pessoais. A família de classe média, bem ou mal, possui condições para arcar com o sustento do jovem por mais anos, até que ele consiga de fato se inserir no mercado de trabalho em nível minimamente condizente com suas expectativas.

Todo esse processo de elaboração de projeto acontece em relação a um campo de possibilidades sombrio e argiloso, típico da contemporaneidade. Para se referir a esta época, Zygmunt Bauman cunhou a expressão “modernidade líquida”. Com isso, ele assinala que estamos em uma fase diferente da modernidade, desta vez mais instável e movediça. A

metáfora do líquido remete à fluidez e à inconstância que acometem desde as instituições até os relacionamentos pessoais. Padrões, códigos e regras que antes serviam como pontos estáveis de orientação estão cada vez mais ausentes. Eric Hobsbawm compartilha dessas afirmações ao dizer que “muitos dos vínculos tradicionais que prendiam um indivíduo a sua realidade foram debilitados pela globalização, sobretudo a lealdade para com sua família, aldeia, vizinhança ou empresa” (HOBSBAWM; POLITO, 2000, p. 137-138). Até mesmo as identidades são menos fixas e sólidas, com uma volátil ancoragem no presente. Vive-se num mundo de flexibilidade, em que faltam perspectivas. Trata-se de um panorama universal que penetra todos os aspectos da vida individual,

tanto as fontes de sobrevivência quanto as parcerias do amor e do interesse comum, os parâmetros da identidade profissional e da cultural, os modos de apresentação do eu em público e os padrões de saúde e aptidão, valores a serem perseguidos e o modo de persegui-los. São poucos os portos seguros da fé, que se situam a grandes intervalos, e a maior parte do tempo a fé flutua sem âncora, buscando em vão enseadas protegidas das tempestades (BAUMAN, 2001, p. 156).

Se o individualismo já era marca da sociedade moderna, hoje isso se vê acentuado. Para Bauman, vivemos uma versão individualizada da modernidade, em que a responsabilidade pelos fracassos recai sobre os indivíduos. De não conseguir um emprego a adoecer, tudo é creditado ao indivíduo, seja por incompetência ou porque não se esforçou o suficiente. No trabalho, por exemplo, tudo corre por conta do indivíduo: cabe a ele descobrir o que pode fazer, esticar essa capacidade e escolher os fins a que ela pode servir. Mas como diz Bauman ao comentar Ulrich Beck, “a maneira como se vive torna-se uma *solução biográfica das contradições sistêmicas*’. Riscos e contradições continuam a ser socialmente produzidos; são apenas o dever e a necessidade de enfrentá-los que estão sendo individualizados” (BAUMAN, 2001, p. 43). O olhar do indivíduo se volta para o próprio desempenho, sob o risco da auto-reprovação e do auto-desprezo, e se desvia dos espaços sociais onde muitas contradições são coletivamente produzidas. Assim, as causas do sofrimento ficam inteligíveis e, supostamente, tratáveis.

Os horizontes temporais de longo prazo foram substituídos pelos de curto alcance. Atualmente o trabalho é episódico, saturado de incertezas – “a insegurança do emprego é uma nova estratégia para aumentar os lucros, reduzindo a dependência da empresa em relação à mão-de-obra humana ou pagando menos aos empregados” (HOBSBAWM; POLITO, 2000, p. 138). Em tempos de desemprego estrutural, ninguém se sente realmente seguro e, as inquietações do âmbito profissional vem acompanhadas da vulnerabilidade da posição social -

o medo de decair a um patamar inferior. As funções do trabalho, durante a modernidade sólida, de construção da ordem, controle do futuro e fundamento ético da sociedade esvaneceram. Ele já não oferece um eixo seguro em torno do qual fixar identidades e projetos de vida: está agora “separado do grande projeto de missão universalmente partilhada da humanidade e do não menos grandioso projeto de uma vocação para toda a vida” (BAUMAN, 2001, p. 160).

O individualismo do momento presente traz, como uma de suas conseqüências, a desintegração da cidadania. Inspirado em Tocqueville, Bauman sugere que o indivíduo é o pior inimigo do cidadão: “o cidadão’ é uma pessoa que tende a buscar seu próprio bem-estar através do bem-estar da cidade – enquanto o indivíduo tende a ser morno, cético ou prudente em relação à ‘causa comum’, ao ‘bem comum’, à ‘boa sociedade’ ou à ‘sociedade justa’” (BAUMAN, 2001, p. 45). Em *Confiança e medo na cidade*, o autor indica que, num processo de inversão de sua função histórica, as cidades passam de refúgio de perigos a causa principal deles. A insegurança gerada pelo medo do crime revela a desconfiança constante perante os outros e suas intenções. A vida na cidade desperta sentimentos contraditórios – o fulgor de surpresas e novidades simultaneamente seduz e intimida. O medo é ubíquo, porém difuso, impreciso (BAUMAN, 2006).

O crescimento das cidades e o aumento da população não acarretam uma maior e mais intensa vida coletiva. Um aspecto notável da falta de garantias da modernidade líquida é a fragilidade dos laços humanos. Em *A Transformação da Intimidade* (1993), Anthony Giddens aborda as modificações no panorama dos relacionamentos que, em sua visão, são revolucionárias e profundas no contexto das sociedades contemporâneas. A sexualidade, hoje, é plenamente autônoma da reprodução – a concepção pode ser tanto inibida artificialmente como assim produzida. Com essa libertação, a sexualidade pode se tornar, totalmente, uma qualidade dos indivíduos e suas relações. De acordo com as pesquisas que examina, o comportamento sexual das mulheres passou por transformações mais evidentes do que o dos homens, embora ambos sejam levados a deslocar perspectivas em seu comportamento em relação ao outro gênero. A igualdade sexual é crescente, mas ainda está longe de ser completa. Hoje, a maior parte de homens e mulheres chega ao casamento com considerável bagagem de experiência nessa área. Outra marca de nosso tempo é o florescimento da homossexualidade.

A transitoriedade e o enfraquecimento dos vínculos são marcas dessa época também no campo emocional. Os relacionamentos, sujeitos aos paradigmas da sociedade de consumo, são tratados como coisas a serem consumidas, e não produzidas, construídas. O desengajamento pode ser unilateral, a partir do momento em que um dos envolvidos encontra

mais vantagem fora da parceria; as pessoas permanecem juntas apenas enquanto dura a satisfação. As alianças são transitórias por definição. Bauman discorre sobre esses horizontes em *Amor Líquido*: se a solidão engendra insegurança, o relacionamento não parece fazer diferente: “numa relação, você pode sentir-se tão inseguro quanto sem ela, ou até pior. Só mudam os nomes que você dá à ansiedade” (BAUMAN, 2004, p.30).

Há uma ambigüidade no fato de que as pessoas estão desesperadas para se relacionar, ansiosas pela segurança do convívio, pela companhia, mas ao mesmo tempo desconfiadas da condição de estar ligado, sobretudo permanentemente, pois temem as tensões e responsabilidades que tal condição acarreta e que podem “limitar severamente a liberdade de que necessitam para – sim, seu palpite está certo – relacionar-se...” (BAUMAN, 2004, p. 8).

A definição romântica e duradoura de amor está sendo deixada para trás, segundo Bauman, por força de uma alteração na estrutura de parentesco a que costumava servir e de onde extraía seu vigor e sua valorização. Com isso, o próprio padrão do significado de amor fica rebaixado. Ocorre uma “facilitação dos testes pelos quais uma experiência deve passar para ser chamada de ‘amor’. (...) Como resultado, o conjunto de experiências às quais nos referimos com a palavra amor expandiu-se muito” (BAUMAN, 2004, p. 19).

Vê-se, portanto, que a família não escapa ao cenário de fluidez e instabilidade. As redes se dissolvem, ora campo de batalha, ora alvo de pendengas judiciais. São ameaçadas, frágeis, não mais “arrogantes e pretensiosas como costumavam ser quando nossos ancestrais explodiram e se rebelaram contra a rigidez e a viscosidade do anelo familiar. (...) estão dolorosamente conscientes de como um simples passo em falso pode ser fatal” (BAUMAN, 2004, p. 48). As famílias, hoje, estão mais dispostas a se ouvirem, na tentativa de repensar posicionamentos, de maneira menos autoritária que no passado.

Em um panorama cujo futuro é nebuloso, repleto de riscos, incertezas e inseguranças, colocar-se objetivos de longo prazo e sacrificar o presente em nome de um porvir não parece uma atitude atraente ou razoável. O fenômeno da falta de confiança generalizada (em si, nos outros e nas instituições) ameaça a elaboração de um projeto mais consistente, pois as atenções se voltam para a vivência do presente. A falta de garantias, portanto, pode ter o papel de fragilizar o projeto juvenil, assim como torná-lo cada vez mais individualizado. Analisando as teorias de outros autores, Bauman relata

Pierre Bourdieu mostra a ligação entre o colapso da confiança e o enfraquecimento da vontade de engajamento político e ação coletiva: a capacidade de fazer projeções para o futuro, sugere, é *conditio sine qua non* de todo pensamento 'transformador' e de todo esforço de reexaminar e reformar o estado presente das coisas - mas projeções sobre o futuro raramente ocorrerão a pessoas que não têm o pé firme no

presente (BAUMAN, 2001, p. 190).

Se a ancoragem no presente é frouxa, provavelmente assim será a relação com o futuro. O projeto, na modernidade líquida, provavelmente se encontrará abalado. É um círculo vicioso: se o presente instável dificulta o pensamento prospectivo para o futuro, um futuro pobre em perspectivas também torna o presente desestimulante. Trata-se de um panorama relativamente recente, que vem modificando muitos aspectos da vida de homens e mulheres nos últimos anos, mas que incide com intensidade na geração que hoje se considera jovem, posto que já nascida com essas transformações fortemente em curso, ainda que cada vez mais aceleradas.

Para muitos de nós, a ideia de não ter nenhuma segurança a respeito do que irá acontecer amanhã é completamente estranha e assustadora. Talvez seja possível que as futuras gerações se adaptem a esse sistema e o considerem normal, mas, se isso ocorrer, será ao custo de um enorme estresse e de uma tremenda tensão (HOBSBAWM; POLITO, 2000, p. 140-141).

No capítulo que se segue, abordaremos as relações entre cinema brasileiro e cultura. Mais adiante, buscaremos examinar a juventude de classe média no cinema nacional contemporâneo a partir da análise de três filmes, já mais informados por esta revisão teórica. Dentre os aspectos para os quais atentaremos estão a percepção de um projeto, a maneira como este se desenha e seu embate com o campo de possibilidades.

3. Cinema brasileiro e cultura

3.1 Análise cultural e meios de comunicação

Se o objetivo desta pesquisa é observar as manifestações em torno da juventude de classe média no cinema nacional contemporâneo, com suas ressonâncias no conteúdo e na forma das obras fílmicas, é fundamental nos debruçarmos por um momento sobre questões propriamente cinematográficas. Embora examinemos também a literatura disponível sobre classe média e juventudes, nosso eixo de análise é o cinema, por creditarmos aos meios de comunicação um grande poder de diálogo com a totalidade social. Tal faculdade dos meios é potencializada em tempos atuais na chamada “era dos *media*”. Os meios de comunicação marcam presença ostensiva na sociedade, fenômeno exacerbado a partir do século XIX e acelerado sobremaneira com o advento do cinema, da televisão e da internet. Para Cevasco, no mundo contemporâneo “se tornou impossível, observando por exemplo, o uso dos novos meios de comunicação, em especial a televisão e o cinema, e as mudanças formais da propaganda e da imprensa, separar as questões ditas culturais das políticas e econômicas” (CEVASCO, 2001, p. 148).

Os estudos culturais visam a compreender a cultura e o modo como ela atravessa as sociedades contemporâneas e, para tal, preconizam a necessidade de se olhar para os processos comunicativos, por serem estes inextricavelmente permeados pelos sistemas de significação vigentes em dada sociedade. Sustentam a centralidade da cultura e da arte “em formalizar os conflitos de significados e valores, as contradições entre o vivido e o articulado, o almejado e o impossibilitado” (CEVASCO, 2001, p. 159). Nessa perspectiva, a análise midiática é vista, portanto, como propícia e oportuna para a investigação da cultura contemporânea, pois os *media* contêm em si a dinâmica dos processos comunicativos no âmbito da prática cultural. Os estudos culturais promovem uma considerável ampliação dos objetos de estudo da crítica de cultura tradicional – Raymond Williams parte da crítica literária para escrever sobre cultura popular, especialmente televisão e cinema.

O cinema, meio de comunicação escolhido para análise nesta pesquisa, é sítio privilegiado para a observação da arte enquanto produção simultaneamente simbólica e material. Simbólica pela vazão à expressão mais íntima e singular do artista criador, por sua condição de arte, suas propriedades estéticas, a produção de sentido via combinações

específicas de imagem e som – perspectiva já bastante tematizada ao longo da história de estudos cinematográficos e desenvolvida também nos próximos capítulos desta dissertação. Mas na esteira das explanações teóricas que vimos discutindo até o momento, sentimos a necessidade de discorrer, nesta seção, sobre o cinema enquanto arte material – que argumentos nos levam a pensá-lo assim e de que forma o material se relaciona com o simbólico. Acreditamos que desenvolver esse ponto de vista nos ajudaria a compreender esta arte de forma mais plena, inserida em uma complexa tessitura social. Parece-nos necessário explicitar este nosso entendimento devido à escassez de bibliografia a esse respeito; raramente, no campo acadêmico, se pensa o cinema em suas propriedades materiais. Também nos parece apropriado propor um movimento ilustrativo após um longo encadeamento teórico. Os parágrafos a seguir podem ser considerados, assim, como uma introdução ao capítulo.

Falamos da materialidade do cinema, num sentido mais imediato, por produzir filmes, objetos dotados de concretude, com sua existência materializada em películas, DVDs ou fitas de vídeo. Mas também por estar submetido a toda uma lógica material de produção – a maior parte do cinema nacional atravessa um complexo sistema, composto de diversas etapas, algumas delas deslindadas nas próximas linhas. No contexto da produção brasileira atual podemos dizer que há, de início, a redação do roteiro, a feitura de um extenso projeto (com apresentação, justificativa, objetivos, orçamento, currículos, etc) e a submissão à Lei do Audiovisual ou a Leis de incentivo à cultura (municipais, estaduais e nacionais), que formam comissões para análise e julgamento desses projetos. Divulga-se os projetos aprovados – que muitas vezes sofrem alguma redução orçamentária – e aí inicia-se a etapa da captação de recursos. Os projetos são inscritos nos editais das empresas, privadas ou estatais, e são novamente avaliados por um comitê. Podem ter seu orçamento integral ou parcialmente aprovado e assim recebem os recursos das empresas por meio de renúncia fiscal. A verba é depositada, em parcelas, numa conta especialmente criada para o projeto. Depois desses trâmites legais e burocráticos, o filme é pré-produzido, equipe e elenco são contratados, ocorrem as filmagens, o filme vai para laboratórios de revelação e pós-produção, ocorre a edição, a finalização, até que se chegue ao produto final: a cópia em película. Todos os gastos são administrados pelo produtor executivo e pela contabilidade, que deve fazer uma prestação de contas detalhada tanto para o órgão governamental responsável, como para as empresas patrocinadoras.

A partir daí, segue-se um espinhoso processo de distribuição e exibição, etapas onde se localizam grandes obstáculos. A empresa distribuidora contratada pelo filme realiza negociações com os exibidores – os administradores das salas de cinema por todo o país.

Alguns entraves dificultam a entrada e a permanência dos filmes nos cinemas, tais como a baixa bilheteria, o receio ou pequeno interesse dos exibidores, a concorrência com demais filmes, sobretudo os *blockbusters* norte-americanos que entram no mercado com gastos milionários em marketing e um número de cópias incrivelmente superior e assim acabam por ocupar muitas salas simultaneamente num mesmo cinema. Dessa forma, muitos dos filmes brasileiros produzidos jamais conseguem chegar ao público ou ficam apenas uma ou duas semanas em cartaz, frequentemente programados em horários pouco visados.

É importante perceber como todo esse processo de feitura cinematográfica, altamente pautado por dimensões econômicas e políticas, influencia a conformação do cinema brasileiro. De muitos roteiros e projetos inscritos, apenas uma pequena parte é aprovada pelas leis para que possa realizar a captação e, dentre esses, um grupo menor ainda consegue, de fato, o aval financeiro das empresas. Sendo assim, são produzidos principalmente os filmes que passam pelo crivo do governo e das empresas, muitas vezes representados por diretores de marketing pouco qualificados para a análise de um projeto cinematográfico, guiados pelo que lhes parece de boa qualidade ou pelas vantagens de associação de determinadas temáticas ou estrelas com suas marcas. As grandes empresas – tais como petrolíferas, empresas do segmento de energia, mineradoras, bancos, lojas de departamento, entre outras – possuem grande poder para determinar que filmes vão ou não ser realizados no Brasil e essas escolhas ocorrem mediante interesses sobretudo comerciais, de responsabilidade social e de visibilidade de marca. É possível concluir que filmes de estética ousada ou temáticas polêmicas terão maior dificuldade para serem feitos, assim como para chegarem às salas de cinema, já que constituem um risco de investimento de capital das empresas e de prejuízo para os exibidores. Da mesma maneira, é diminuta a chance de projetos encabeçados por diretores iniciantes ou elenco desconhecido, em relação a seus opostos.

No panorama do cinema nacional, há também filmes realizados por caminhos alternativos a esse sistema instituído. Com o advento do cinema digital e o barateamento das tecnologias de gravação de imagem e som, alguns filmes têm sido produzidos de forma independente, muitos após serem mal sucedidos em alguma das etapas descritas acima. Outros, contudo, sequer se submetem a esse processo, seja por descrença ou pela urgência de realização de um filme livre de burocracias e contrapartidas devidas a instâncias superiores. É importante ressaltar que o processo formal, através de incentivo fiscal, pode se estender por um tempo médio de três anos do roteiro à chegada do filme às telas, e alguns cineastas são movidos por urgências e impulsos incompatíveis com os percalços dessa jornada. Sendo assim, alguns filmes são feitos e finalizados em formato digital com pequenos patrocínios

informais ou verba dos próprios realizadores⁶.

Outro elemento de grande relevância é o fato de que os filmes nacionais não precisam dar retorno financeiro a seus produtores. O cachê dos realizadores e todas as despesas envolvidas na produção de um filme são sanados previamente pela empresa patrocinadora via renúncia fiscal. Isto é, o filme não precisa necessariamente angariar recursos provenientes da bilheteria, pois no momento em que entra em cartaz, já está pago. Quem necessita lucrar com o filme são os exibidores, não os produtores. Certamente estes desejam que o filme seja muito visto e se torne um sucesso, mas não dependem financeiramente disso. Uma série de repercussões pode ser extraída desta constatação – o cinema se vê livre para explorar determinadas temáticas, adensar suas imagens e ousar em formas de expressão sem se importar excessivamente com agradar o espectador, algo que não é viável, por exemplo, para a televisão, com sua necessidade de conquistar um alto índice de audiência devido à sua dependência constante de anunciantes. Essa liberdade é paradoxal em relação ao que dissemos anteriormente a respeito do poder das empresas, mas as contradições convivem, de fato, nesse processo.

Toda essa lógica de produção, seja pelas vias oficiais ou pelas marginais, não deixa de influenciar o próprio texto fílmico e suas formas simbólicas. O orçamento de cada projeto se imprime na tela, se transforma em estética, força a soluções alternativas, improvisos e mudanças no planejamento original – é sabida a força criativa historicamente encontrada no cinema nacional para desviar de adversidades. O longo tempo de espera acarreta mudanças no roteiro e na edição tanto pelo amadurecimento de ideias como pela fadiga ou desalento com o adiamento dos resultados. O conhecimento da formação do público brasileiro também é um fator que modula os filmes, ao direcioná-los para o paladar de determinados grupos, seus supostos gostos e preferências. Além disso, o próprio pertencimento social dos diretores e suas equipes – classe social, nível de renda, gênero, etnia, cidade e região - de alguma forma concorrem para sua visão de mundo e para os sentidos que injetam nas obras em que trabalham. Todos esses elementos, alguns deles inclusive conflitantes entre si, concorrem para configuração do produto final.

Diante desses argumentos, é nítido o fato de que o cinema é também material, posto que segue convenções e formas que são históricas e sociais. O modelo de produção brasileiro, pautado pela renúncia fiscal, é muito diferente do sistema de financiamento por grandes estúdios, como acontece em Hollywood. E esse é certamente um dos motivos, dentre vários

⁶ Alguns diretores optam pelo digital mesmo em produções detentoras de verba, seja pela praticidade de manuseio, pela economia orçamentária ou por proposta estética.

outros, que concorrem para a conformação de cinemas distintos em países diferentes. O cinema não pode ser apartado de suas condições econômicas de existência, do público que o inspira e com o qual dialoga e, assim, essas dimensões não podem ser excluídas do estudo aqui proposto. Não perdemos de vista que se trata de um processo de mútua-afetação e, se as condições econômicas e sociais certamente influenciam o cinema, ele próprio reverbera e atua sobre elas, seja incentivando reformulações ou reforçando o já instituído, tecendo críticas, propondo demandas, instituindo novas formas e novos sentidos para a experiência social. Afinal, arte e sociedade se interconstituem e seus enlaces são indissolúveis.

3.1.1 Cinema, comunicação e cultura

Ao longo da história, os estudos cinematográficos têm sido empreendidos, predominantemente, através de análises estéticas que enfocam as capacidades artísticas do cinema relacionadas à produção e combinação de sons e imagens. As discussões que prevalecem, historicamente, no campo acadêmico apóiam-se no debate sobre formalismo e realismo, ou seja, o impasse entre conceber o cinema a partir de unidades artísticas formais ou a partir da relação específica que estabelece com o mundo que lhe deu origem e que se encontra representado nas obras. Sobre estas duas vertentes, Graeme Turner comenta:

Em sua forma tradicional, enraizada em argumentos das décadas de 1940 e 1950, tanto a posição realista quanto a formalista são estéticas, visto que, em última análise, estão interessadas em avaliar quão bem-sucedido é um filme como *arte*, e não como atividade social para o público. Nos últimos quinze anos, porém, tem havido uma mudança no tipo de abordagem dos estudos sobre cinema (TURNER, 1997, p. 12-13, grifo do autor).

Segundo o autor (1997), os departamentos universitários de estudos de cinema – que se disseminaram amplamente nas décadas de 1960 e 1970, com a institucionalização em diversas faculdades sobretudo nos Estados Unidos –, emergiram de disciplinas consagradas que já compartilhavam da perspectiva estética. Muitos acadêmicos de cinema eram provenientes de cursos de literatura e de artes e traziam consigo uma abordagem específica, perceptível no grande interesse que nutriam pelo cinema moderno (frequentemente europeu), suas características de rupturas, sua abstração, experimentalidade e também pela política de autor. Toda esta tradição teórica, portadora de contribuições seminais para o desenvolvimento

do pensamento cinematográfico em escala mundial, é essencial para a presente pesquisa. Dela nos valem tanto como arcabouço reflexivo quanto como insumo para afinarmos nossa percepção no contato próximo com as obras.

Embora reconheçamos como incontestável a validade da bibliografia e do histórico de tal perspectiva, propomos aqui um outro tipo de abordagem do cinema – a análise cultural – entendendo serem ambas complementares, e jamais contrárias ou excludentes. Investigar o cinema enquanto prática cultural não implica, de forma alguma, a negação de suas propriedades estéticas; postulamos, inclusive, a possibilidade de combinação dessas duas vias para uma pesquisa mais rica, profunda e abrangente. Partimos de marcos teóricos fundados nos estudos culturais por considerá-los apropriados para explorar a pergunta específica desta pesquisa e, assim, aspiramos a participar da construção de um percurso mais sólido para esse campo que, sem menosprezar sua linguagem, olhe para as formas de relação entre o cinema e a sociedade na qual está inserido. A aproximação entre cinema e estudos culturais permanece interseção ainda pouco explorada, sobretudo em nosso país – se de um lado grande parte dos estudos de cinema se dá pela via da estética ou da semiótica, de outro, os estudos culturais costumam voltar suas atenções para a televisão. Acreditamos, contudo, que cinema e estudos culturais podem se unir rendendo produções e análises frutíferas que enriqueceriam ambas as áreas de conhecimento.

O campo dos estudos culturais no cinema é mais expressivo em países estrangeiros do que no Brasil. Alguns temas predominantes giram em torno de questões de gênero, identidade, representação de determinados grupos sociais ou então da análise crítica de traços da ideologia dominante nas obras, como é o caso de Douglas Kellner no livro *A Cultura da Mídia*, que explora algumas das maneiras como “a cultura contemporânea da mídia cria formas de dominação ideológica que ajudam a reiterar as relações vigentes de poder, ao mesmo tempo que fornece instrumental para a construção de identidades e fortalecimento, resistência e luta” (KELLNER, 2001, p. 10). Traços do entendimento de cultura como produção e reprodução da vida social e o esforço pela articulação entre texto e contexto, preceitos já desenvolvidos por Raymond Williams, estão incluídos na agenda dos estudos culturais em seu encontro com o cinema, como assinala Ângela Prysthon:

os Estudos Culturais afirmam a necessidade de se analisar os filmes a partir de sua materialidade, mas sobretudo a partir das leituras que eles oferecem da realidade e dos impactos que eles têm sobre o real. Nesse sentido, os Estudos Culturais contemporâneos se apresentariam como uma perspectiva capaz de estabelecer elos entre o fílmico (modos de representar o real através do cinema, ou uma estética de representação imagética) e o cinematográfico (contextos nos quais os filmes são

produzidos e consumidos; maneiras pelas quais os filmes se constituem também como documentos históricos) (PRYSTHON, 2011, p. 2).

Kellner também aborda as relações entre cultura e sociedade, frisando o modo como se influenciam mutuamente.

Os estudos culturais delineiam o modo como as produções culturais articulam ideologias, valores, representações de sexo, raça e classe na sociedade, e o modo como esses fenômenos se inter-relacionam. Portanto, situar os textos culturais em seu contexto social implica traçar articulações pelas quais as sociedades produzem cultura e o modo como a cultura, por sua vez, conforma a sociedade por meio de sua influência sobre indivíduos e grupos (KELLNER, 2001, p. 39).

O livro de Kellner, no entanto, não é específico sobre o cinema, pois também envolve música, televisão e outros *media*. Outro autor de referência é Robert Stam, em livros como *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação* e *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e nos cinemas brasileiros*. Há também estudos que analisam de que forma os meios de comunicação participam do cotidiano, influenciando muitos aspectos da vida diária, oferecendo modelos de identidade, construindo um senso de classe, de etnia, de nacionalidade. Existe, nos estudos dessa área, uma certa tendência em tomar como objeto a cultura de massa, pois de acordo com esses autores, entender a popularidade de certas produções “pode elucidar o meio social em que elas nascem e circulam, podendo, portanto, levar-nos a perceber o que está acontecendo nas sociedades e nas culturas contemporâneas” (KELLNER, 2001, p. 14). É o caso de análises de filmes hollywoodianos, como *Rambo*, *Top Gun* e da série do personagem James Bond.

No Brasil, localizamos poucos pesquisadores que trabalham dentro da interseção entre estudos culturais e cinema, como Ângela Prysthon, Denílson Gomes e Fernando Mascarello, este último bastante voltado para estudos de recepção.

Para unir estes dois campos de estudo e entender o cinema tanto como linguagem (produtor de significados através de sistemas como a iluminação, o som, etc) quanto como prática social, é preciso, de acordo com Turner, vê-lo antes como comunicação. O segundo passo é inserir “a comunicação do cinema dentro de um sistema maior gerador de significados – o da própria cultura” (TURNER, 1997, p. 51). Sigamos, portanto, essa linha de raciocínio proposta pelo autor.

O cinema é comunicação pois configura-se como prática social tanto para os que o fazem como para o público. Seus usos sociais são amplamente enraizados e diversos. O cinema pode ser entendido não somente em termos de suas unidades fílmicas, mas como

evento cultural (ELLIS, 1982), do qual participa todo um contexto de elementos e atividades. A exposição ao material de divulgação, os *trailers*, a compra do ingresso, os lanches, as conversas, a escolha da sala, o aparato tecnológico, o passeio, o ambiente público, a leitura de críticas – todos são constituintes da vivência do cinema e o uso social que as pessoas lhe conferem. Esse contexto não apenas circunda o filme, mas dele faz parte ao moldar as produções, favorecer a imersão e orientar interpretações. Sentar-se numa sala escura com um grupo de pessoas anônimas diz muito da experiência urbana moderna, de um certo compartilhamento solitário, um senso de pertença e isolamento simultâneos. As pessoas gostam de ir ao cinema (muitas vezes independente do filme ao qual assistem) e esse é um dos grandes motivos para que ele se mantenha como parte importante da vida social contemporânea, apesar das frequentes previsões de sua extinção, em decorrência das novas tecnologias, da evolução da televisão ou do aumento da pirataria. O cinema, enquanto meio de comunicação, oferece a seu público um conjunto de práticas, experiências e prazeres únicos, dificilmente substituíveis por seus concorrentes (TURNER, 1997).

O significado de um filme não é mera decorrência de seu arranjo específico de elementos; ele se produz em relação a um público. Acreditamos que o espectador não apenas desvela ou reconhece significados ocultos numa obra, e sim dá sentido aos filmes, de acordo com sua leitura pessoal, cultural e social. Sendo assim, os significados não são fixos, mas variados, mutáveis. Tanto o significado de um filme quanto seu público são culturalmente dirigidos, mas existe um limite para essa amplitude de leituras pois se “qualquer membro de um público encontra-se num momento específico da história, ele ou ela dispõe de um conjunto limitado de opções por meio das quais pode ver um filme” (TURNER, 1997, p. 126). Em outras palavras, o sentido de um filme é flexível e depende tanto de elementos textuais quanto circunstanciais, que podem ser múltiplos e diversos, mas não são exatamente ilimitados.

O cinema é permeado por convenções que são, a um só tempo, textuais e sociais – figurino e diálogos são fortes exemplos – que tornam possível a comunicação. Turner aponta que

compreendemos as sociedades retratadas nos filmes por meio da experiência em nossa própria sociedade. Quando assistimos a um filme e o entendemos, olhamos para os gestos, ouvimos os sotaques ou observamos o estilo do vestuário a fim de identificar as personagens, por exemplo, com determinada classe, grupo de preferência ou subcultura. E se os gestos, sotaques e estilos não forem aqueles da nossa sociedade, nós os entendemos mediante nossa experiência com eles em outros filmes, ou construindo analogias entre a sociedade que aparece no filme e a nossa própria. Todos esses 'indícios' são códigos – sistemas pelos quais os signos são

organizados e aceitos numa cultura (TURNER, 1997, p. 83).

É preciso, portanto, haver alguma relação entre imagem e cultura para que o filme possa fazer sentido para o público. Recursos cinematográficos não-verbais como iluminação, cenografia e montagem são também culturais; eles são fundamentais para a comunicação de uma obra, seja provocando identificação, distanciamento ou estranheza em relação a determinado contexto social. Assim, mobilizamos certos quadros de sentido para interpretar a imagem que nos acomete, muitas vezes recorrendo a nosso arcabouço textual, isto é, ativando recursos da intertextualidade e buscando referências e memórias de outros filmes e imagens para dar sentido ao que assistimos no momento. Podemos também acessar nosso repertório pessoal e social de vivências. Esse processo de consolidação e leitura de códigos não ocorre, necessariamente, de maneira consciente, mas é certamente parte importante das propriedades comunicativas de uma peça cinematográfica.

Para compreender com mais profundidade os modos pelos quais o cinema gera significação, faz-se necessário estudá-lo em suas especificidades. Este meio possui formas próprias de produzir e reproduzir significados que devem, obrigatoriamente, ser levadas em conta para uma boa análise. As narrativas cinematográficas apresentam suas peculiaridades; o cinema tem seus próprios códigos e convenções – regras ou pactos partilhados por produtores e espectadores.

Alguns sistemas de significados do cinema são os seguintes: movimentos de câmera, iluminação, maquiagem, cenografia, montagem, enquadramento, *mise-en-scène*, entre outros. Nesta pesquisa, optaremos por analisar alguns códigos específicos, que consideramos mais convenientes e ricos tendo em vista as demandas do próprio objeto e a questão que motiva a investigação. São eles ambiente de cena (que compreende cenografia e iluminação), montagem e construção de personagens – apresentados oportunamente no capítulo metodológico. No entanto, é preciso ter em conta que o cinema é um sistema complexo de significação e que nenhum desses códigos, por si só, é responsável pelo sentido de um filme. Tais elementos atuam em conjunto, através de combinações que podem tanto se somar como se cotejar. Cada um desses sistemas possui suas próprias convenções e singularidades, suas formas de representar ideias, estabelecer atmosferas, incitar sentimentos. Além disso, frequentemente o cinema trabalha com a subversão das convenções – elas influenciam a comunicação tanto agilizando entendimentos como apontando expectativas justamente a fim de quebrá-las. Embora as convenções existam e sejam eficientes, é importante perceber que não há correspondência exata entre determinado uso de código cinematográfico e a forma

como este reverbera no público. Numa analogia com a linguagem, não há dicionários ou gramáticas possíveis, em que determinados signos remetem diretamente a determinados significados, independentemente do contexto. Afinal, o signo é vivo, móvel e plurivalente, e “o que lhe dá esse caráter é justamente sua vinculação inextrincável à situação social concreta” (GOMES, 2004, p. 156). Para Bakhtin (1999), o sentido da palavra é determinado por seu contexto e acreditamos que o mesmo princípio pode ser aplicado à linguagem cinematográfica. Assim, a utilização de um *close-up*, por exemplo, pode repercutir de formas diferentes, e até mesmo contrárias: é capaz de criar uma sensação de intimidade entre personagem e espectadores, que veem no enquadramento a oportunidade de se aproximar e investigar nuances de expressão do ator, vulnerável aos olhos certos do público, mas é igualmente capaz de transmitir um senso de ameaça ou imposição, pelo tamanho opressor da figura ampliada da face de um personagem ocupando toda a tela, proporcionalmente muito maior do que o tamanho humano real.

Elementos da linguagem cinematográfica ganham mais complexidade, portanto, quando interpretados de maneira integrada a seu contexto, seja este entendido em dimensões micro ou macro. Um enquadramento específico, como o próprio *close-up*, pode ser analisado por si mesmo, mas para captar seu significado dentro da obra como um todo, deve ser entendido em relação aos enquadramentos que se avizinham a ele, ao ritmo da montagem, aos diálogos, à atuação dos atores, etc. O uso de determinada cor no figurino deve ser entendida em relação às demais peças, por sua vez inseridas no uso de cores do cenário e à iluminação que a realça ou obscurece. E pode-se ampliar ainda mais esse contexto para o espaço extra-fílmico, ao tecermos relações entre a cor e sua recorrência em outros filmes ou obras de arte de nosso repertório ou se levantarmos informações acerca de suas simbologias em determinada cultura. O vermelho pode tanto simbolizar paixão como ser uma alusão ao comunismo e o sentido dificilmente será configurado pela tonalidade em si, mas pela relação que estabelece com o contexto em que se insere, pelo diálogo com outros elementos de linguagem, assim como com a cultura.

Dessa forma, percebe-se que a análise do cinema pode ocorrer em diversas instâncias; é valiosa tanto por si mesma, examinando-se dimensões intratextuais e especificidades da linguagem quanto por suas possibilidades de inscrição nos sistemas e processos culturais, pelas teias que estendem em direção à vida social. Ambas as possibilidades são frutíferas, sobretudo se combinadas. Na presente pesquisa, interessada não em um filme, mas em um conjunto deles, torna-se essencial sublinhar a concatenação das dimensões textuais e contextuais para que, assim, a análise torne visíveis pontos de conversação entre os filmes,

para que dela possam emergir conexões ou mesmo disparidades entre eles. Assim sendo, acreditamos que nossa capacidade explanatória será potencializada pela combinação dessas duas abordagens, ainda que seja preciso reconhecer alguns limites da análise, devido à inviabilidade de se considerar todos os elementos envolvidos no processo. Nossos entendimentos serão provisórios e demarcados e não temos a pretensão de – e nunca poderíamos – exaurir todas as dimensões textuais e culturais do corpo de filmes que compõem essa investigação.

A própria estratégia de combinação de perspectivas, e até mesmo de metodologias, é premissa do marco teórico que orienta esta dissertação. De acordo com Ângela Prysthon, “a própria configuração do cinema (especialmente aqueles filmes produzidos na periferia mundial ou aquilo que ainda pode ser chamado de Terceiro Cinema) demanda o olhar interdisciplinar que caracteriza a empresa metodológica dos Estudos Culturais” (PRYSTHON, 2006, p. 2). Para a pesquisadora, trata-se de uma perspectiva que mescla a história e os contextos discursivos com a análise material do cinema, um olhar interdisciplinar que recorre a áreas como história, antropologia e semiologia entrelaçadas com a análise fílmica propriamente dita (PRYSTHON, 2011). Acreditamos que a complexidade do objeto cinematográfico em suas relações com a sociedade é contemplada com um arcabouço teórico multiperspectívico, que se utiliza de braços teóricos plurais na tentativa de alcançar as diferentes facetas desse universo sem, no entanto, se dispersar em uma confusão de teorias díspares. A articulação entre teorias deve ser realizada com o devido cuidado e coerência, em conformidade com determinado fio condutor.

Os estudos culturais erigem um entendimento do cinema como prática social. A chave dessa mudança de prisma é “a inserção nos estudos sobre cinema de métodos extraídos de outras disciplinas, como a linguística, a psicanálise, a antropologia e a semiótica. Algumas dessas 'disciplinas' eram elas mesmas híbridas, já tendo cruzado as fronteiras disciplinares tradicionais” (TURNER, 1997, p. 48). Os estudos culturais são caracterizados, em sua raiz, pela interdisciplinaridade e ao partirem para a análise do cinema trazem consigo esse mesmo posicionamento. Entre a linguística e a antropologia, havia, em comum, o grupo de teorias denominado estruturalismo. Segundo o autor, o estruturalismo reconhece que os filmes sejam realizados por cineastas, mas aponta que os cineastas são 'produzidos' pela cultura (TURNER, 1997). O aporte estruturalista nos estudos culturais ocorreu de maneira intensa, sobretudo nos anos de 1970, em que muitos estudos eram marcados pela busca e crítica incessante da ideologia nos textos midiáticos – os efeitos ideológicos de um produto eram deduzidos a partir da análise textual das mensagens (ESCOSTEGUY, 2001). Ainda que o estruturalismo

tenha sido útil em associar o cinema com a cultura e em desenvolver meios de se compreender sua linguagem, acabou por dar margem a análises enviesadas pela hipertrofia da ideologia. Já na segunda metade dos anos 80, notou-se “uma clara mudança de interesse do que está acontecendo na tela para o que está na frente dela, ou seja, do texto para a audiência” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 30). Muitos estudos de recepção e consumo foram empreendidos neste período. A consequência, para os dias de hoje, dessa virada de interesse é o entendimento de que os textos são plurais e abertos a leituras diversas, não sendo mais vistos como simples e potentes veículos ideológicos. Da compreensão de que o receptor era ativo desdobrou-se a visão de que o próprio texto era polissêmico e, assim, o foco na análise estruturalista ideológica, que impregnava as pesquisas anteriores, foi relativizado. Os estudos culturais tornaram-se mais diversificados e sofisticados com o aporte de outras áreas de conhecimento e consequentes revisões e reformulações de seus pressupostos.

Com esse incremento de domínios teóricos, o cinema passou a ser alvo da aplicação de teorias de outros campos, um meio para se chegar a outros fins. Assinalamos, contudo, a aparentemente sutil mas decisiva diferença entre utilizar-se de teorias sociais como suporte para elaborar conjuntamente um percurso de análise para as especificidades do cinema e do audiovisual e, de outro lado, utilizar o cinema como campo ilustrativo destas mesmas teorias. Esta última possibilidade não nos parece desejável, já que relega o cinema a uma condição de exemplo condensado de processos que ocorreriam na sociedade ou índice de fenômenos mais amplos. Tal pensamento é redutor das possibilidades do cinema bem como dos meios de comunicação em geral. O cinema pode ser visto como lugar estratégico desde o qual pensar a sociedade, mas não como miniatura avaliativa dela. Afinal, como já viemos discorrendo desde o primeiro capítulo, o cinema não é um reflexo superestrutural de uma sociedade que o determina.

Ainda que a aproximação entre cinema e estudos culturais tenha sido historicamente pouco explorada, o cinema tem recebido, de acordo com Prysthon, interesse de muitas publicações recentes desta área. Para a autora, há

um notável interesse das teorias da cultura em dar conta dessa produção cinematográfica, reconhecendo nela simultaneamente um corpus relevante de objetos materiais do contemporâneo (passíveis de análise formal) e um campo de representações (e muitas vezes também de práticas) de subversão e resistência subculturais (PRYSTHON, 2008, p. 88).

Pode parecer contraditório que mobilizemos os estudos culturais, perspectiva com inclinação para a análise de manifestações de resistência das subculturas e minorias, para

estudar a classe média, grupo social que não se enquadra no que se entende por marginalidade. Entretanto, apostamos na competência desta abordagem para descrever relações entre cultura e sociedade de uma forma mais ampla. Nosso teórico de referência, Raymond Williams, tem como uma de suas principais preocupações as formas de expressão da classe trabalhadora, mas isto não impede que sua teoria seja válida para o estudo dos enlaces entre arte e sociedade como um todo, adaptáveis para diversas situações e classes. Circunscrever a aplicação dos estudos culturais a determinados grupos ou manifestações é menosprezar sua força teórica e capacidade de análise. Se nos apoiamos numa perspectiva que valoriza a abertura disciplinar para as ciências humanas e sociais, a multiplicidade de objetos e metodologias, vemos com bons olhos a possibilidade de desbravar novos terrenos e estudar um grupo que tradicionalmente recebe pouca atenção nos estudos culturais. Defendemos a importância de se atentar e refletir sobre uma parcela tão numerosa e expressiva da população brasileira quanto a classe média, frequentemente ignorada no campo acadêmico.

Turner (1997), ao avaliar a história dos estudos cinematográficos, aponta que muitos deles focalizam as relações entre o cinema e as inclinações da cultura popular (como o movimento *hippie* nos anos de 1960 e filmes como *Easy Rider – Sem Destino*) enquanto outros extraem do cinema evidências documentais da história social. Em grande parte dos casos, essas análises se apoiam em premissas reflexionistas, concebendo o cinema como um reflexo dos valores e crenças vigentes em determinada cultura. Essa metáfora da reflexão especular, bastante primitiva e insatisfatória pelos motivos já apontados ao longo deste texto, exclui o trabalho, a criação, a seleção e a elaboração inerentes ao processo de expressão artística, pois entre a sociedade e esse suposto espelho existe uma miríade de fatores culturais, industriais e institucionais antagonistas e conflitantes.

Turner prossegue dizendo que surgiram alternativas às perspectivas reflexionistas em algumas disciplinas, como a teoria literária e as teorias marxistas, que colaboraram para inserir a relação entre cinema e sociedade num painel mais amplo das relações de representação de várias espécies (pintura, romance, filme, fotografia) com sua cultura. Para o autor,

o cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e 're-apresenta' seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua *sobre* os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los -, também é produzido *por* esses sistemas de significado. [...] O cineasta usa os repertórios e convenções representacionais disponíveis na cultura a fim de fazer algo diferente mas familiar, novo mas genérico, individual mas representativo

(TURNER, 1997, p. 128-129).

Assim, rejeitamos enfaticamente a concepção reflexionista, mas sem nos afastarmos da ideia de que cinema e cultura são profundamente conectados. Trazemos algumas citações que, evitando tal concepção, detalham essa confluência. As frases abaixo podem nos ajudar a compreender, por exemplo, o momento atual, com grande proliferação de filmes sobre a classe média:

a película pode atuar como um sismógrafo sensível dos movimentos de um artista do cinema diante dos rumos da sociedade e dos intrincados sentimentos daqueles que vivem as expectativas do país. As suas antenas visionárias captam as sutilezas na forma artística, por meio da qual se exprime a complexidade da experiência histórica como uma totalidade simbolicamente condensada no filme (ARRIGUCCI, 2006, p. 11).

Um pouco adiante, o mesmo autor ilumina ainda mais esta ideia. Neste trecho, ele discorre sobre o filme *O Invasor*, de Beto Brant, mas a passagem se mostra fértil para o cinema como um todo:

pela análise, se demonstra que a ficção não se traduz diretamente em realidade imediata; que o filme inventa sua própria verdade imaginária por meio de procedimentos de linguagem e de construção, afastando-se do mero documento; e, finalmente, que essa verdade humana inventada é muito mais viva e reveladora da experiência e de uma tremenda realidade, do que ele se limitasse a reproduzir fatos da realidade aparente. A argumentação permite inferir que a deformação expressionista e outros recursos da linguagem fílmica, que lhe conferem força simbólica, não constituem um empecilho para a impressão de realidade verdadeira que o filme afinal acaba dando (ARRIGUCCI, 2006, p. 12).

As formas imprevisíveis e extraordinárias pelas quais a experiência do histórico se transforma em linguagem fílmica nos instigam, muitas vezes passando ao largo de uma equivalência direta e banal com a sociedade. O cinema subverte o óbvio, tece diálogos inimagináveis e originais com a vida social e se coloca de forma única diante dela. Essa possibilidade de elaborar processos sociais de forma singular, de reproduzir e produzir o vivido é uma das propriedades da própria arte, uma de suas peculiaridades que esta pesquisa pretende não apenas contemplar, como celebrar.

3.2 Cinema brasileiro

Esclarecida nossa perspectiva cultural sobre o cinema, partimos, nesta seção, para uma breve revisão da história do cinema brasileiro. O foco dessa investigação é o cinema contemporâneo, mas não seria possível tecermos uma compreensão apropriada dele sem a recuperação de um panorama histórico, ou seja, sem esboçar o contexto maior, examinar sua trajetória, por quais momentos passou, que desdobramentos ocorreram ao longo do tempo para que ele se configurasse na forma que assume hoje. Para entender os filmes do presente é fundamental inseri-los numa dimensão temporal.

Percorrer e discutir outros movimentos do cinema nos ajuda a iluminar o atual, mesmo que por contraste. Ao levantar algumas etapas pelas quais atravessou a cinematografia brasileira, podemos identificar os traços peculiares do momento atual e perceber em quê ele se diferencia dos demais. Por questões de foco e limitação de espaço, não temos a ambição de realizar uma historiografia profunda do cinema brasileiro, mas sim recuperar alguns períodos que consideramos chave para a leitura da classe média, devido aos possíveis diálogos entre esses tempos, seja na oposição ou na reafirmação. Organizamos nossa história em dois grandes grupos, quais sejam, o Cinema Novo e Retomada e Pós-retomada. Sendo assim, iniciamos nosso panorama nos anos 1960 e caminhamos, em ordem cronológica, até os anos 1990 e 2000. Evidentemente existem outras fases no cinema nacional, tais como a Bela Época, os Ciclos Regionais, a Era dos Estúdios, o Cinema Marginal e a Boca do Lixo, mas consideramos os descritos acima como prioritários para nossa perspectiva. Claro é, também, que há expressões cinematográficas fora da agregação dos movimentos, mas esse é o prisma pelo qual decidimos organizar um fio condutor da revisão do cinema brasileiro.

Não esgotaremos cada um desses momentos em todas as suas dimensões; apresentá-los-emos tendo em mente alguns pontos específicos, pontos estes que nos ajudariam a ver a abordagem da classe média no período contemporâneo. Nosso objetivo é definir brevemente essas etapas e buscar, em cada uma, motivações principais, traços temáticos comuns, perfil do público e dos realizadores e estilo predominante das obras. À medida que caminhamos, teceremos relações dessas etapas com a atual, estabelecendo contrapontos, evidenciando semelhanças e disparidades.

3.2.1 Brasil em tempo de Cinema Novo

O Cinema Novo é considerado o mais expressivo e relevante movimento da história do cinema brasileiro. Com densidade estética e intelectual, realizado por cineastas de trajetórias e perfis semelhantes – jovens intelectuais, cinéfilos, críticos e integrantes de cineclubes que passaram à realização de curtas e longas-metragens –, teve enorme prestígio com a crítica nacional e internacional, mas baixa receptividade do público. São considerados fundadores Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues e Davi Neves. Se na era dos estúdios buscava-se como inspiração o modelo de Hollywood, aqui as referências são as vanguardas europeias – a simplicidade e o baixo custo do neo-realismo italiano e a experimentalidade e autoria da *nouvelle vague* francesa. Ciente das tentativas fracassadas até os anos 1950 com Cinédia, Atlântida e Vera Cruz, o Cinema Novo posiciona-se de maneira oposta à fórmula industrial, pretendendo uma ruptura. No clima de radicalismo típico da época, a chanchada é declarada grande inimiga.

Maria do Socorro Carvalho vislumbra, no movimento, algumas temáticas principais relacionadas à vida em um país ainda fortemente rural: a escravidão, o misticismo religioso e a violência no Nordeste. Já num segundo momento, o Cinema Novo passa a retratar a história política do Brasil, com ênfase na modernização e na transformação da vida nos grandes centros (CARVALHO, 2006). Ao falar de filmes como *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o ensaísta Ismail Xavier avalia que “é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução” (XAVIER, 2006, p. 47). Os diretores do Cinema Novo acreditavam que modo de produção e linguagem seriam indissociáveis e que o cinema brasileiro, portanto, deveria encontrar uma forma própria de se expressar, dando vazão à sua condição de subdesenvolvimento. Este ideário está contido no célebre manifesto “A estética da fome”, de 1965, em que Glauber defende a escassez de recursos como força expressiva, a precariedade técnica como motivador de imagens agressivas, radicais e violentas. Glauber argumenta que a América Latina não deveria se lamentar ou se submeter ao olhar sedento de exotismo do estrangeiro alimentado pela nostalgia do primitivismo. Agindo assim, o continente não deixaria a posição de colônia e de dependência, provocando no europeu um sentimento de paternalismo. O cineasta/escritor defende a violência como “a mais nobre manifestação cultural da fome” (ROCHA, 1965) e preconiza uma arte inovadora, revolucionária. O Cinema Novo, portanto, é tanto uma escola estética quanto um projeto

político que anseia por conscientizar o povo de sua própria miséria.

Diferentemente de períodos anteriores, mas em sintonia com o horizonte político de revolução e liberação dos anos 1960, busca-se examinar o mundo dos miseráveis, envolver-se com a problemática da realidade social e tomar partido dos oprimidos, tudo isso impregnando as imagens com a própria aridez e pobreza do universo retratado. Os filmes eram “complexos demais para quem pedia uma arte pedagógica” (XAVIER, 2006, p. 24), subjetivos, abertos à performance do autor, este entendido aqui como a antítese da indústria. O Cinema Novo recorria a alegorias, utilizava o passado como recurso de investigação do presente, empregava figuras históricas com fins críticos e dramáticos, não realistas. Os filmes eram instáveis, descontínuos, mas ao mesmo tempo possuíam um tom solene e profético, um desejo de discursar sobre todo um país.

O Cinema Novo desejava estender a mão aos segmentos sociais sem voz, como se reivindicasse para si próprio uma espécie de mandato popular. A atitude do profissional de cinema coincidia com a do militante engajado. Viam-se incumbidos de um dever – o de falar pelo povo e para o povo, com a intenção de provocar uma desalienação. Mas é preciso observar e tensionar as nuances existentes entre um discurso *sobre* o oprimido e um discurso *do* oprimido. A relação entre cineasta e povo representado é delicada e complexa.

O senso de urgência de transformação da realidade acabava por dar ao movimento uma dimensão utópica, que vinha, frequentemente, acompanhada de uma preocupação totalizante de falar sobre a nação. Interessa-nos ressaltar o fato de que os cinemanovistas eram provenientes da classe média, residentes de capitais como Rio de Janeiro e Salvador, mas se interessavam pelo universo rural, o sertão, o cangaço – o que imprimiam nas telas era muito distante de sua realidade imediata. Sendo assim, a alteridade, a representação do *outro* é, aqui, questão merecedora de atenção. Ismail Xavier acredita que a tônica dos anos 1960 e 1970 “tendeu à heroização do cineasta independente como revelador de um Brasil-verdade para os brasileiros” (XAVIER, 2006, p. 43).

O cineasta Walter Lima Jr, em debate promovido por Alex Viany no livro *O processo do Cinema Novo*, expõe sua visão do movimento. Para ele, na década de 1960 cineastas vindos da pequena burguesia e da classe média se propuseram a fazer cinema no Brasil conformando um

tipo de manifestação cultural que era a tomada do poder do cinema pelos realizadores mais jovens. Aqui se deu um movimento de criação cinematográfica de nível romântico, que tinha certa tonalidade suicida. Eu acho que todos os filmes do Cinema Novo são industrialmente filmes suicidas. Filmes que na verdade eram afirmações de talento (LIMA JR *apud* VIANY, 1999, p. 232).

O crítico e acadêmico Jean-Claude Bernardet escreve, em 1967, *Brasil em tempo de cinema – ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, no qual analisa as produções do Cinema Novo até então. Trata-se, provavelmente, do único livro que tem como preocupação fundante as relações da classe média com o cinema brasileiro. Nele, o autor desenvolve uma tese polêmica, qual seja, a de que o cinema brasileiro é uma manifestação que se origina da classe média e para ela se orienta. Tal ideia foi recebida com hostilidade por alguns críticos e cineastas, que se viam verdadeiramente implicados na produção de uma arte revolucionária que envolvesse o povo. Segundo ele, ainda que Glauber Rocha defendesse, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, que os filmes não deveriam denunciar o povo às classes dirigentes, mas sim o povo ao próprio povo, com o fim de incitá-lo, não era isso o que ocorria na maior parte de nossa cinematografia. Os cineastas se dirigiam ao seu próprio universo, à intelectualidade e aos poderosos, como se impelidos a sensibilizá-los – o povo era seu assunto. Embora isso não acontecesse de maneira explícita, o que Bernardet depreendeu de sua análise era que a tentativa de diálogo não se voltava para os grupos sociais cujos problemas se encontravam nos filmes. A intenção de comunicação com o povo era, na verdade, utópica, ilusória e frustrada. Lembramos que os filmes do Cinema Novo não tiveram, de maneira geral, boa bilheteria.

O crítico Paulo Emílio Salles Gomes discorre sobre esse mesmo ponto:

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos eixos em torno do qual passaria a girar nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. (...) A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada (GOMES, 1996, p. 102-103).

Para Bernardet, o cinema brasileiro, àquela época, aspirava a ser popular mas somente o foi na medida em que se utilizou de problemas e temáticas populares, pois o que ele fez, de fato, foi elaborar e expressar, ainda que muitas vezes indiretamente, a problemática da classe média. Em sua opinião, os artistas e produtores são, na maioria, provenientes dessa classe, o que faz com que ela seja bastante responsável pelos movimentos culturais brasileiros. Sendo assim, “as contradições com que se debate a classe média, sua extensão, sua vitalidade e suas fraquezas se refletem nessa produção cultural” (BERNARDET, 2007, p. 24), já que o filme

nacional se refere, em diferentes graus, à realidade em que vivem os produtores e seu público. Em outras palavras, parece-nos que Bernardet aponta a importância da mediação cultural através da qual determinados conteúdos são apresentados e adquirem corpo. Por pertencerem à determinada classe, os realizadores inevitavelmente imprimiriam em seus filmes a forma pela qual veem o mundo; afinal o contexto sócio-histórico de qualquer ser humano influencia – mas recordemos, não determina de maneira inelutável – o modo pelo qual apreende as coisas. A concepção que uma pessoa tem do universo, tanto o imediato quanto o longínquo, não pode ser absoluta e a-histórica, mas sim relativa, moldada por sua origem, por sua experiência social, seja ela ligada à classe, gênero, nação, entre outros vários elementos possíveis que concorrem para a constituição do sujeito.

Assim, mesmo que os filmes fossem ambientados no campo, num tempo passado e protagonizados por miseráveis, Bernardet observava ali, de maneira mais ou menos sutil, a marca arraigada da classe média. Como ilustração, podemos citar a existência de uma gama de personagens intermediários, oscilando entre dois pólos, imersos na contradição. Seu exemplo maior é o personagem Antônio das Mortes, de *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1963), descrito como

solitário, não pertence a grupo algum, nem aos proprietários de terra, nem à Igreja, nem ao povo revoltado, nem aos camponeses, e é um indivíduo sem semelhantes. Não que não haja outros Antônio das Mortes, mas inclusive com os outros não sente afinidades (BERNARDET, 2007, p. 97).

Outro indício é a representação da alta burguesia nos filmes – um tanto quanto tendenciosa e picaresca. Expunha-se os grã-finos à depreciação pública através de uma visão ingênua, excessiva e artificial, o que acabava por fazer com que a burguesia saísse intacta de tal “sátira epidérmica”. Todos esses, de acordo com Bernardet, eram traços deixados por um tratamento paternalista da classe média em relação ao povo: burgueses devassos, proletários sem defeitos, camponeses injustiçados e latifundiários sórdidos. Esse tipo de posicionamento geraria um cinema cujo herói era o lumpemproletariado, o morador de favela. E assim, a classe média se furtava a encarar seus problemas de frente, a revelar sua má consciência. Seduziam-se por figuras como o cangaceiro, o beato nordestino, a criança, grupos que oferecem “um material de primeira qualidade para um cinema que quer representar o marginalismo desde que eliminadas suas implicações sociais” (BERNARDET, 2007, p. 60).

Soma-se a isso o fato de que grande parte dos filmes transcorria em épocas remotas. Assim, o passado funcionava como uma espécie de proteção, um desvio ou adiamento da real

constatação de problemas contemporâneos. A identificação do público com bandidos violentos, porém românticos e honrados era facilitada, mas daí não se gerava uma reflexão, uma auto-crítica. É verdade que o recuo histórico pode proporcionar uma visão geral dos ocorridos, permitindo certa elaboração, mas por outro lado, o recurso à alegoria e ao tempo mítico podem também afastar o espectador de uma possível tomada de consciência.

Com o passar do tempo (e também com as dificuldades colocadas a partir do golpe militar de 1964 e a censura), os cinemanovistas se depararam com uma dura percepção – seus filmes não tinham força nem poder para transformar a realidade da maneira como chegaram a acreditar (MASCARELLO, 2008). E assim tem lugar a última fase do movimento descrita por Maria do Socorro Carvalho: o Cinema Novo passa a enfocar os acontecimentos políticos da história recente do país. É também uma fase mais reflexiva, com os diretores voltados mais para si e para seus próprios processos, realizando filmes mais subjetivos e projetos com menor força coletiva. Em debate com Alex Vianny, o cineasta Arnaldo Jabor fala que, nessa época, junto com outros colegas do chamado movimento, entrou numa fase mais intimista, voltado para questões pessoais. Ele, que vinha de filmes épicos como *Pindorama* (1971), uma alegoria sobre a formação do Brasil, diz que com o tempo sua experiência “perdeu um pouco de seu caráter messiânico”. Segundo ele, o cinema voltou-se para o público numa atitude de humildade: “parou de desprezar o espectador, de paternizá-lo. Tentou de alguma forma encontrar um caminho de contato, um caminho mais fraternal” (JABOR *apud* VIANY, 1999, p. 231). Alguns filmes focam os reflexos da modernização e da urbanização. Para Bernardet, é um cinema que

trata claramente da classe média: é a primeira tentativa consciente. Entre os filmes que vimos até agora e estes, não há modificação radical, pois o cinema de ambientação rural não fez senão exprimir problemas da classe média. A mudança consiste no fato de que o corpo-a-corpo vai começar. Os primeiros *rounds* são São Paulo S.A. (Luiz Sergio Person, 1965) e O desafio (Paulo César Saraceni, 1965) (BERNARDET, 2007, p. 103-104).

Além dos dois citados, filmes como *Terra em Transe* (1967) e *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1969) pareciam empenhados em “discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares” (XAVIER, 2001, p. 27). Os personagens eram mais próximos do perfil social dos diretores: eram intelectuais, jornalistas. Tais obras abrem novas portas de compreensão para a sociedade brasileira. A *Falecida* (Leon Hirszman, 1965), adaptação da peça de Nelson Rodrigues, lida com o marasmo, a impotência e a decomposição da classe média, ressaltados pelos planos e movimentos de câmera lentos – Zulmira é uma

mulher neurótica que prepara sua própria morte. *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1965) imerge na vida noturna paulista, revelando a falta de norte de seres à deriva, dirigindo de bar em bar procurando camuflar o tédio – os personagens não se dirigem para algo que de fato mude uma determinada lógica, apenas postergam seus problemas, reciclam seus vazios e preenchem o tempo e o espaço com futilidades, com o ir e vir. *São Paulo S.A.* se passa num momento de euforia desenvolvimentista pela instalação de indústrias automobilísticas estrangeiras, protagonizado por um sujeito apático, que alcança status profissional em uma grande empresa, mas não se vê satisfeito:

Do ponto de vista da temática, *São Paulo S.A.* é da maior importância para o cinema brasileiro. Seu aspecto mais relevante não é a apresentação da solidão e da neurose na metrópole esmagadora: é a denúncia da classe média como visceralmente vinculada à grande burguesia, de quem depende sua sobrevivência e a quem se associa na exploração do proletariado; é a denúncia dessa massa atomizada, sem perspectiva, sem proposta, unicamente preocupada em elevar seu nível de vida (BERNARDET, 2007, p. 140).

Ressaltamos o fato de que quando o cinema se concentra na classe média, acaba aproximando-se não só do universo urbano como também da atualidade. Se o Cinema Novo inicialmente fazia alusão ao passado para tratar do tempo atual, nessa fase o presente é abordado de maneira direta. Bernardet delineou algumas tendências na pequena amostra de filmes de classe média a que teve acesso durante a escrita do livro (1967): a vida de subúrbio, a inércia, a classe média rumo à proletarização geralmente tinham como cenário o Rio de Janeiro; já a vida comercial e industrial na cidade e a relação com a burguesia seriam colocadas sobretudo em São Paulo. No geral, privilegia-se o enfoque da apatia e do marasmo.

Percebe-se, nos poucos filmes que realizaram essa virada temática, que a classe média é vista de forma crítica e impiedosa. Os cineastas se mostram rudes e severos com o que sustentam ser inação, mesquinhez e conservadorismo. As características associadas ao grupo são quase sempre negativas e a forma com que aparecem na tela respingam amargura. Como o objetivo de mobilização do povo não havia sido alcançado, gerou-se um sentimento de desilusão e rancor, que culminou com o retorno do olhar para a classe média como o inimigo. Xavier torna manifesto o raciocínio da época, dizendo que, para eles, se o povo não era revolucionário como se esperava, “a classe média é observada de modo implacável, deve ser castigada pelo apoio que deu ao golpe. O cineasta quer a conquista do público, mas exorciza na tela um ressentimento em que se coloca diante do mesmo público numa linha de agressão” (XAVIER, 2006, p. 63). Esse tom mordaz, veremos adiante em nossa análise, é bastante diferenciado do que encontramos nos filmes contemporâneos.

Ao longo do tempo, a discussão sobre as relações do Cinema Novo com o mercado tornou-se mais urgente. Era necessário resolver o problema de público - “sendo um cinema classe média, não sensibiliza o povo, e sendo um cinema crítico, a classe média o rejeita” (BERNARDET, 2007, p. 184) – e, assim, os cinemanovistas procuraram fazer filmes em que pudessem se comunicar mais efetivamente com os espectadores, abrindo espaço para concessões e voltando-se para estilos mais convencionais. Tal mudança de rumo provoca desagrado na geração seguinte, culminando na manifestação do Cinema Marginal, representado principalmente por Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, que radicaliza a 'estética da fome' em direção a uma 'estética do lixo'.

Jean-Claude Bernardet encerra *Brasil em tempo de cinema* com o seguinte trecho: “Este livro teve a pretensão de contribuir para desmascarar uma ilusão, não apenas cinematográfica: o cinema brasileiro não é um cinema popular; é o cinema de uma classe média que procura seu caminho político, social, cultural e cinematográfico” (BERNARDET, 2007, p. 184). Ao longo do texto, trouxemos as pontuações ácidas do crítico no intuito de enriquecer o debate e lançar mais insumos para a discussão, ainda que consideremos alguns dos posicionamentos contidos em sua obra como generalizantes, excessivamente ideológicos e até um tanto quanto grosseiros, por assim dizer.

Ao comentar essa obra, Luiz Zanin Oricchio aponta “O livro contém dois posfácios, um de Betty Milan, outro de Sérgio Santeiro, e ambos apontam a imprecisão do conceito de classe média empregado pelo autor” (ORICCHIO, 2003, p. 34). Zanin recupera (e traduz) uma autocrítica do próprio Bernardet, espécie de *mea culpa*, encontrada no posfácio do livro *Brazilian Cinema*, em que este assume que a perspectiva sociológica adotada em seu livro é superficial, creditando a isso a inadequação da literatura brasileira a respeito da classe média. Em nossa pesquisa, evitamos incorrer no mesmo equívoco ao nos debruçarmos detidamente sobre a questão da classe média na sociedade brasileira, embora ainda consideremos a bibliografia a nosso alcance insuficiente.

Ressaltamos, por fim, que não criticamos o Cinema Novo em si e ainda menos a sua tentativa de representar um grupo social ao qual não pertencia. Trata-se de um movimento de indiscutível importância e qualidade, sendo que alguns de seus filmes e diretores merecem relevância garantida na história do cinema nacional. Apenas sinalizamos as implicações e os desdobramentos existentes quando do trato da alteridade, questão essa tão espinhosa. Da mesma maneira, sublinhamos a importância de se averiguar as motivações e repercussões envolvidas quando um diretor representa seu próprio grupo social e fala de um universo por ele intimamente conhecido.

3.2.2 Retomada e Pós-retomada

A nomenclatura “retomada” se refere ao período de recuperação da atividade cinematográfica após uma fase crítica, ocorrida no início dos anos 90, em que a produção foi praticamente a zero, em grande parte devido à extinção da Embrafilme pelo governo Collor. A retomada foi possibilitada pela aplicação da Lei do Audiovisual e teve como marco inaugural o filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de 1995, um sucesso de bilheteria com 1.826.000 espectadores. Outros fatores tornaram o terreno propício para esse processo, como a inserção de *majors* estadunidenses como a Columbia e a Warner na produção e distribuição de filmes, assim como a criação da Globo Filmes, braço cinematográfico da mais poderosa rede de televisão do país (ORICCHIO, 2003).

A Lei do Audiovisual (Lei no 8.695/93, de 20 de julho de 1993) e a Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) preveem a realização de filmes por meio de mecanismos de renúncia fiscal. Dessa forma, o Estado deixa de arrecadar impostos que são repassados para a atividade audiovisual. Assim, empresas, privadas ou públicas, e pessoas físicas podem deduzir do imposto de renda uma parte do investimento na produção de obras culturais. Como esse mecanismo colocado pelas leis demoraria a fazer efeito, o governo lançou em 1993, como medida emergencial, o Prêmio Resgate, que distribuiu verbas restantes da Embrafilme através de concursos públicos. Pode-se dizer que praticamente todo o cinema brasileiro dos anos 1990 foi financiado por meio desses mecanismos.

De acordo com o crítico Pedro Butcher (2005), a retomada não aponta para um denominador comum ou qualquer forma de convergência estética ou política, nem subentende um bloco de pensamento. Ele propõe que se entenda o termo em seu sentido literal: a recuperação de algo que havia sido interrompido. Acima de preocupações artísticas, estava patente o desejo de reaver a produção, fazer com que ela se fortalecesse e reocupasse o mercado interno. Não há, na nova geração de cineastas, um projeto comum, o que não é característica apenas brasileira, mas compartilhada na cinematografia atual de outras regiões do mundo, como Ásia, Europa e América Latina. Como fala Daniela Thomas, co-diretora de Walter Salles em *Terra Estrangeira e O Primeiro Dia*,

a base desse novo cinema brasileiro 'reflete profundamente a vida aqui em todos os seus aspectos políticos e culturais. É um cinema sem escola, sem nenhum vínculo ideológico, sem nenhuma discussão. É um renascimento quantitativo, ou seja, há filmes sendo feitos. Não existe um fórum de debates. Simplesmente estamos fazendo filmes e é esse o nosso único vínculo: estamos geográfica e

temporariamente envolvidos com o cinema (NAGIB, 2002, p. 484).

A conformação heterogênea dessa fase parece estar ligada ao seu próprio modelo de produção, segundo Zanin Oricchio, em que os diretores precisam se esforçar individualmente para conseguir financiamentos difíceis. A sensação dominante em relação a esse período é a do isolamento de seus integrantes, algo que parece estar de acordo com uma tendência mais ampla da própria época. O resultado seria um cinema complexo de ser apreendido e pensado em conjunto. Para o autor, a solução por parte da crítica foi dotá-lo de uma qualidade – a diversidade –, rótulo que propiciou uma espécie de “alegre anarquia temática e de linguagem” (BAPTISTA; MASCARELLO, 2008, p. 151). Xavier (2006) enfatiza que a diversidade foi tomada não só como fato, mas como valor. As tentativas de mapear esse cinema e encontrar pontos aglutinadores ainda são incipientes, prevalecendo a abordagem filme a filme e evitando-se, assim, grandes e arriscadas generalizações.

Os autores citados questionam a definição recorrente da 'diversidade'. Butcher (2005) a considera preguiçosa, pois acredita que, se aqui a variedade de estilos e temas é notável, isso não configura um diferencial em relação a outros períodos da história do cinema brasileiro – um projeto unificador não anula peculiaridades e singularidades de cada obra, que podem guardar muitos pontos em comum. Oricchio (2008) postula que, apesar desse discurso, é possível encontrar linhas marcantes nessa produção, sobretudo no que se refere a temáticas. Exemplos podem ser vistos na recuperação da história do Brasil, na releitura de espaços míticos como o sertão e a favela, na violência urbana, na revisão da identidade nacional, nas cinebiografias, nas comédias de costumes, no trato dos abismos entre as classes sociais, na reinterpretação da ditadura.

Nos primeiros anos da retomada, prevaleciam formas indiretas de falar do país, como se houvesse um medo de tocar em locais doloridos da nação. Aparece, em muitos filmes, a relação entre o nacional e o estrangeiro (*Carlota Joaquina, O Quatrilho, O que é isso, companheiro?*), por vezes a partir de um olhar externo, sugerindo uma dificuldade de representar o país e encarar alguns problemas. Pesava também uma cobrança de que o cinema brasileiro recuperasse sua dignidade, assumindo um certo patamar de qualidade para reconquistar o público – os realizadores tinham medo de desagradar os espectadores e afastá-los ainda mais. O modelo de produção baseado na renúncia fiscal de grandes empresas também contribuía para que os filmes tomassem formas mais conservadoras, pois não podiam associar o nome da marca a questões desagradáveis nem serem fracassos de bilheteria (BUTCHER, 2005).

Com o avançar dos anos, o painel se modificou, em alguma medida. Os estrangeirismos passaram a ser mais raros, e a produção começou a abordar o país de maneira mais direta. No entanto, *Central do Brasil* (1998), um dos maiores sucessos da retomada, levantou alguns debates importantes. Sua representação afetiva e romântica da miséria do Nordeste, dotada de tendências cordiais e não-combativas muito díspares daquela observada no Cinema Novo, despertou críticas incisivas da teórica Ivana Bentes, que cunhou, para esse fenômeno, o termo “cosmética da fome” – em contraposição ao “estética da fome”, manifesto de Glauber Rocha já descrito neste capítulo. O sertão e a favela, espaços emblemáticos da história do cinema brasileiro, ressurgiam nas telas, mas sem a intenção de encontrar formas expressivas próprias que era característica de outros tempos. O cinema nacional contemporâneo imprimia aos temas locais e ao trato de uma dura realidade uma estética internacional, globalizada. *Cidade de Deus* (2003) foi outro filme de grande êxito comercial duramente criticado, dessa vez pela estetização da violência e pela inspiração formal hollywoodiana e publicitária.

A violência e a ruptura das imagens do Cinema Novo – com sua luz estourada, câmera na mão e outros recursos de subvenção da linguagem realista tipicamente hollywoodiana –, que buscava confrontar o espectador e provocar um processo de desalienação, dão lugar a um tratamento estilizado das chagas sociais, que visa mais a seduzir e cativar o público do que cotejá-lo. No entendimento de Lucia Nagib, esse período foi marcado por um olhar de ternura e esperança dos realizadores para o Brasil. Se o Cinema Novo era pautado por um projeto político, aqui isto estava ausente – e ela cita o próprio *Central do Brasil* como exemplo por “retratar problemas sociais que vão se resolver no plano das relações familiares e de amizade” (NAGIB, 2002, p. 16).

O cinema da retomada revisita temas e espaços do Cinema Novo, porém com grandes diferenças na sua forma de representá-los e construir imagens. Os quarenta anos de separação entre essas duas fases trazem mudanças de foco significativas. Os diretores da retomada assumem posturas diferentes no seu trato com a realidade filmada. Para Ismail Xavier (2001), se antes os cineastas eram convictos da legitimidade de seu encontro com o sujeito comum e oprimido, mais tarde sentiu o peso do fim de uma dimensão utópica: perdeu as certezas típicas de outrora, abandonou o senso de vocação contestadora. Já não se considera portador de um mandato – “há um deslocamento da própria auto-imagem dos autores que vivem ainda a política da identidade nacional, da necessidade de um cinema brasileiro, mas não traduzem em seus filmes a mesma convicção de serem porta-vozes da coletividade” (XAVIER, 2006, p. 44). O teórico aponta, ainda, que nos anos 1990 essa retórica pode ser encontrada menos no

panorama cinematográfico e mais na Rede Globo, com sua versão comercial e industrializada do nacional-popular, estampada sobretudo nas novelas e séries.

Portanto, apesar da suposta “diversidade”, salienta-se uma produção rotineira e conservadora do ponto de vista estético. Oricchio ressalta

O constante desafio pelo mercado tende a conduzir a um tipo de expressão banal, que se aproxima da linguagem audiovisual dominante de ficção, que é a das novelas da TV Globo, um padrão naturalista, cômico ou melodramático já estabilizado pelo mercado. Sobra, portanto, pouco espaço para a inovação, a ousadia temática, a pesquisa de linguagem, quer dizer, para aquilo que seria o exercício, de fato, de uma diversidade ativa e não pró-forma ou mercadológica (BAPTISTA; MASCARELLO, 2008, p. 155).

Já Ismail Xavier interpreta o caráter disperso e atomizado do cinema da retomada como uma prática de pluralismo mais adequado a um cinema que se propõe a falar dos diversos aspectos da experiência social.

Há, no momento, a convicção, acompanhada de alívio ou preocupação, de que o cinema brasileiro se agora incapaz de grandes sínteses e de algo do porte da obra de Glauber, caminha menos culpado, sem carregar o peso das grandes decisões nacionais, sem aquele sentimento de urgência em que cada filme mostrava atrás da câmera um intelectual a diagnosticar o país no seu conjunto e a pensar por todos nós, pelos diferentes segmentos da sociedade (XAVIER, 2006, p. 50).

Para o autor, o enfoque se transforma de uma sociologia de cunho marxista para uma antropologia disposta a abarcar uma maior multiplicidade, uma relação mais dialógica entre diretor e objeto. Em outras palavras, o coletivo fica em segundo plano fazendo emergir a dimensão individual das histórias e personagens. Lúcia Nagib parece estar em sintonia com esse pensamento ao dizer que “o Brasil dos filmes recentes, mesmo quando focalizam o sertão ou a favela, é palco de dramas individuais, mais que sociais” (NAGIB, 2002, p. 17). O cinema se vê atento a condutas, mentalidades e subjetividades, mas pouco se dedica a investigar relações entre o comportamento e seus condicionamentos sociais – “a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular” (XAVIER, 2000, p. 104). Não há preocupações em defender teses socioeconômicas ou tecer generalizações a respeito de uma realidade.

A própria diferença nas condições reais de vida nos anos 1960 e 1990 contribui para a conformação de caminhos divergentes. Na época do Cinema Novo, os inimigos eram declarados – as elites econômicas, o regime militar e o imperialismo norte-americano – e vistos como responsáveis pelas mazelas do Brasil. Combatê-los era lutar contra nossa miséria

e subdesenvolvimento. O mal-estar era, portanto, palpável, visível. Nos 1990, tudo isso é mais difuso, e tornou-se mais difícil localizar a razão das penúrias. A confusão, a dúvida e a impotência se imprimem nas obras de arte do período (ORICCHIO, 2003).

Com o avançar dos anos da retomada, vemos o cinema se modificando e adquirindo novas formas. O fim de uma utopia, o sentimento de frustração e consequente reelaboração do papel do cineasta diante do mundo e da sociedade podem ter feito com que os realizadores deixassem de hastear bandeiras ou de buscar o outro oprimido, com o intuito de defendê-lo de algum opressor. Tudo isso pode ter principiado um movimento de reflexão sobre suas próprias questões e sobre o mundo imediato, um momento de retorno a si mesmo. Tal retorno – e lançamos esta ideia aqui - acabaria sendo para o sujeito de classe média, tendo em vista que a maioria dos diretores dela fazem parte.

Se no Cinema Novo e nos anos iniciais da retomada a busca se dirigia a um outro carente e supostamente desprotegido, no cinema contemporâneo, e sobretudo a partir de meados dos anos 2000, o objeto filmado é o outro semelhante, o reflexo do eu. Se lá as características e as contradições da classe média acabavam por transparecer de maneira enviesada, aqui elas encontram terreno propício para aflorar; são mais nítidas, diretas. Essa diferenciação nos dá elementos para pensar que um dos traços próprios do cinema atual é a presença direta da classe média como cume de todo esse desenrolar histórico. Não se trata de uma aparição deslocada ou acidental; trata-se, ao invés disso, de um percurso desenhado pela história do cinema e do Brasil.

Acreditamos, pois, na pertinência de considerarmos a década de 2000 como um momento que já não coincide com a retomada e que talvez possamos chamar, ao menos temporariamente, de “pós-retomada”. Ousamos dizer que uma das diferenciações marcantes dessa nova fase seria calcada no processo aqui deslindado e que impulsiona a visibilidade da classe média.

Para certos autores, a retomada está de fato encerrada. Em *Cinema de novo – um balanço crítico da retomada*, Zanin Oricchio defende o fim desse período de recuperação, entendendo que o cinema já se encontra em um novo momento, ainda carente de definições. De acordo com o autor, esse fechamento de ciclo coincide com a troca de governos – a transição de Fernando Henrique Cardoso (1994-2002) para Luiz Inácio Lula da Silva – com um correspondente esgotamento do modelo de financiamento e funcionamento do setor audiovisual e o surgimento da Ancine. Oricchio aponta um marco divisor:

Esse fim de ciclo coincide também com o aparecimento de um filme – *Cidade de*

Deus – atípico por uma série de razões. Financiado em ínfima parte pelas leis de renúncia fiscal, teve 3,2 milhões de espectadores, transformando-se no recordista da Retomada. [...] Cidade de Deus pode ter sido um fenômeno único, o que só o futuro dirá. Mas cabe muito bem como epílogo simbólico de um ciclo. Daqui para a frente é outra coisa, e nenhuma atividade pode ficar se retomando a vida inteira (ORICCHIO, 2003, p. 24).

No prefácio do mesmo livro, Ismail Xavier demonstra sua concordância com o autor ao dizer que “Os dados da conjuntura assinalam que está encerrado o período da Retomada” (XAVIER, 2003, p. 11). Com base nos argumentos apontados pelos teóricos citados, a partir de 2002 situamo-nos em um novo período do cinema brasileiro denominado, por ora, de “pós-retomada”, com algumas características compartilhadas com aquele que o precedeu, mas outras bastante distintas.

Do lançamento de *Carlota Joaquina* (1995), filme que convencionalmente dá início à retomada, até o presente passaram-se 16 anos. Um dado importante da retomada é a entrada da Rede Globo de Televisão no ramo da indústria cinematográfica por meio da Globo Filmes, criada em 1997 mas de função efetiva apenas a partir de 2000. Parece-nos que a atuação desta empresa se vê potencializada no pós-retomada, o que poderia ser visto como um traço essencial desse novo período. Com seu imenso alcance em marketing (facilitado pela possibilidade de *merchandising* nos programas da emissora), algo que sempre fez falta ao cinema brasileiro e que dificultava sua competição com produtos estrangeiros, a Globo Filmes impulsionou grandes sucessos de bilheteria. Um desdobramento nos textos fílmicos da inserção maciça desta empresa no setor cinematográfico brasileiro pode ser identificado no trecho de Oricchio a seguir.

O preço a pagar é certa domesticação da linguagem audiovisual, adaptada a um padrão de gosto médio, tal e qual se busca em uma televisão de sinal aberto e grande alcance público. Não por acaso, vários filmes recentes parecem se enquadrar com perfeição no famoso 'padrão Globo de qualidade', marca registrada da empresa e da qual ela muito se orgulha (ORICCHIO, 2008, p. 144).

Se compararmos os filmes que tratam da classe média nos dias atuais com a produção da década de 1990 e princípio de 2000, veremos outros pontos de diferenciação. O cineasta Jorge Furtado, em depoimento a Pedro Butcher (2005), diz que uma das características mais marcantes da retomada é a crise da ficção, que estaria encurralada tanto pela produção hollywoodiana norte-americana como pela produção televisiva brasileira. Muitos filmes de grande repercussão são documentários. Mas não por acaso quatro dos cinco filmes de maior sucesso entre 1994 e 2004 são baseados em fatos ou personalidades reais: são eles *Carandiru*, *Olga*, *Cazuza – O tempo não pára* e *Cidade de Deus*. Porém, nos últimos anos da década de

2000, vemos ficções como grandes campeãs de bilheteria, como *Se eu fosse você 1 e 2* e *Tropa de elite 1 e 2*. Se olharmos para nosso *corpus*, veremos uma amostra de filmes bastante ficcionalizados, um deles baseado em outra obra artística, também ficcional: *Cão sem dono* é inspirado no livro *Até o dia em que o cão morreu*. É possível que ele tenha sido inspirado na vivência pessoal do autor, seus pequenos dilemas, sentimentos e reflexões, mas isto diverge bastante da inspiração em fatos históricos internacionalmente conhecidos e de conotações políticas e sociais como o massacre do presídio em Carandiru em 1992.

Por todos esses motivos, frisamos a importância de se estudar as manifestações da classe média na produção cinematográfica nacional, pois compreender melhor estes filmes é entender um pouco de uma possível corrente da produção brasileira dentro do contexto do pós-retomada. Tal período ainda não foi analisado academicamente por esse prisma, mas começa a ser comentado por críticos em textos esparsos em revistas eletrônicas, jornais e coletâneas, tais como em “O amor sem sexo e o sexo sem desejo – imagens de classe média”, de Cléber Eduardo, e “Encontros e desencontros – comédias de situações e a construção do espaço urbano no cinema brasileiro recente”, de Paulo Ricardo de Almeida.

Apostamos que o período em que vivemos, posterior à Retomada, mas ainda sem denominações, tem como uma de suas características marcantes a abordagem da classe média, seja nas esferas de produção mais comerciais, alavancadas por grandes produtoras, seja no contexto do cinema de baixo orçamento. Trata-se, portanto, de uma questão comum mesmo em nichos diversos. Não se trata de um movimento organizado e muito menos auto-proclamado pelos seus participantes, mas sim de uma experiência emergente, uma possível teia de sentidos que desponta e se dissemina em algumas porções da sociedade. É fruto de uma conjunção do pessoal com o social, do vivido com o cultural, provavelmente oriunda de um compartilhamento social, uma necessidade de se debruçar sobre determinadas questões e incômodos, uma urgência de falar sobre algo. Se a classe média sempre foi presente no cinema nacional – em menores proporções e muitas vezes como pano de fundo –, atualmente, ela parece mais evidente.

3.3 Encontros entre classe média e cinema

Dentre os núcleos de filmes em que figurava a classe média ao longo da história do cinema nacional, podemos citar alguns, ensaiando até mesmo alguns possíveis agrupamentos.

Como se trata de tema pouco explorado pela literatura da área, não encontramos nenhuma relação ou organização já realizadas. Tateamos, portanto, entre palpites oriundos de nosso limitado conhecimento da história do cinema brasileiro, recuperando alguns títulos pela memória e por uma breve pesquisa, com o auxílio de uma bibliografia localizada. Teceremos aqui uma espécie de historiografia improvisada, pequeno panorama impressionista, provavelmente acometido por hiatos e ausências, mas que acreditamos importante para contextualizar e, quem sabe, contribuir para o desenvolvimento de pesquisas futuras mais sistematizadas.

De início, citamos a relevância das adaptações das obras teatrais de Nelson Rodrigues, como *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), *O casamento* (Arnaldo Jabor, 1976), *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1973), *A Dama do Lotação* (Neville d’Almeida, 1978), *Bonitinha, mas ordinária* (Braz Chediak, 1981), etc., filmes que geralmente traziam consigo uma crítica melodramática à sociedade pequeno-burguesa, esta apresentada como sórdida, pervertida e imoral. Muitos desses foram sucessos de público na época de seus lançamentos. Como se pode perceber, alguns deles são assinados por Arnaldo Jabor, cineasta bastante interessado nos roteiros inspirados no dramaturgo, mas que realizou também a chamada “trilogia do apartamento” (*Tudo Bem*, 1981, *Eu te amo*, 1981, e *Eu sei que vou te amar*, 1986). Como o próprio nome indica, são longas realizados quase inteiramente dentro de apartamentos, sendo que os dois últimos giram em torno dos dramas íntimos de casais em crise. Já o primeiro é uma comédia quase farsesca que retrata uma família do bairro de Copacabana às voltas com uma reforma residencial, momento em que classe média alta e classe popular se veem forçadas a dividir um espaço restrito. A convivência entre grupos sociais diferentes, no apartamento de *Tudo Bem*, alude à gritante desigualdade social no Brasil, com zonas nobres vizinhas de favelas e os diversos pontos de cruzamento entre as classes, bastante visíveis nos vínculos empregatícios – operários, empregadas domésticas (SOUTO, 2008).

Jabor realizou também o documentário *Opinião Pública* (1967), de grande repercussão. Na seara do documentário, além dele identificamos *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), realizado com moradores de um condomínio de Copacabana, e o mais recente *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2010), editado exclusivamente com imagens feitas por turistas de férias em um cruzeiro com destino a Fernando de Noronha.

Outros diretores que podem ser considerados próximos da temática da classe média são Walter Hugo Khouri e Domingos de Oliveira. O primeiro fez cerca de 25 filmes, dentre eles o já citado *Noite Vazia*. Em sua filmografia, com forte influência dos cinemas de Ingmar

Bergman e de Michelangelo Antonioni, percebe-se uma tônica pelo tratamento de dramas existenciais. Domingos também trabalha em torno desses temas, porém num estilo mais cômico e prosaico. De sua estréia em *Todas as mulheres do mundo* (1967), filme próximo temporal e esteticamente às obras do Cinema Novo, ao seu retorno contemporâneo com *Amores* (1998), *Separações* (2002) e *Carreiras* (2005), entre outros, vê-se a recorrência de um debruçar-se sobre as questões cotidianas, mas sobretudo amorosas e conjugais, de um universo de personagens de camadas médias urbanas, geralmente habitantes do Rio de Janeiro.

Sérgio Bianchi é um nome singular nesse cenário. Filmes como *Cronicamente inviável* (1999), que retrata o caos social do Brasil nas relações entre as classes e *Quanto vale ou é por quilo?* (2004), que traça paralelos entre a escravidão e a situação do negro hoje no Brasil, passando pela corrupção de ONGs e a exploração do marketing social, são expressivos de suas críticas ácidas e agressivas à sociedade brasileira e, em especial, à classe média. Pode-se ver, em sua obra, uma continuidade do tom mordaz no olhar para a classe média que caracterizava a fase final do Cinema Novo.

Parte importante do contexto atual de filmes que tratam da classe média compõe as produções da Globo Filmes, com inúmeros lançamentos como *Avassaladoras* (Maria Mourão, 2002), *Sexo, amor e traição* (Jorge Fernando, 2004), *Se eu fosse você 1 e 2* (Daniel Filho, 2005 e 2009), *Polaróides Urbanas* (Miguel Falabella, 2008), *Divã* (José Alvarenga Jr., 2009), *A Mulher Invisível* (Claudio Torres, 2009), entre outros. Muitos deles contam com atores e diretores globais, com estética semelhante à televisiva, e se encaixam no gênero da comédia romântica ou comédia de situações. As relações de gênero e as dificuldades de relações e casamentos costumam ser temas centrais.

Dentro desse panorama ampliado das aparições da classe média, interessa-nos o tema mais específico da juventude. Algumas obras trataram desse grupo nos anos 1960 e 1970, como *Marcelo Zona Sul* (Xavier de Oliveira, 1970), mas nos anos 1980 parece que os jovens apareceram com maior expressividade. No verbete “anos 80” da Enciclopédia do Cinema Brasileiro, consta que uma “linha que se desenvolveu com sucesso de público foi aquela voltada para jovens, representada por *Menino do Rio* e *Garota Dourada*, ambos dirigidos por Antônio Calmon respectivamente em 1981 e 1983 e *Bete Balanço*, longa dirigido por Lael Rodrigues em 1984” (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 28). Acrescentamos a eles *Feliz Ano Velho* (Roberto Gervitz, 1987), baseado em livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva.

Nos anos 1990 e 2000, emergem as comédias românticas com adultos jovens, como *Pequeno Dicionário Amoroso* (1997), *Amores Possíveis* (2001), ambos de Sandra Werneck, e

Como ser solteiro (Rosane Svartman, 1998), todos passados em um ensolarado Rio de Janeiro. Alguns filmes são focados nos adolescentes em suas rotinas colegiais, como *As melhores coisas do mundo* (Laís Bodanzky, 2010) e *Desenrola* (Rosane Svartman, 2011). Vemos também jovens de classe média em situação de transgressão, seja no tráfico, como *Meu nome não é Johnny* (Mauro Lima, 2008) ou na prostituição, como em *Bruna Surfistinha* (Marcus Baldini, 2011), ambos grandes sucessos comerciais. Da produção de Jorge Furtado, destacamos *Houve uma vez dois verões* (2002), *O homem que copiava* (2003) e *Meu tio matou um cara* (2004). No segmento de filmes de menor apelo comercial, por assim dizer, encontramos filmes de José Eduardo Belmonte (*A Conceção*, 2006, *Meu mundo em perigo*, 2007 e *Se nada mais der certo*, 2008), as obras da produtora cearense Alumbramento (*Estrada para Ythaca*, 2010, e *Os Monstros*, 2011, ambos do quarteto Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Pretti), as parcerias de Felipe Bragança e Marina Meliande (*A Fuga da Mulher Gorila*, 2009, e *A Alegria*, 2011), *Cão sem dono* (Beto Brant, 2007), além de algumas produções alternativas e de baixíssimo orçamento, como *Apenas o Fim* (Matheus Souza, 2008), filme de conclusão de curso de estudantes de cinema da PUC-Rio. Alguns dos filmes mencionados formarão nosso *corpus*, como se verá a seguir, no capítulo metodológico.

4. Metodologia

4.1 Procedimentos de análise

Desenvolvido nosso pensamento sobre análise cultural, cinema brasileiro e juventudes de classe média, desenhamos agora o percurso metodológico que nos permitirá uma análise fílmica que congregue todas essas dimensões ao responder a questão: “como se dá o embate entre *projeto* e *campo de possibilidades* dos jovens de classe média em filmes nacionais contemporâneos?” Consideramos a obra de Raymond Williams altamente elucidativa das complexas relações entre arte e sociedade, o que nos será de grande valia ao analisar a fina articulação entre o cinema brasileiro e o contexto social, recortado na questão das juventudes de classe média. Porém, como já dito anteriormente, o materialismo cultural consiste num método – um novo modo de olhar as relações entre cultura e sociedade – mas não necessariamente numa metodologia.

Apesar de ter empreendido algumas investigações empíricas nos campos da literatura e da televisão, Williams não teceu um trajeto específico para o estudo de objetos midiáticos; esta é uma lacuna em seus trabalhos. Sendo assim, abre-se a necessidade de concatenarmos o materialismo cultural com meios mais apurados de levar a análise a cabo, contemplando dimensões particulares do produto e sua linguagem.

Interessa-nos, sobremaneira, analisar aspectos culturais no material expressivo dos filmes. Iluminando as relações entre o cinema e seu contexto, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2006) destacam os benefícios de uma interpretação de cunho sócio-histórico. Para eles, um filme é um produto cultural inscrito em um contexto mais amplo. Embora dotado de relativa autonomia como arte, não há como se isolar filmes de outros setores da sociedade que os produz, seja a economia, a política, as ciências ou as outras artes. Os autores esclarecem que o objetivo desse tipo de análise é

interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre 'fala' do presente (ou sempre 'diz' algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção) (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 55).

Essa afirmação se mantém mesmo no caso de filmes históricos ou de ficção científica.

Eles exemplificam mostrando que até mesmo os filmes sobre extraterrestres podem dizer dos temores e esperanças da sociedade da qual emergem. Derivamos daí a indissociação entre filme e a cultura do universo simbólico no qual estão imersos roteirista e diretor, e que inevitavelmente se engendra na escritura do filme.

Em qualquer filme, independente de seus propósitos, a sociedade não é apenas mostrada, mas encenada. Com isto se quer dizer que o filme “opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 56). Tais relações podem ser de reafirmação ou recusa (quando o filme oculta elementos relevantes do mundo, amplificando certos problemas ou propondo um “contramundo”, por exemplo. De toda forma, o filme é um ponto de vista sobre determinados aspectos de seu mundo contemporâneo. A representação da sociedade é estruturada em forma fílmica, e é essa estruturação o interesse do analista (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006).

Movidos pelo interesse de observar elementos da cultura em sua relação com os filmes, tentaremos transpor para a análise fílmica os conceitos de *projeto* e *campo de possibilidades*, de Gilberto Velho, autor da área da antropologia, como visto nos capítulos 1 e 2. De início, coloca-se uma dificuldade, seja na vida ou no cinema: como identificar um projeto? Sempre haverá um intervalo entre uma ação observável e o que se passou, de fato, na mente do sujeito. Pode-se deduzir as motivações da conduta, interpretar ações e especular razões, mas não é possível saber se o resultado alcançado era exatamente o que os indivíduos planejavam. Às voltas com essa reflexão, Velho aponta que o método mais evidente é mesmo a verbalização, por mais precário que possa parecer. É o discurso que pode esclarecer o projeto de forma mais acurada. No entanto, o autor estabelece uma diferença entre projetos verbalizados e não-verbalizados. Posto está o problema da racionalização e explicação do sujeito sobre sua conduta.

Se a ação se encerrou num *ato*, processo acabado, ter-se-á uma explicação referida a um tempo passado. A lógica da ação surge revelada explicitamente com ela já acabada. Num outro extremo, ter-se-ia a declaração de intenções do sujeito *antes* da ação, esta estando portanto no tempo futuro. A outra possibilidade é a explicação dada pelo sujeito *enquanto* ele age, paralelamente, no tempo presente (VELHO, 2004, p. 27, grifos do autor).

Há, portanto, diferentes modos e tempos de verbalização a respeito do projeto. Na matéria fílmica, acreditamos que isto possa ser averiguado por meio dos diálogos, os proferimentos dos personagens. Mas sabemos que as falas podem ser indiretas, ambíguas,

contraditórias ou mesmo mentirosas, quando pautadas na intenção de esconder ou ludibriar outros personagens. Como o próprio Velho afirma, além do discurso, alguma dedução é passível de ser feita a partir de outros elementos, como as ações. O comportamento e os atos dos personagens podem ser capazes de indicar seus desejos e objetivos, por vezes de forma até mais eficaz do que as palavras. Todas essas possibilidades estarão em nosso horizonte, mas, de toda forma, é preciso saber que, ao analisar o projeto alheio, contamos com alguma dose de suposição e interpretação, o que não é incomum no estudo do cinema, mesmo quando outro aspecto está em foco. O cinema é arte que muitas vezes trabalha com elaborações abertas e nem sempre explicita significados, deixando a leitura se completar em cada espectador.

Valemo-nos de noções da antropologia, mas, coincidentemente, *campo* é também um conceito da análise fílmica, significando a imagem determinada pelos limites do quadro, “a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem fílmica” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 42). Tal noção é acompanhada de sua complementar *fora de campo*, a saber, o prolongamento indefinido das bordas do quadro. Trata-se de elementos não visíveis que estão, imaginariamente, ligados ao campo “por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 132). Como o nome diz, é aquilo que escapa aos limites do enquadramento, mas que não deixa de estar conectado ao filme.

Embora o *campo* da antropologia e o *campo* do cinema digam respeito a coisas diferentes, acreditamos ser possível tecer algumas interseções. O campo de possibilidades é uma circunscrição cultural e histórica, um contexto que envolve os indivíduos modulando a criação e a execução dos projetos. Com o auxílio do campo cinematográfico, lembramos que este complexo contexto há de se materializar no cinema através de imagem e som. Os personagens não estão soltos no mundo, mas circulam em um dado entorno que, para ser cinema, precisa se tornar visível. Mas nem tudo cabe no campo. A realidade social, imensa e maior do que cada indivíduo/personagem, escapa ao campo. Ela é, ao mesmo tempo, campo, fora de campo e algo que ainda ultrapassa essas noções, talvez aproximando-se de diegese – “o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 78). Tensionar esses conceitos nos ajuda a afinar a leitura e refletir: o que é campo em determinado filme e por quê? Pensando na juventude de classe média, o que o diretor resolve tornar visível? O que opta por ocultar, mas ainda assim dá sinais de sua existência? E o que esconde ou ignora por completo? Há filmes em nosso *corpus*, por exemplo, em que os pais dos jovens nunca se tornam imagem. Sabemos de sua existência apenas por menções em diálogos ou pela voz abafada do outro lado do telefone. Essa observação parece relevante para

nosso estudo e esperamos que a discussão desses conceitos nos ilumine ao longo da análise.

O objetivo primordial desta pesquisa constitui em analisar, portanto, como se constrói a dinâmica entre projeto e campo de possibilidades nos filmes, mas de maneira conjunta, pois o interesse é ver como essas dimensões se relacionam: o indivíduo, seus planos, desejos, anseios e as condições que encontra ao seu redor que tanto dificultam ou facilitam a realização do projeto, até mesmo influenciando na sua conformação. Em vista disso, não separaremos projeto e campo de possibilidades em seções diferentes; eles estarão sempre dialogando.

Não realizaremos uma inviável análise plano a plano, mas trataremos os filmes a partir dos aspectos privilegiados em cada operador. Isso nos permitirá trabalhar com uma amostra de três filmes, e não apenas um em toda sua extensão. Acreditamos que esse procedimento se justifica em um projeto que visa a lançar, sobre um momento do cinema, um olhar específico, mas ao mesmo tempo possibilitador de alguma abrangência.

Como procedimento analítico, erigimos dois eixos complementares – combinamos uma organização que privilegia aspectos formais com outra que mira o conteúdo, procurando ver seus entrelaçamentos, entendendo como ambas são essenciais para a produção de sentido no cinema: “o conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar significação” (VANOYE; GOLLOT-LETÉ, 2006, p. 42). Na análise, os dois eixos serão entretecidos para que possamos ver como forma e conteúdo se articulam e se imbricam.

4.1.1 Primeiro eixo

Para examinar de que maneira os recursos expressivos do filme dão a ver o embate entre projeto e campo de possibilidades, desenvolvemos o primeiro eixo em torno de três pilares da linguagem cinematográfica: Personagens, Ambiente de cena e Montagem, sendo o primeiro o principal, e os demais funcionando complementarmente. São descritos abaixo, com o auxílio de algumas perguntas-guia.

Personagens

Se estamos estudando os jovens de classe média, nada mais coerente - e diríamos até

inevitável - olhar para a construção dos personagens nos filmes. Acreditamos que esta seja uma dimensão que possibilita uma convergência entre análise textual e cultural, visto que podemos traçar relações entre personagens e sujeitos da vida social. Em *A personagem de ficção*, Antonio Candido discorre sobre o assunto no âmbito da literatura, com alguns apontamentos passíveis de aplicação ao cinema:

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 1985, p. 55, grifos do autor).

Assim, aspectos culturais que permeiam a vida dos indivíduos no mundo social podem se materializar no universo dos personagens dos filmes. Assim como seres humanos, personagens também se encontram integrados “num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores” (ROSENFELD, 1985, p. 45). Eles agem em meio a esse panorama cultural, tomando decisões, passando por conflitos e situações que muito dizem da vida humana. Mas essa não é uma relação de determinação, e sim um diálogo em que há troca entre ambas as partes, afinal, interno e externo se interconstituem. De forma circular, vida informa filme, que informa vida. Não se trata de um processo de direta transposição de elementos de uma esfera para outra; é preciso considerar a forma específica com que a ficção constrói seus personagens.

A obra ficcional é necessariamente permeada por uma limitação – sobretudo no cinema, que tem duração restrita, geralmente por volta de 90 a 120 minutos. Porque tempo e imagens são limitados, as personagens adquirem um contorno definido e definitivo muito diferente de nossa observação das pessoas reais. Ao selecionar cenas, o autor pode realçar determinadas características dos personagens e fazê-los passar por situações mais decisivas ou significativas do que costuma ocorrer na vida cotidiana. Assim, ocorre uma espécie de condensação de aspectos pessoais. E é justamente devido a essa limitação que os personagens têm maior coerência do que as pessoas reais e “mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência” (ROSENFELD, 1985, p. 35). Elas têm também uma maior riqueza, não exatamente por serem mais ricas do que os seres reais, mas “em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente” (ROSENFELD, 1985, p. 35).

Contudo, o aspecto definido e definitivo a que nos referimos não implica uma transparência ou simplicidade dos personagens. Muitas vezes os autores reconstituem o mistério do ser humano através de escolhas que recompõem a opacidade da pessoa real, dirigindo nosso olhar para uma seleção de situações, aparência física e comportamento – aspectos estes sintomáticos de estados ou processos psíquicos – podendo criar zonas obscuras e indeterminadas. A personagem ficcional pode ser também inesgotável e insondável. Assim, retoma-se o modo fragmentário e parcial com que enxergamos nossos semelhantes, já que o conhecimento de um ser por outro é sempre incompleto. Mas sublinhamos que enquanto na vida essa é uma visão inerente à nossa experiência, condição a que nos submetemos sem escolha, na arte, isso envolve uma técnica de caracterização. No romance (mas acrescentamos que também no filme), essa condição

é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (CANDIDO, 1985, p. 58).

O personagem possibilita uma relação afetiva e intelectual do leitor/espectador, através de mecanismos como identificação, transferência, projeção, etc. De acordo com Sigmund Freud, identificação é a projeção de características pessoais em corpos ou objetos externos com o fim de entendê-los melhor. Trata-se de uma prática psicológica na qual o sujeito se engaja e que envolve um tipo de sedução pelo texto. A identificação promove uma espécie de realização de desejos. Segundo John Fiske, muitos espectadores de televisão atribuem à identificação uma das maiores fontes de prazer em sua assistência. Evidentemente o público sabe que personagens não são reais, e, portanto, existe aí uma forma de auto-ilusão intencional. O processo não é simplesmente involuntário; pode ser também criativo e imaginativo, particularmente quando envolve uma projeção de ações futuras ou uma reflexão sobre o que se faria naquele lugar, cogitando sentimentos, comportamentos e tomadas de posição diferentes (FISKE, 1987).

Por ser o personagem este elemento cinematográfico depositário de uma identificação e analogia com o ser humano, é por meio dele que acontece uma adesão ao enredo, já que é o personagem quem o vive, atravessando os acontecimentos da trama. O personagem é uma instância diretamente ligada à narrativa. Suas conexões são indissolúveis:

quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (CANDIDO, 1985, p. 53-54).

Por isso, ao lidar com os personagens, não nos preocupamos apenas em descrevê-los ou caracterizá-los isoladamente, mas levamos em consideração a maneira como se desenvolvem no tempo: como vivem, como se relacionam, o que lhes acontece, como atravessam acontecimentos variados, que mudanças sofrem do início ao fim da obra, etc.

Utilizamos, até aqui, considerações sobre o personagem de ficção como um todo, mas lancemos luz sobre alguns aspectos específicos do personagem de cinema, por oposição ao de outras artes. Enquanto a personagem literária é composta exclusivamente por palavras escritas, a teatral e a cinematográfica só existem, em regra geral, quando encarnadas em pessoas, atores; a cristalização é geralmente condicionada a um contexto visual. O filme dificilmente pode apresentar diretamente aspectos psicológicos, como faz a literatura, sem a mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz (GOMES; ROSENFELD, 1985). Poderia se pensar que a definição física completa que o cinema exige reduz uma certa liberdade fluida do autor e do espectador. Se os livros permitem que os leitores imaginem livremente seus personagens, promovendo imagens mentais diferentes para cada um que percorre as linhas do texto, o cinema oferece rostos, corpos, vozes, jeitos de falar e de se movimentar definidos. Mas, como assinala Paulo Emilio Salles Gomes, no plano da definição psicológica, se compararmos o romance tradicional com o cinema moderno, veremos que este último apresenta uma maior liberdade, pois a nitidez espiritual nesses romances se impunha tanto quanto a presença física dos personagens nos filmes. Mas, assim como acontece com grande parte da literatura, em muitas obras cinematográficas as personagens “escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade” (GOMES, 1985, p. 112). Isto pode ter ocorrido predominantemente no cinema moderno, mas não é exclusivo dele. Muitos filmes, antigos e recentes, são dotados dessa opacidade.

Para o autor, o cinema promove com mais facilidade o mecanismo da identificação do que o teatro devido a uma maior impregnância dos personagens e à própria proximidade dos enquadramentos promovidos pela movimentação da câmera e suas lentes. A intimidade com o personagem de cinema, em que closes e primeiros planos são possíveis, pode ser maior, já que menos distanciada do que no palco teatral. No entanto, no teatro os personagens são

encarnados em pessoas presentes, enquanto o filme apresenta apenas o registro de pessoas com suas imagens, ruídos e vozes. A encarnação cinematográfica pode se dar em pessoas desconhecidas, como o elenco de *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948) ou de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), mas muitas vezes acontece com atores que nos são familiares, como Greta Garbo, Fernanda Montenegro ou Selton Mello. São o que chamamos de estrelas, já “personagens de ficção para a imaginação coletiva” (GOMES, 1985, p. 114). Cada ator traz consigo toda uma bagagem cultural, seja de sua própria personalidade pública, das características que lhe são atribuídas, seja dos personagens anteriores que interpretou. A escolha do elenco, portanto, contribui para a modulação de determinado personagem e também diz muito sobre o realizador e o filme.

Alguns autores trazem contribuições para esse estudo e apresentam possíveis classificações. Aumont e Marie distinguem duas dimensões do personagem: o ser e o fazer (os traços físicos, o ator, sua vestimenta, maquiagem, “seus traços psicológicos e morais significados por seus atos e suas falas, seus gestos e seus comportamentos”); e a diferenciação, seja por contraste, oposição ou complementaridade, com outros personagens (AUMONT; MARIE, 2003, p. 226). É preciso, então, ver o personagem em si e na sua relação com os demais.

Já Casetti e Chio entendem o personagem em três perspectivas: como *pessoa* (um indivíduo dotado de um perfil emocional, intelectual e de atitudes, com uma gama própria de comportamentos, gestos, reações, etc), como *papel* (mais do que as nuances de personalidade, está em relevo o gênero de gestos, as classes de ações; trata-se de um elemento codificado, uma entidade) e como *actante* (um elemento que ocupa um lugar na narração e contribui para que esta avance) (CASETTI; CHIO, 1998).

O operador “personagens” compreende, então, a caracterização dos personagens jovens, tanto sua expressão verbal (os diálogos que estabelecem) como a não-verbal (aparência, atuação, figurino), mas também suas atitudes e ações. Olhamos não somente para os indivíduos, mas para as relações entre eles – as alianças, as diferenças de gênero, de personalidade, de modos de estar no mundo. Buscamos ver, sobretudo, como se dá a elaboração de projetos. Temos algumas perguntas em mente: Que conjunto de valores os personagens jovens carregam? Que desejos, sonhos e anseios possuem no presente e no futuro? Como reagem aos acontecimentos? Que tipo de jovem representam? Como se relacionam em diversas esferas da vida: no trabalho, na família, no amor, na inserção social? Qual seu lugar na narrativa do filme? Com que frequência e força aparecem no filme?

Ambiente de cena

No cinema, o ambiente pode ser definido como o conjunto de todos os elementos que povoam a trama; é tudo o que desenha e preenche a cena, além da presença dos personagens. Remete ao entorno em que atuam os personagens e à situação em que operam, as coordenadas espaço-temporais (CASSETTI; CHIO, 1998). Já a cenografia pode ser vista como “uma arte de definir as relações entre os personagens e a arquitetura dos lugares” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 46).

Este operador corresponde aos cenários específicos em que se desenvolve a trama e nos quais os personagens interagem, significativos na medida em que situam as ações e convidam a determinados tipos de relação. Assim, ultrapassamos a conotação física de lugar geográfico para pensar em espaços sociais.

O apartamento, a universidade, os bares, a cidade, etc. Observaremos não somente quais são os cenários preferenciais, mas sobretudo qual a relação dos personagens com esses espaços, de que maneira os ocupam, transitam e até que ponto eles são representativos de estados interiores e emocionais.

Como o espaço configura um campo de possibilidades? Como a escolha das locações e sua ornamentação contribuem para a visualidade do filme? Como determinados ambientes são compostos e enquadrados?

Cores, luzes, sombras, dimensões, profundidade, texturas. O ambiente de cena se refere tanto a instâncias micro, como cômodos e salas, quanto dimensões macro – a cidade e a região do país. Interessa-nos saber se as cidades em que se passam as tramas são ou não bem demarcadas, com pontos identificáveis ou referências diretas, e qual a relação dos personagens com a urbe. Há liberdade? Há confinamento? Que vivência têm dos espaços contemporâneos, da metrópole? Zona sul, zona norte, favela. Como se relacionam com os espaços de outras classes sociais?

Montagem

De acordo com Aumont, “A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT, 2007, p. 62). A montagem pode realizar operações de selecionar, agrupar e unir fragmentos, criando a totalidade de um filme a partir de elementos separados. Colocando elementos lado a lado, ela pode produzir sentidos

que não estavam contidos em nenhuma das partes isoladamente. Pode ter efeitos diversos no filme: sintáticos ou de pontuação (marcando uma ligação ou disjunção, por exemplo), figurais (estabelecendo metáforas), rítmicos, plásticos, entre outros (AUMONT; MARIE, 2003, p. 196).

Este tópico, portanto, compreende a seleção dos planos e sua duração, o ritmo com que são concatenados, a ordenação das cenas e seus encadeamentos narrativos, as associações produzidas pela junção de determinadas cenas, a utilização de recursos de transição como corte seco e *fade*. Os tempos, os deslocamentos, os silêncios. Como a temporalidade é sentida pelos personagens? Como eles vivenciam o presente e projetam o futuro? Como o filme transmite as idéias de ócio, de movimento e de frenesi? Como é sentida a duração do filme?

A montagem, de certa maneira, organiza temporalmente a dinâmica entre o personagem e o ambiente, os dois itens anteriores, fazendo-os avançar na narrativa.

4.1.2 Segundo eixo

Dentro do segundo eixo, mais associado ao conteúdo, construiremos operadores a partir de uma divisão temática, extraída do que os próprios filmes nos mostraram de mais relevante, pois acreditamos na pertinência desse caminho para responder à nossa pergunta de pesquisa. São eles: amor, família, trabalho e inserção social, a serem descritos com mais especificidade a seguir.

1) Amor: as relações amorosas entre personagens. O amor líquido. Que lugar tem o amor na vida dos personagens. Que tipo de projeto romântico eles têm (vivenciam só o presente? Têm mais de um parceiro? Ficam, namoram? Desejam casar e formar família?). Como vivenciam a sexualidade?

2) Trabalho: a relação que o filme constrói dos personagens jovens com seu trabalho. Como os personagens se relacionam com a sua formação/profissão? Esta é um meio de sobrevivência ou uma possibilidade de realização pessoal? Que lugar tem o trabalho em suas vidas? Que planos têm em curto, médio e longo prazo e que obstáculos encontram para sua realização? Como as modificações no panorama contemporâneo do mundo do trabalho (descritos no capítulo teórico: globalização, terceirização, informalidade, aumento do setor de

serviços, novas profissões, etc) influenciam suas vidas?

3) Família: A família é retratada no filme ou sequer aparece? A relação com a família de origem: pai e mãe, sobretudo, mas também outros membros, como irmãos. Quem são as figuras de referência para esses jovens? Em que momentos recorrem à família (se é que isso acontece)? Como ela os trata – com autoritarismo, liberdade, diálogo, permissividade...? Que tipo de conflitos existe entre eles?

4) Inserção social: como se dá a relação com o meio social e, especialmente, com universos de outras classes. Colegas, amigos, vizinhos, clientes, pacientes. Como se dá a questão da sociabilidade? Como é formado o círculo social dos personagens – é pequeno, grande? Quem faz parte dele? Que lugares frequentam? Os jovens se mobilizam? Há algum tipo de participação na sociedade em que se inserem?

O enlaçamento dos dois eixos se dará nos meandros do texto, que não será organizado e repartido de acordo com deles. Não haverá, portanto, uma seção para “Amor”, uma para “Família”, outra para “Trabalho” ou “Inserção Social”, nem divisões para “Personagem”, “Montagem”, “Ambiente de cena”, até porque os filmes não podem ser facilmente cindidos dessa maneira. Se assim fizéssemos, ainda correríamos o risco da redundância, já que uma mesma cena relevante poderia conter traços importantes tanto para o amor como para a família, por exemplo. Esses operadores são os elementos privilegiados que escolhemos para nos orientar, informados por todo o percurso teórico, mas não queremos submeter e enquadrar os filmes naquilo que buscamos. Essa seria uma opção de mais fácil execução, mas que poderia não se apartar suficientemente da concepção de arte como reflexo, já que elencaria elementos externos apenas para checar sua manifestação cinematográfica. Fundados nos preceitos de Williams de que sociedade e arte não se determinam, mas tecem relações de reciprocidade e, assim, escapando de uma dita perspectiva “verificacionista”, vamos ao encontro dos filmes com a abertura de escutar o que nos falam, o que inventam, sendo que os operadores são apenas instrumentos utilizados de maneira maleável para que possamos ouvi-los melhor. Assim, acreditamos abrir caminho para a expressão e a criação dos filmes, para que possam trazer elementos novos e frescos à reflexão ou mesmo colocar em crise as teorias de que dispomos.

A partir de algumas visitas aos filmes, apreendemos as questões que consideramos relevantes e redigiremos o texto a partir delas, com os operadores nos auxiliando

internamente, de maneira implícita. Efetuaremos algumas demarcações no texto a partir dessas questões, numa delimitação mais livre que funciona menos para separar e mais para salientar determinados pontos. Como são filmes recentes, praticamente não encontramos bibliografia a seu respeito, mas convocamos algumas leituras de críticos de cinema quando pertinentes à análise.

4.2 Recorte empírico

Para analisar a articulação entre cinema, classe média e cultura, procederemos a um recorte de filmes do período da pós-retomada, ou seja, após o marco de *Cidade de Deus* no ano de 2002, em que se percebe a presença da juventude de classe média, avaliada a partir da existência de mais de dois personagens desse grupo social na trama dos filmes. Apesar da ciência da dificuldade de delimitação entre a classe média e outras classes, alguns indícios materializados nos filmes foram usados como critérios iniciais que nos levaram a crer, num primeiro momento, que seus personagens poderiam ser considerados como pertencentes desta. Os critérios estão descritos abaixo, sendo que alguns deles funcionam como definição a partir da exclusão daquilo que não seria considerado específico da classe média, ou seja, são critérios tanto inclusivos como restritivos. É importante ressaltar que eles adquiriram força porque foram tomados em conjunto, visto que, dada a heterogeneidade da classe em questão, o uso de apenas um deles isoladamente poderia dar margem a dúvidas ou classificações equivocadas.

- Qualidade de vida dos personagens: fator observável na medida em que analisamos as rotinas dos personagens e suas ações em cena e detectamos a ausência de lutas por condições mínimas de sobrevivência assim como de excessivos privilégios e fartura material.

- Profissões: a partir de menções nos diálogos ou cenas em que personagens aparecem no exercício de atividades profissionais, é possível verificar se os mesmos atuam em profissões ditas de classe média – profissionais liberais, empregos assalariados não-braçais, funcionários de empresas públicas ou privadas e pequenos proprietários.

- Moradia: identificada a partir tanto da ambientação como da localização das locações ou estúdios usados como lar dos personagens. Casas e apartamentos, no geral, podem ser considerados como moradias de classe média, desde que estejam entre os extremos de barracos ou ambientes desprovidos de mínimas condições de conforto e higiene e mansões ou

apartamentos luxuosos e excessivamente espaçosos.

Esses critérios foram válidos apenas para possibilitar um primeiro levantamento de filmes que poderiam ser ditos como representativos da classe média. Contudo, como este não é um estudo de representação, nosso foco não é a caracterização dos modos pelos quais este grupo social aparece no cinema. A problematização mais nuançada da pertença à classe, suas características e recorrências será empreendida ao longo da pesquisa na análise do *corpus*, através dos operadores já descritos.

4.2.1 *Corpus*

O *corpus* deste projeto será composto por três filmes de longa-metragem de ficção, lançados no circuito comercial a partir de 2002, nos quais constatamos a presença da juventude de classe média. Consideramos essencial conhecer de forma um pouco mais ampla o panorama do cinema nacional contemporâneo para daí proceder à seleção de um *corpus* pertinente. Com isso em mente, realizamos um levantamento de filmes que representam esse grupo social depois do ano de 2002. Trata-se menos de um levantamento rígido e sistemático e mais da exploração de ambientes pelos quais o cinema circula e que poderiam nos levar a conhecer títulos importantes.

Como parte do processo, foram realizadas pesquisas na internet e em jornais para conhecimento dos filmes em cartaz, com leitura de suas sinopses e pôsteres de divulgação, além da consulta a sites especializados, tais como Filme B, Revista Cinética e IMDB. Consultamos, também, o catálogo da mostra *Cinema Brasileiro – anos 2000 10 questões*, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, que contém a listagem dos filmes brasileiros de cada ano, de 2000 a 2010. Foram feitas visitas a locadoras de rico acervo, com observação de todos os títulos nacionais. Valemo-nos também da frequência a festivais de cinema, como a Mostra de Tiradentes, o CineBH, o Indie, o CineOP, uma importante janela de exibição para a produção brasileira, onde filmes podem ser vistos e debatidos, e do trânsito pelo universo de cinéfilos, críticos e realizadores.

Foi elaborada, primeiramente, uma listagem dos filmes ficcionais que abordavam a classe média, de uma maneira geral. Com isto, não queremos dizer que todos tinham a classe como questão central – em alguns deles o foco é completamente diverso, mas ela não deixa de ser o universo no qual a trama (ou alguma parte dela) se situa. Essa lista, composta por 153

títulos, deu origem a uma segunda, apenas com filmes que tratavam da juventude, com 39 obras. Demonstramos a lista abaixo mais como um esforço por clarificar nosso percurso metodológico e situar um certo panorama, e menos para provar a representatividade dos filmes na cinematografia nacional, posto que nosso objetivo não é quantitativo. Lembramos, contudo, que se trata de um recorte aproximativo, afinal a própria categoria de classe média é de difícil definição e alguns filmes retratam personagens de situações limítrofes tanto no que tange à classe como no que diz respeito à fase da vida. Ressaltamos também que a listagem não é definitiva, pois sempre novos títulos podem a ela se agregar, de lançamentos futuros a filmes já lançados que por ventura ainda não conhecemos.

Filmes contemporâneos de ficção - classe média

- 1) 3 efes (Carlos Gerbase, 2007)
- 2) Achados e perdidos (José Joffily, 2005)
- 3) Ainda orangotangos (Gustavo Spolidoro, 2007)
- 4) Alegria, A (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2010)
- 5) Amigo Invisível, O (Maria Letícia, 2006)
- 6) Amigos de risco (Daniel Bandeira, 2007)
- 7) Amor por acaso (Márcio Garcia, 2010)
- 8) Amor segundo B. Schianberg, O (Beto Brant, 2009)
- 9) O Ano em que meus pais saíram de férias (2006)
- 10) Apenas o Fim (Matheus Araújo, 2008)
- 11) Antes que o mundo acabe (Ana Luiza Azevedo, 2009)
- 12) Árido Movie (Lírio Ferreira, 2004)
- 13) Avassaladoras (Mara Mourão, 2002)
- 14) Batismo de sangue (Helvécio Ratton, 2007)
- 15) Bendito Fruto (Sergio Goldenberg, 2004)
- 16) Benjamim (Monique Gardenberg, 2003)
- 17) Bodas de papel (André Sturm, 2008)
- 18) Bonitinha mas ordinária (Moacyr Goes, 2009)
- 19) Brasília 18% (Nelson Pereira dos Santos, 2006)
- 20) Bruna Surfistinha (Marcus Baldini, 2011)
- 21) Budapeste (Walter Carvalho, 2009)
- 22) Cama de gato (Alexandre Stockler, 2002)
- 23) Caixa dois (Bruno Barreto, 2007)
- 24) Cão sem dono (Beto Brant, 2007)
- 25) Carreiras (Domingos de Oliveira, 2005)
- 26) Cartomante, A (Wagner de Assis, Pablo Uranga, 2004)
- 27) Casa da Mãe Joana, A (Hugo Carvana, 2008)
- 28) Casa de Alice, A (Chico Teixeira, 2007)
- 29) Casamento de Romeu e Julieta, O (Bruno Barreto, 2005)
- 30) Cazusa: o tempo não pára (Walter Carvalho, Sandra Werneck, 2004)
- 31) Chega de Saudade (Lais Bodansky, 2007)
- 32) Cheiro do Ralo, O (Heitor Dhalia, 2006)

- 33) Coisa de Mulher (Eliana Fonseca, 2005)
- 34) Como esquecer (Malu Martino, 2010)
- 35) Como fazer um filme de amor (José Roberto Torero, 2004)
- 36) Concepção, A (José Eduardo Belmonte, 2005)
- 37) Contador de histórias, O (Luiz Villaça, 2009)
- 38) Coronel e o Lobisomem, O (Maurício Farias, 2005)
- 39) Corpo (Rubens Rewald, Rossana Folgias, 2007)
- 40) Crime delicado (Beto Brant, 2005)
- 41) Cristina quer casar (Luiz Villaça, 2003)
- 42) De pernas pro ar (Roberto Santucci, 2010)
- 43) Depois daquele baile (Roberto Bontempo, 2005)
- 44) Deriva, À (Heitor Dhalia, 2009)
- 45) Desafinados, Os (Walter Lima Jr, 2008)
- 46) Desenrola (Rosane Svartmann, 2011)
- 47) Destino (Moacyr Goes, 2009)
- 48) Diabo a quarto, O (Alice Andrade, 2004)
- 49) Didi, o caçador de tesouros (Marcus Figueiredo, 2006)
- 50) Didi, o cupido trapalhão (Paulo Aragão, Alexandre Boury, 2003)
- 51) Divã (José Alvarenga Jr., 2009)
- 52) Do começo ao fim (Aluisio Abranches, 2009)
- 53) Dom (Moacyr Góes, 2003)
- 54) Dona da História, A (Daniel Filho, 2004)
- 55) Durval Discos (Anna Muylaert, 2002)
- 56) É Proibido fumar (Anna Muylaert, 2009)
- 57) Entre Lençóis (Gustavo Nieto Roa, 2008)
- 58) Estrada para Ythaca (Pedro Diógenes, Guto Parente, Luiz e Ricardo Pretti, 2010)
- 59) Eu e meu guarda-chuva (Toni Vanzolini, 2010)
- 60) Famosos e os duendes da morte, Os (Esmir Filho, 2009)
- 61) Feliz Natal (Selton Mello, 2008)
- 62) Feminices (Domingos Oliveira, 2005)
- 63) Fica comigo esta noite (João Falcão, 2006)
- 64) Filhas do vento, As (Joel Zito Araujo, 2004)
- 65) Filme de Amor (Julio Bressane, 2004)
- 66) Fuga da mulher gorila (Felipe Bragança, Marina Meliande, 2009)
- 67) Gatão de meia idade (Antonio Carlos da Fontoura, 2006)
- 68) Grande Família, A (Maurício Farias, 2007)
- 69) Guerra dos Rocha, A (Jorge Fernando, 2008)
- 70) Guerra dos Vizinhos, A (Rubens Xavier, 2010)
- 71) Histórias de amor duram apenas 90 minutos (Paulo Halm, 2009)
- 72) Homem que copiava, O (Jorge Furtado, 2002)
- 73) Homem que desafiou o diabo, O (Moacyr Góes, 2007)
- 74) Houve uma vez dois verões (Jorge Furtado, 2002)
- 75) Jean Charles (Henrique Goldman, 2009)
- 76) Jogo subterrâneo (Roberto Gervitz, 2005)
- 77) Juventude (domingos de Oliveira, 2008)
- 78) Lisbela e o prisioneiro (Guel Arraes, 2006)
- 79) Maior amor do mundo, O (Carlos Diegues, 2006)
- 80) Mais uma vez amor (Rosane Svartman, 2005)
- 81) Malu de bicicleta (Flávio Tambellini, 2010)
- 82) Melhores coisas do mundo, As (Lafis Bodansky, 2010)

- 83) Meteoro (Diego de la Texera, 2007)
- 84) Meu mundo em perigo (José Belmonte, 2007)
- 85) Meu nome não é Johnny (Mauro Lima, 2008)
- 86) Meu tio matou um cara (Jorge Furtado, 2004)
- 87) Mistéryos (Beto Carminatti e Pedro Merege, 2008)
- 88) Monstros, Os (irmãos Pretti e primos Parente, 2011)
- 89) Muita calma nessa hora (Felipe Joffily, 2010)
- 90) Muito gelo e dois dedos d'água (Daniel Filho, 2006)
- 91) Mulher à tarde (Affonso Uchoa, 2009)
- 92) Mulher do meu amigo, A (Cláudio Torres, 2008)
- 93) Mulher Invisível, A (Claudio Torres, 2009)
- 94) Mulheres do Brasil (Malu di Martino, 2006)
- 95) Mulheres sexo verdades mentiras (Euclides Marinho, 2007)
- 96) Não por acaso (Phillipe Barcinski, 2007)
- 97) Nina (Heitor Dhalia, 2004)
- 98) No meio da rua (Antonio Carlos da Fontoura, 2006)
- 99) No meu lugar (Eduardo Valente, 2009)
- 100) Nome próprio (Murilo Salles, 2007)
- 101) Normais, Os – O Filme (José Alvarenga Jr, 2003)
- 102) Normais, Os 2 – A Noite mais maluca de todas (José Alvarenga Jr, 2009)
- 103) Odiquê? (Felipe Joffily, 2004)
- 104) Onde estará Dulce Veiga? (Guilherme de Almeida Prado, 2007)
- 105) Otávio e as Letras (Marcelo masagão, 2007)
- 106) Outro lado da rua, O (Marcos Bernstein, 2004)
- 107) Passado, O (Hector Babenco, 2007)
- 108) Passageiro, O – Segredos de adulto (Flávio Tambellini, 2006)
- 109) Pequenas Histórias (Helvécio Ratton, 2009)
- 110) Poderer! (Arthur Fontes, 2007)
- 111) Polaróides urbanas (Miguel Falabella, 2008)
- 112) Praça Saens Peña (Vinícius Reis, 2008)
- 113) Primo Basílio (Daniel Filho, 2007)
- 114) Príncipe, O (Ugo Giorgetti, 2002)
- 115) Proibido Proibir (Jorge Durán, 2007)
- 116) Quanto dura o amor? (Roberto Moreira, 2009)
- 117) Quanto vale ou é por quilo? (Sérgio Bianchi, 2005)
- 118) Quarta B (Marcelo Galvão, 2005)
- 119) Quase dois irmãos (Lúcia Murat, 2004)
- 120) Querido estranho (Ricardo Pinto e Silva, 2002)
- 121) Redentor (Claudio Torres, 2004)
- 122) Reflexões de um liquidificador (2010)
- 123) Romance (Guel Arraes, 2008)
- 124) Sal de prata (Carlos Gerbase, 2005)
- 125) Samba-canção (Rafael Conde, 2002)
- 126) Saneamento básico: o filme (Jorge Furtado, 2007)
- 127) Se eu fosse você (Daniel Filho, 2006)
- 128) Se eu fosse você 2 (Daniel Filho, 2009)
- 129) Seja o que Deus quiser (Murilo Salles, 2002)
- 130) Se Nada mais der certo (José Eduardo Belmonte, 2008)
- 131) Show de verão, Um (Moacyr Goes, 2004)
- 132) Sonhos e desejos (Marcelo Santiago, 2006)

- 133) Sem controle (Cris D'amato, 2007)
- 134) Separações (Domingos Oliveira, 2002)
- 135) Sexo, amor e traição (Jorge Fernando, 2004)
- 136) Sexo com amor? (Wolf Maya, 2008)
- 137) Signo da cidade, O (Carlos Alberto Ricceli, 2007)
- 138) Suprema Felicidade, A (Arnaldo Jabor, 2010)
- 139) Todo mundo tem problemas sexuais (Domingos de Oliveira, 2011)
- 140) Trair e coçar é só começar (Moacyr Góes, 2006)
- 141) Tropa de elite (José Padilha, 2007)
- 142) Tropa de elite 2 (José Padilha, 2010)
- 143) Verônica (Maurício Farias, 2009)
- 144) Vestido de Noiva (Joffre Rodrigues, 2006)
- 145) Vida de menina (Helena Solberg, 2003)
- 146) Viva sapato! (Luiz Carlos Lacerda, 2004)
- 147) Viva voz (Paulo Morelli, 2004)
- 148) Via Láctea, A (Lina Chamie, 2007)
- 149) Xuxa Abracadabra (Moacyr Goes, 2003)
- 150) Xuxa gêmeas (Jorge Fernando, 2006)
- 151) Xuxa e os duendes 2 (Rogério Gomes, Paulo Sérgio Almeida, 2002)
- 152) Xuxa e o tesouro da cidade perdida (Moacyr Goes, 2004)
- 153) Xuxa em Sonho de menina (Rudi Lagemann, 2007)

Filmes de ficção - Juventude classe média

- 1) 3 Efes (Carlos Gerbase, 2007)
- 2) Ainda orangotangos (Gustavo Spolidoro, 2007)
- 3) Alegria, A (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2010)
- 4) Apenas o fim (Matheus Araújo, 2008)
- 5) Amigos de risco (Daniel Bandeira, 2007)
- 6) Árido Movie (Lírio Ferreira, 2004)
- 7) Antes que o mundo acabe (Ana Luiza Azevedo, 2009)
- 8) Bruna Surfistinha (Marcus Baldini, 2011)
- 9) Cama de gato (Alexandre Stockler, 2002)
- 10) Cão sem dono (Beto Brant, 2007)
- 11) Concepção, A (José Eduardo Belmonte, 2005)
- 12) À Deriva (Heitor Dhalia, 2009)
- 13) Desenrola (Rosane Svartmann, 2011)
- 14) Diabo a quatro, O (Alice Andrade, 2004)
- 15) Do começo ao fim (Aluisio Abranches, 2009)
- 16) Dona da história, A (Daniel Filho, 2004)
- 17) Estrada para Ythaca (Pedro Diógenes, Guto Parente, Luiz e Ricardo Pretti, 2010)
- 18) Famosos e os duendes da morte, Os (Esmir Filho, 2009)
- 19) Fuga da mulher gorila, A (Felipe Bragança, Marina Meliande, 2009)
- 20) Histórias de amor duram apenas 90 minutos (Paulo Halm, 2009)
- 21) Homem que copiava, O (Jorge Furtado, 2002)
- 22) Houve uma vez dois verões (Jorge Furtado, 2002)
- 23) Melhores coisas do mundo, As (Lafís Bodansky, 2010)

- 24) Meu mundo em perigo (José Belmonte, 2007)
- 25) Meu nome não é Johnny (Mauro Lima, 2008)
- 26) Meu tio matou um cara (Jorge Furtado, 2004)
- 27) Monstros, Os (irmãos Pretti e primos Parente, 2011)
- 28) Muita calma nessa hora (Felipe Joffily, 2010)
- 29) Muito gelo e dois dedos d'água (Daniel Filho, 2006)
- 30) Nina (Heitor Dhalia, 2004)
- 31) No meu lugar (Eduardo Valente, 2009)
- 32) Nome Próprio (Murilo Salles, 2007)
- 33) Ódiquê (Felipe Joffily, 2004)
- 34) O Passageiro, O – Segredos de adulto (Flávio Tambellini, 2006)
- 35) Pode crer! (Arthur Fontes, 2007)
- 36) Proibido Proibir (Jorge Durán, 2007)
- 37) Quanto dura o amor? (Roberto Moreira, 2009)
- 38) Se nada mais der certo (José Eduardo Belmonte, 2008)
- 39) Seja o que Deus quiser (Murilo Salles, 2002)

Apenas como contraponto, trazemos os dados sobre a produção brasileira como um todo nesse mesmo período. Segundo o levantamento realizado pelo catálogo da mostra *Cinema Brasileiro - anos 2000 10 questões*, foram exibidos publicamente 813 filmes brasileiros de 2002 a 2010. Contudo, esse número se refere indistintamente a ficções e documentários, enquanto a lista da presente pesquisa se deteve somente sobre as ficções. A enumeração por ano segue adiante.

2002: 41 filmes	2005: 80 filmes	2008: 120 filmes
2003: 56 filmes	2006: 79 filmes	2009: 154 filmes
2004: 58 filmes	2007: 107 filmes	2010: 118 filmes

Com a lista dos filmes de juventude de classe média em mãos, efetuamos o recorte de três longas. A escolha pela análise de três filmes se deve à própria questão: se as juventudes são múltiplas e a classe média tão diversa, analisar um único filme poderia tornar nossos resultados monolíticos, quando na verdade gostaríamos de abarcar um mínimo de variedade. Acreditamos que com três obras evitamos uma possível dicotomia ou viés comparativista da escolha por dois objetos, assim como o risco da ligeireza e superficialidade que um número acima de quatro poderia implicar.

Desta lista, foram eliminados aqueles que não se passam no tempo presente (*À Deriva* e *Pode crer!*, por exemplo), já que nos interessa especialmente uma discussão contemporânea. Guiou-nos, como critério nessa escolha, a possibilidade de abordagem da juventude tardia, aquela da faixa dos vinte anos, universitária ou em busca de ingresso no mercado trabalho,

pois acreditamos que nela alguns pontos a respeito do *projeto* adquirem maior relevo e estão mais próximos de se concretizarem no embate com o campo de possibilidades. Portanto, retiramos filmes que enfocam a adolescência, como os que são protagonizados por estudantes de colégio, menores de idade (*As melhores coisas do mundo* e *Desenrola*, por exemplo). Dos que restaram, selecionamos os três que consideramos mais pertinentes para o desenvolvimento da análise de projeto/campo de possibilidades, aqueles que de alguma forma davam a ver essas questões, que traziam algum nível de complexidade e elaboração com as quais desejávamos trabalhar. Pesou em nossa decisão o desejo de representatividade ao escolher filmes de diretores que vem trabalhando no universo social da classe média há alguns anos, como Beto Brant e José Eduardo Belmonte. Os filmes do corpus desta pesquisa são *Cão sem dono*, *Proibido proibir* e *Se nada mais der certo*. Cada um deles receberá uma caracterização geral a seguir.

Cão sem dono, lançado em 2007, com duração de 82 minutos, foi dirigido por Beto Brant, de 46 anos (em co-direção com Renato Ciasca), realizador de 6 longas – *Os Matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998), *O Invasor* (2002), *Crime Delicado* (2005) e *O Amor segundo B. Schianberg* (2010). Obteve 31.000 espectadores. O roteiro foi baseado no livro *Até o dia em que o cão morreu*, do escritor gaúcho Daniel Galera. O filme aborda o vazio existencial de Ciro (Júlio Andrade), um introvertido jovem formado em literatura, porém desempregado, que se envolve com Marcela (Tainá Müller), uma aspirante a modelo que deseja viajar pelo mundo. Ciro mora em Porto Alegre, sozinho com seu cão vira-lata num apartamento pequeno e praticamente sem móveis. Suas relações são escassas: às vezes conversa com o zelador, Elomar, um senhor que faz pinturas em jornal, e torna-se amigo de Lácio, um motoqueiro que quase atropela Marcela e, ao prestar socorro, torna-se próximo do casal, convidando-o para jantar em sua casa, com sua esposa Ana. Marcela adoece e se afasta para a realização de um tratamento quimioterápico, o que provoca uma forte crise em Ciro. Seus pais o resgatam e o trazem para morar com a família. Ciro se restabelece, começa a trabalhar numa livraria, mas seu cachorro morre. Marcela reaparece e, num telefonema, diz que está curada e o convida para acompanhá-la numa viagem a Barcelona.

O segundo título, *Proibido Proibir*, foi lançado em 2007, de Jorge Durán, chileno nascido em 1942 e radicado no Brasil desde 1973, veterano roteirista (*Pixote: a lei do mais fraco*, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, *Como nascem os anjos*, entre outros), mas com apenas dois longas-metragens como diretor – *O escolhido de Iemanjá* (1978) e *A cor do seu destino* (1986). Trata-se de uma co-produção Brasil/Chile, com orçamento de 1,2 milhão de reais, duração de 100 minutos. León (Alexandre Rodrigues) e Paulo (Caio Blat) são

universitários que dividem um apartamento próximo à UFRJ. León estuda ciências sociais e Paulo, medicina. O primeiro namora Letícia (Maria Flor), estudante de arquitetura, enquanto o segundo é avesso a compromissos, mas forma-se, entre os três, um triângulo amoroso, pois a moça e Paulo começam a desenvolver um interesse mútuo. Paulo faz atendimentos no hospital da universidade e se compadece de Rosalina (Edyr Duqui), paciente leucêmica que sente falta da visita dos filhos. Paulo vai até a favela entrar em contato com os garotos e descobre que o mais velho, Cinézio, foi morto injustamente por policiais enquanto o outro, Cacauzinho, precisa ficar escondido por estar jurado de morte, testemunha do assassinato do irmão. Os três jovens se mobilizam, junto com o primo Mário, na resolução dessa situação. No entanto, num plano de resgate mal-sucedido, a polícia mata Cacauzinho e Mário, enquanto León fica gravemente ferido. Letícia o resgata e Paulo o opera clandestinamente dentro de casa. Perseguidos pela polícia, os três fogem para Brasília, onde mora a família de León. O filme termina com os três na estrada, em um mirante.

Por fim, *Se nada mais der certo* foi dirigido em 2008 por José Eduardo Belmonte, cineasta brasileiro de 41 anos de idade, com três outros longas realizados – *Subterrâneos* (2004), *A Concepção* (2005) e *Meu Mundo em Perigo* (2007). A duração é de 120 minutos. Léo (Cauã Reymond) é um jornalista de quase 30 anos, sem emprego fixo, que vive de *freelancers*, com situação financeira crítica. Contratado por Diogo (Eucir de Souza), um antigo colega, faz alguns serviços como a cobertura de notícias sobre apresentadores de televisão e entrevistas com modelos, o que intensifica sua crise em relação à profissão. Vive em São Paulo, abrigando a amiga Ângela (Luiza Mariani), uma jovem mãe deprimida, bulímica e desempregada, com seu filho Lucas, praticamente criado pela empregada Leda (Adriana Lodi). Leo conhece Marcin (Caroline Abras), uma pessoa de gênero um tanto indefinido, que trabalha na zona, com tráfico de drogas, e Wilson (João Miguel), um taxista prestes a perder seu veículo. Os três começam a participar de ações ilícitas, como assaltos, ingressando numa vida de crime. Participam de um grande golpe, arquitetado por Gaúcho (Bruno Giordano), que consiste no roubo de uma quantia milionária que seria doada para uma campanha política. Durante a partilha do dinheiro, Marcin brinca com a arma de Wilson e acidentalmente mata Sybelle (Milhem Cortaz), travesti que namora Gaúcho. Wilson é baleado enquanto Marcin e Leo fogem para a praia.

Passamos, no capítulo seguinte, à análise dos filmes.

5. Análises

5.1 *Cão sem dono*

5.1.1

Eu não sou dono. Sou um amigo, só.

O jovem protagonista de *Cão sem dono* vive silenciosamente em um apartamento que divide com um pequeno cão vira-lata, encontrado na rua. Sua mãe se inquieta com o fato de que ele não cuida do animal, deixando-o sozinho em casa, ao que ele retruca dizendo que não possui o cão, mas com ele tece relações de amizade. E assim parece ser o pensamento de Ciro não só no que diz respeito às relações entre humano e animal, mas entre humanos. O jovem rejeita a posse sobre outro ser e vê a convivência como uma questão de amizade e companheirismo, mas, sobretudo, de escolha. Ciro busca relações horizontalizadas, em que uma pessoa não domine ou exerça poder sobre outras.

Esse princípio calcado na ideia de liberdade se aplica também à sua inserção no mundo, de maneira geral. O personagem resiste ao assujeitamento pelas instituições – seja a relação amorosa estável, a família ou o mercado de trabalho. Ciro parece ter um projeto alternativo, ou talvez mesmo um não-projeto, pautado no desejo de escapar da submissão a qualquer tipo de ordem constituída, opção que o filme não dá a ver por meio de um discurso politizado, mas inscreve em seu corpo, expressão e olhar. Ciro é um personagem opaco, contido, que pouco verbaliza, mas seu silêncio é, de certa forma, eloqüente. A quietude é expressiva na medida em que demarca distância, revela sua condição de alheio às convenções.

Porém, a ambigüidade do personagem nos leva a pensar que talvez esse não seja apenas um posicionamento de crítica ao mundo como ele se encontra hoje, mas também um medo da exposição e do risco. Sendo assim, o personagem não se coloca de maneira plena nas relações e tem uma presença um tanto quanto arredia também devido a uma necessidade de proteção. No entanto, essa postura de resistência paulatinamente se abranda ao longo do filme, sobretudo a partir de seu importante relacionamento amoroso.

O filme começa com uma relação sexual entre Ciro e Marcela e termina com um telefonema entre os mesmos – eles, portanto, abrem e fecham a narrativa. Logo após a

primeira cena, os jovens conversam na cozinha, tomando o café da manhã. Marcela pede o número do celular de Ciro, que diz não possuir um. Ela, então, anota seu telefone para ele. Com isso, percebemos que ela parece ser a responsável pela manutenção de contato do casal, que, não fosse por sua atitude, poderia nunca mais se ver.

Quando Ciro se encontra em dificuldades financeiras, Marcela oferece um empréstimo. Quando o motoqueiro Lácio propõe um jantar, Ciro recusa o convite, mas Marcela aceita e faz com que ambos compareçam. Quando ela adoece, resolve que se afastarão. Quando se recupera, telefona a Ciro e propõe uma viagem. Por tudo isso, podemos dizer que Marcela é quem encaminha a relação, tomando a maior parte das iniciativas e decisões, dando rumo às situações, enquanto Ciro se deixa levar – a relação é um projeto mais dela do que dele. Marcela é uma personagem forte, ambiciosa – saiu de uma cidade pequena para investir em sua carreira de modelo e deseja viajar o mundo. Por outro lado, pode ser também uma figura vulnerável, o que se revela tanto no momento em que é atropelada e machuca a perna como quando adoece com sintomas de febre e tosse e posteriormente tem o diagnóstico de um linfoma. Nesses momentos, ela se torna dependente, colocando Ciro no posto de cuidador. Ele a ampara, compra remédios, vigia seu sono. Mas mesmo aí, ela continua no controle, dizendo-lhe como deve ser cuidada. Pode-se pensar até mesmo que ela se utilize desses momentos de fragilidade como recurso para entrar no mundo hermético de Ciro.

O casal é, então, composto por alguns pólos, que podem aludir, sutilmente, a uma questão de gênero na juventude contemporânea dos grandes centros, que aos poucos refuta os modelos machistas de outrora: Marcela é, tanto na esfera profissional como na amorosa, bastante determinada e firme, ao passo que Ciro parece perdido. Sexualmente, não parece haver hierarquias ou distinções de poder. O casal transa no primeiro encontro e Marcela é uma jovem que exerce sua sexualidade livremente. As relações entre eles poderiam ser vistas como parte de uma “sexualidade plástica”, de acordo com o conceito do sociólogo Anthony Giddens:

A emergência do que eu chamo de sexualidade plástica é crucial para a emancipação implícita no relacionamento puro⁷, assim como para a reivindicação da mulher ao prazer sexual. A sexualidade plástica é a sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução. Tem as suas origens na tendência, iniciada no final do século XVIII, à limitação rigorosa da dimensão da família; mas torna-se mais tarde

⁷ Relacionamento puro é, para Giddens, aquele no qual cada parte entra pelo que pode ganhar e continua “apenas enquanto ambas as partes imaginem que estão proporcionando a cada uma satisfações suficientes para permanecerem na relação”. A durabilidade não é tomada como algo garantido e o rompimento pode ocorrer a qualquer momento, por qualquer um dos parceiros (BAUMAN, 2004, p.111).

mais desenvolvida como resultado da contracepção moderna e das novas tecnologias reprodutivas (GIDDENS, 1993, p. 10).

O sexo, em *Cão sem dono*, aparece despojado de amarras conservadoras – acontece entre pessoas que inicialmente mal se conhecem, sendo seu objetivo totalmente desatado da reprodução. Não existe, através do sexo, um projeto de sacramentar uma união e formar uma família. Ele é a maneira primordial pela qual toma forma o encontro intenso entre aquelas duas pessoas e sua expressão cinematográfica é igualmente intensa, sincera, crua. Indissociável de um vínculo humano apaixonado, múltiplo em sensações, a sexualidade é vivida por eles em formato pleno, e assim também são construídas as imagens que o filme dá àquela relação. Beto Brant não se furta em filmar o sexo sem véus, com a câmera próxima, atenta, interessada nos corpos e sua dinâmica, ausente de pudores, ressaltando a intimidade ali envolvida. De acordo com o crítico Luiz Carlos Oliveira Jr. (2010) na revista online *Contracampo*, “as cenas de intimidade são corpóreas, táteis, seja no sexo ou naqueles momentos em que tudo que importa é os dois estarem juntos, grudados, qualquer coisa que falem será apenas um complemento à proximidade física”. Trata-se de um relacionamento com bastante ênfase na dimensão carnal, mas que, com o tempo, torna-se também uma cumplicidade de almas.

A qualidade de realismo do filme e sua aposta num nível de exposição físico e (literalmente) visceral tem outro exemplo na cena em que Ciro realiza uma endoscopia. Ainda no texto da *Contracampo*, Oliveira Jr. (2010) descreve o momento

Num mesmo plano, a câmera vai do rosto de Ciro (“amordaçado” como um cão bravo) ao monitor que mostra a imagem captada pela câmera endoscópica descendo até seu estômago. Alguém tinha mesmo que filmar esse plano; passar, num registro contínuo, do exterior do corpo ao interior do organismo, ir da epiderme à intimidade dos órgãos, espécie de auto-regressão, de reconciliação com o corpo através de uma terapia não psicanalítica, mas puramente física.

Há, no filme, uma tônica da observação: a câmera está sempre na mão, os planos são longos, o som é ambiente, quase não há cortes ou iluminação artificial, as atuações são naturalistas. Cabe apontar que a endoscopia realizada por Ciro de fato aconteceu com o ator Júlio Andrade, tamanha a ênfase na proposta naturalista. Os atores aparecem realmente nus durante as cenas de sexo. Os personagens se mostram intensamente à vontade em suas ações, como se não estivessem sendo vistos por olhares externos.

A ambientação da maior parte das cenas de Ciro com Marcela é o apartamento (uma locação real, não se trata de estúdio), mas sobretudo o quarto, local que chama o caráter

íntimo dessa relação. A alcova é, assim, propícia para o aflorar das paixões, espaço do sexo e do confidencial. Não só as relações sexuais como muitos diálogos se passam com os personagens na cama de Ciro, que nada mais é do que um colchão de casal posicionado diretamente sobre o piso, coberto por lençóis desarrumados. Há cenas em que eles conversam também no chão, sentados na sala.

O casal é conciso em seus diálogos – a relação não se dá pela esfera da racionalidade e sim da emoção, da troca de sentimentos; firma-se pelo tato e pelo contato corporal. As conversas são curtas e corriqueiras e raras vezes têm como tema a própria relação. Ciro e Marcela são concentrados no presente, na vivência dia após dia e quase nunca falam do futuro. Quando este é abordado, geralmente é por Marcela, ao falar de seus planos profissionais. O casal, na casa dos 20 anos e ainda sem estabilidade financeira, vive uma relação que se poderia chamar de namoro, ainda que esta nomenclatura nunca surja no filme. Ciro e Marcela nunca mencionam projetos como casamento ou filhos, talvez por isto não fazer parte de seus planos, mas pode-se especular que simplesmente não revelem esse desejo um ao outro, por constrangimento, medo das expectativas ou receio de um compromisso mais concreto. De acordo com Bauman, a mentalidade de longo prazo foi substituída pela de curto prazo, em várias esferas da vida: “Casamentos 'até que a morte nos separe' estão decididamente fora de moda e se tornaram uma raridade: os parceiros não esperam mais viver muito tempo juntos” (BAUMAN, 2001, p. 169). A única menção a um passo de maior compromisso se dá quando Marcela oferece dinheiro para o aluguel de Ciro e ele pergunta se ela está pretendendo morar com ele. Mas não fica claro se sua pergunta constitui um convite ou se essa possibilidade lhe desagrada. Entre eles, o futuro do amor é incerto, nebuloso, o que não quer dizer que sua vivência presente não tenha importância crucial.

Talvez, para eles, o presente seja tão intenso e envolvente que o futuro não caiba em seus pensamentos, o que se traduz na montagem do filme, muitas vezes feita por intermédio de *fade out* e *fade in* – uma cena se esmaece até se fundir com o preto e a próxima emerge dele, paulatinamente. Esse recurso parece estar ligado não só à impressão de passagem de tempo, mas a uma suavização das bordas das cenas, nos mostrando que os acontecimentos registrados são apenas partes fragmentadas da rotina de Ciro, rotina esta que se estende para além do momento conservado pela montagem. Em um diálogo, Marcela diz “*a gente tem um início e a gente tem um fim*”, ao que Ciro responde “*não, a gente tem um meio*”. Assim, os *fades* nos lembram de que as cenas são apenas “meios”, suspiros, pedaços da vida, que existe num fluxo contínuo, independentemente de estarmos assistindo. São fragmentos do presente, separados do passado e do futuro. Os *fades* também remetem a capítulos de uma estrutura

narrativa, o que poderia estabelecer um diálogo com sua forma literária, se lembrarmos que *Cão sem dono* é baseado em um livro.

Para um projeto amoroso tão abstrato, irresoluto e de pouco alcance no tempo, torna-se delicado também avaliar o campo de possibilidades. Uma contingência que pode ser considerada desfavorável é o investimento de Marcela na carreira. O filme sugere que, para ela, esta é sua a prioridade: viajar pelo mundo a trabalho. No entanto, ao final vemos que seus planos incluem Ciro; ela o convida para a viagem a Barcelona. Ainda que isto seja uma grande demonstração de amor e um desejo de iniciar uma vida conjunta, trata-se de uma decisão tomada por ela sem a influência dele. Se ele optar por não ir, isso em nada mudará os planos da garota. Assim, o projeto amoroso precisa ser conciliado com aqueles da esfera profissional. E, em um par, os projetos das duas pessoas precisam ser conciliados entre si. O embate entre projetos divergentes pode levar ao fim de um casal.

A doença de Marcela é também um elemento decisivo do campo de possibilidades. Trata-se de um fator biológico, fora do controle de ambos que, no entanto, traz uma série de implicações psicológicas e sociais para o casal. A forma com que a moça lida com esse diagnóstico e a exclusão de Ciro em sua vida naquele momento são extremamente significativas. Em uma cena anterior, quando havia tido um “dia péssimo”, Marcela busca acolhimento na casa de Ciro. Mas quando a situação é mais séria, de grave enfermidade, ela recorre à família e desaparece das vistas do namorado. Ele não é figura de referência nessa hora; os pais, por sua vez, são seu alicerce. Ciro e Marcela são amantes, mas não (ou ainda não) marido e esposa, isto é, família. Sobre a diferença entre estes tipos de relação, Bauman elucidada:

A afinidade é uma ponte que conduz ao abrigo seguro do parentesco. Viver juntos não representa essa ponte nem o trabalho de construí-la. O convívio do ‘viver juntos’ e a proximidade consanguínea são dois universos diferentes, com espaços-tempos distintos, cada qual um universo completo, com suas leis e lógicas próprias (BAUMAN, 2004, p. 47).

É interessante notar que somente fatores externos, como o linfoma, ameaçavam aquela ligação. Entre o casal, de fato, não há conflito. A relação entre eles é serena e não há sequer uma cena de briga ou desentendimento. Não se veem incompatibilidades de personalidade, discordâncias, ciúme ou mal entendidos. As situações privilegiadas pelo roteiro e colocadas em campo são conversas amenas, ócio, sexo, refeições, sono, além de uma cena em que Ciro toca violão e Marcela canta. Tem-se a impressão até mesmo de uma relação um pouco etérea, poética, baseada nas sensações e paixões e um tanto quanto despregada da realidade concreta.

A temporalidade fugidia do filme, com seus *fades* e nenhuma alusão a datas ou marcações cronológicas nos diálogos, não nos permite clareza sobre a quantidade de tempo que estão juntos. A ambientação das cenas do casal quase sempre no apartamento e jamais nas ruas ou em locais públicos enfatiza a separação entre o relacionamento e o universo externo. Dentro daquele apartamento, os jovens vivem um mundo particular, algo semelhante ao que descreve Giddens nesta passagem:

[...] faz sentido considerar-se o amor apaixonado, *amour passion*, como a expressão de uma conexão genérica entre o amor e a ligação sexual. O amor apaixonado é marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida cotidiana, com a qual, na verdade, ele tende a se conflitar. O envolvimento emocional com o outro é invasivo – tão forte que pode levar o indivíduo, ou ambos os indivíduos, a ignorar as suas obrigações habituais. O amor apaixonado tem uma qualidade de encantamento que pode ser religiosa em seu fervor (GIDDENS, 1993, p. 48).

Mas não é apenas no domínio do amor que Ciro vive de maneira alheia à realidade. Sua relação com o trabalho é também um tanto distante do mundo concreto. Ciro é retratado em atividades profissionais em raríssimos momentos de *Cão sem dono*; o ócio parece um estado comum para o personagem. A temporalidade é lenta e avança de forma arrastada, numa tentativa de evocar a sensação do cotidiano vazio do jovem personagem. Os diretores privilegiam uma opção pela extensão dos planos, com muitos silêncios e tempos mortos, evitando cortes ou a fragmentação das cenas em plano e contra-plano.

Ciro se encontra desempregado. Um diálogo com seus pais, à mesa do almoço, revela-nos (10'30):

Pai: *E o trabalho filho, rolou ou não rolou?*

Ciro: *É, aquele não rolou, mas ta pra rolar outro aí.*

Pai: *De que que é? Que que é que tu tá vendo?*

Ciro: *É de tradução.*

Pai: *Pô, tradução é bacana, né? E rola trabalho de tradução? Russo, essas coisas, assim?*

Ciro: *Rola.*

Pai: *E o médico?*

Ciro: *Eu vou marcar.*

O pai de Ciro parece interessado em se informar sobre seus progressos na busca por trabalho. No entanto, o assunto ocupa um momento muito breve da conversa, que logo já passa a outro tópico. Percebemos um certo esforço do pai de Ciro para desenvolver o tema, mas este não corresponde e lhe dá respostas sucintas, como se não ficasse à vontade com as sutis cobranças e tivesse certo embaraço pelo desemprego. Os olhares dos personagens raramente se cruzam. Verificamos comportamento semelhante na próxima cena em que o

trabalho é evocado, desta vez num diálogo entre Ciro, Marcela, o motoqueiro Lácio e sua esposa Ana, da qual extraímos um trecho (20'09):

Lácio: *O que que tu falou que tu faz, rapaz?*

Ciro: *Eu? Sou tradutor.*

Ana: *Tradutor de quê?*

Ciro: *Literatura.*

Lácio: *Tá, mas como assim?*

Ciro: *Entre outras coisas também.*

Ana: *Sim, mas de que língua? Da onde pra onde?*

Marcela: *Russo!*

Lácio: *Bá! Russo não é pouca merda!*

Ana: *O cara é fino. Fala aí.*

Lácio: *Precisa falar russo pra nós.*

Ana: *Fala uma coisa pra nós.*

Lácio: *Diz um negócio em russo aí, porra.*

Marcela: *Ele não fala. Fala, Ciro!*

Ciro se mostra reticente ao falar de suas habilidades com os demais. Nessa cena, vemos a insistência de seus amigos enquanto ele raciona as informações. Não sabemos se isso se deve à timidez, à vontade de não ser o centro das atenções ou ao medo de soar arrogante por falar uma língua difícil, diante de pessoas de ocupações menos intelectuais.

E assim entendemos que o personagem tem alguma espécie de formação em letras, particularmente em literatura russa, mas vive no ócio, à deriva. A representação dessa situação nos parece algo bastante relacionado à classe média atual e ao jovem errante, de amadurecimento tardio, sobretudo se comparado com as gerações anteriores. A sensação de falta de propósito e de sentido de vida, a dificuldade de descobrir sua própria querência também são significativos. Parece ser característico de Ciro a indecisão, a necessidade de um maior tempo para a inserção no mercado de trabalho e a constituição de sua independência.

Ciro passa por dificuldades financeiras, já que não tem renda e mora sozinho em um apartamento. Marcela, ciente da situação, oferece-lhe dinheiro para o pagamento do aluguel (35'40, ambos sentados no chão do apartamento de Ciro):

Marcela: *Não é nada de mais, é só pra te ajudar nesse mês. Depois, quando tu arranjar um emprego, tu me paga.*

Ciro: *Não, valeu. (silêncio) Você tá pensando em morar aqui?*

Marcela: (ri) *Eu sabia que tu ia dizer isso. Nossa! Apostei comigo mesma. Eu já pensei nisso, Ciro, eu já pensei em morar aqui. Mas agora estão rolando uns lances aí... acho que as coisas vão mudar de direção.*

Ciro: *Que lances?*

Marcela: *Pintou a possibilidade de uma viagem de trabalho.*

Nesse primeiro momento, Ciro recusa a oferta de Marcela, sendo o orgulho aparentemente o principal motivo para essa atitude. Parece pensar, também, que se Marcela o ajudasse financeiramente, estaria “comprando” seu direito de morar naquele apartamento, e o jovem não está muito certo de que gostaria disso, talvez um passo de maior compromisso na relação. Aqui o embate entre projeto e campo de possibilidades se revela de maneira mais clara. Ciro busca se sustentar, morar sozinho em um apartamento e ter uma vida adulta, independente dos pais. No entanto, não tem condições para isso, pois não possui uma fonte de renda que possa prover suas despesas. É interessante que mesmo não tendo condições, ele se mantém no apartamento, pois isto é parte de seu projeto de vida. Ciro poderia ter morado com os pais até que tivesse uma maior estabilidade, mas essa não foi sua escolha e ele procura sustentá-la até o limite (só retorna à casa da família por uma situação emergencial, uma crise de outra ordem). Em uma situação em que o campo de possibilidades é impeditivo e frustrante, ainda assim o personagem insiste em seu projeto, que naquele momento era insustentável. Percebemos então a força do projeto para o jovem personagem, posto que a ele se agarra, mesmo que naquele momento seja inviável, talvez mesmo uma falácia, num posicionamento que tem tanto de ingenuidade quanto de ousadia e perseverança. Por fim, Ciro aceita o empréstimo de Marcela.

Mais tarde, Ciro comparece a uma entrevista de emprego (39'). A entrevistadora apresenta uma proposta de revisão com o prazo de 15 dias por R\$1,50 a lauda. Ciro pergunta se o pagamento poderia ser maior, e ela responde “*Não, não... O mercado não ta muito fácil, tu sabes, né?*”. Ciro hesita e decide não pegar o trabalho. Esta cena é montada com fragmentos do personagem em outros tempos e espaços. Vemos Ciro dentro de um trem (ou ônibus, não se sabe exatamente), observando melancolicamente as pessoas na rua, sentado num banco de costas, vendo apenas o caminho deixado para trás. É como se estivesse sendo levado, arrastado, com uma atitude muito diferente de alguém que ruma à frente, a oportunidades e esperanças de vida melhor. Seu olhar é baixo; mira o já decorrido com pesar. Ciro parece puxado para o futuro contra sua vontade, sugado para uma vida adulta a contragosto, sem perspectivas. A cena se alterna entre vários momentos: a entrevistadora e Ciro num escritório; Ciro sentado sozinho num bar; Ciro no trem; e observação da rua a partir do olhar de Ciro no veículo – um homem mexendo no lixo, um senhor sentado no banco da praça fazendo palavra cruzada no jornal, pessoas andando. Enquanto ouvimos as falas da cena do escritório, vemos imagens de outros lugares. A trilha sonora é suave, baixa e melancólica.

Nesta sequência, temos uma alusão direta às dificuldades do mercado de trabalho que acarretam baixas remunerações. Como há grande quantidade de desempregados necessitando

de trabalho, os pagamentos diminuem, pois os empregadores supõem que sempre encontrarão alguém que concorde com gratificações abaixo do valor justo, seja por falta de opção ou desespero. Mas Ciro não é essa pessoa. Sabemos que a frase “*o mercado não ta muito fácil*” é tanto verdadeira como alegação fácil para que não haja esforço maior para se pagar devidamente o trabalhador. Ciro sofre as conseqüências diretas desse panorama. Não tem emprego e a proposta que surge é de um serviço avulso, sem vínculo, pouco tentador tanto intelectual como economicamente – o pagamento é baixo, o prazo é curto e a tarefa, ingrata. Trata-se de um serviço de revisão de tradução de um texto sobre informática, algo que certamente passa ao largo dos interesses do jovem, focado em literatura e poesia. Caso aceitasse, seria unicamente pelo dinheiro. E Ciro vai na contramão dos desdobramentos esperados pelo capitalismo – mesmo em necessidade, rejeita a oferta que não lhe traria nenhum tipo de satisfação profissional.

Ciro escolhe não se sujeitar a essa lógica perversa, mesmo em situação de apuros, o que, dependendo da perspectiva, é tanto irresponsável quanto corajoso. O jovem parece não querer ceder a certas condições impostas pela vida capitalista contemporânea, preferindo viver sua vida pelas emoções e sentimentos. Ele parece ver a arte – a literatura, as pinturas do porteiro, a música – e até mesmo o sexo e o amor como maneiras de não se comprometer com o que o mundo espera dele em termos de emprego, dinheiro e responsabilidades. Talvez exista, nele, um temor da realidade, do lidar com o concreto do mundo, os compromissos, as demandas externas, que se configure até mesmo numa tentativa de continuidade de uma vida adolescente ou boêmia, quando ela já não parece possível.

A partir dessa atitude, podemos pensar que o projeto de Ciro é ser independente financeiramente, mas não a todo custo – sua prioridade é a realização profissional, é trabalhar em algo que lhe dê prazer. Sabemos que ele escolheu a profissão por gosto, pois em vários momentos do longa o vemos lendo, escrevendo ou recitando poesias em momentos de lazer. Fica a dúvida, contudo, se ele toparia a oferta se ela fosse mais vantajosa em termos monetários. Tanto é que o personagem pergunta à entrevistadora: “*não tem como aumentar a grana?*”. Ciro não topou porque o trabalho não lhe interessava ou porque era mal pago? Provavelmente uma conjunção destes dois fatores tenha pesado em sua decisão. Aí está o embate entre projeto e campo de possibilidades. Diante das condições oferecidas, o jovem disse “não”, guiando-se pela especificidade de seu projeto. Seria melhor esperar um pouco mais, ainda em situação emergencial, para que o projeto pudesse se concretizar da forma almejada. Sendo um jovem de classe média, com formação superior, Ciro é impregnado pelos desejos desta classe e sua cultura. Ele só se contenta quando seu potencial intelectual é

aproveitado. Uma tarefa, por assim dizer, mais técnica, não lhe provoca simpatia. Zygmunt Bauman nos ajuda a compreender essa situação. Segundo o autor, a natureza do trabalho mudou da modernidade sólida para a líquida⁸, sendo que hoje perdeu sua centralidade; não mais é intrincado a uma missão universalmente partilhada pela humanidade ou a um projeto de vocação para a vida toda.

O trabalho adquiriu - ao lado de outras atividades da vida - uma significação principalmente estética. Espera-se que seja satisfatório por si mesmo e em si mesmo, e não mais medido pelos efeitos genuínos ou possíveis que traz a nossos semelhantes na humanidade ou ao poder da nação e do país, e menos ainda à bem aventurança das futuras gerações (BAUMAN, 2001, p. 160).

A satisfação proveniente do trabalho é um valor fundamental na contemporaneidade, satisfação esta de curto alcance, que não visa, necessariamente, a uma contribuição ao bem comum. O objetivo que se destaca é o próprio bem-estar daquele que trabalha e que se vê realizado naquilo que faz, e não apenas a execução de uma tarefa em troca de uma remuneração. Isso é tanto característico da contemporaneidade quanto da classe média, por ser esta ancorada na valorização da educação de nível superior, conhecimento específico, motivado por uma vocação ou afinidade.

O projeto de Ciro precisa se equilibrar entre a visada independência dos pais e a realização profissional em sua área particular e não se completaria apenas com um ou outro. Trata-se de um projeto composto, condicionado, complexo. Diante do campo de possibilidades, as decisões que precisa tomar são difíceis, fazem o personagem hesitar, ponderar. Recusar a oferta leva Ciro a permanecer em situação de “prolongada juventude” - ainda que não viva sob o mesmo teto que os pais, não tem condições de prover meios de subsistência para si ou para uma nova família. A resposta não se efetiva sem pesar - toda a construção da sequência é melancólica, como se a recusa de Ciro atestasse uma impossibilidade, um beco sem saída. Dentro daquele campo, não haveria resposta possível que gerasse seu contentamento. A cena do escritório intercalada com o olhar cabisbaixo do personagem, o trem que o puxa para trás, as ruas cinzentas, a trilha discreta e triste fazem tudo confluir para a percepção de um momento amargo, de desesperança.

O olhar de Ciro para pessoas na rua nos remete a cenas documentais, com a filmagem de transeuntes que parecem seguir suas vidas sem se perceberem observados por uma câmera. Tal recurso confere também uma inserção de Ciro numa comunidade maior, como se mais

⁸ Para Bauman, a modernidade líquida designa o momento atual do capitalismo em que tudo é mais volátil e fluido e as relações são mais frágeis e menos consistentes, por oposição à modernidade sólida, período anterior, que possuía um conjunto de valores e modos de vida mais estáveis (BAUMAN, 2001).

peessoas estivessem em situação parecida, simplesmente vagando e exercendo atividades automaticamente. A expressão do personagem é sempre de apatia, desânimo; parece desolado e sem energia. Finalizando essa sequência, vemos Ciro sentado sozinho numa mesa de bar, parado. Ele olha o jornal e circula um anúncio que diz “*Estágio remunerado – Estamos selecionando estudantes da área de educação para: Educação infantil, séries iniciais, educação física, inglês...*” O anúncio também sugere distância de suas afinidades profissionais, mas Ciro o grifa, desanimado.

Em cena que se desenrola no café depois do almoço, o pai de Ciro fala de suas dificuldades financeiras, que o impedirão de contribuir no sustento do filho nos próximos meses. Com cautela e voz mansa, diz que Ciro precisa “*cair na real*” e o rapaz diz que entende e que vai “*se virar*”. São cobranças sutis, que não passam pelo autoritarismo de gerações anteriores, mas que incutem no sujeito uma pressão interna, acompanhada de um mal-estar pelo descompasso entre o lugar em que se encontra e o que a família acredita que ele deveria estar.

Apesar do projeto de independência e certo distanciamento da família, Ciro lhes faz visitas regulares. Fica implícito que ele mora em local mais central de Porto Alegre enquanto os pais vivem numa área mais afastada, talvez mesmo numa cidade vizinha, e que o jovem os encontra para almoçarem juntos nos fins de semana. A diferença entre esses dois ambientes é bastante evidente, constituindo uma espécie de contraste. No apartamento de Ciro, onde muitas cenas acontecem (aproximadamente 24 em 58⁹), há poucos móveis, quadros ou objetos – o apartamento é pequeno, quase completamente vazio e pintado de branco. A escolha por um ambiente claro e inóspito nos parece evidenciar o vazio existencial pelo qual o personagem atravessa - sua solidão, introversão e a pobreza de trocas afetivas. Sendo assim, o ambiente em que vive o personagem parece sinalizar seu próprio estado interior ao revelar um pouco de sua condição emocional. A melancolia não está apenas nele, mas paira na atmosfera ao redor. Ciro menciona não ter celular e nem telefone fixo – parece possuir um desejo de se manter incomunicável do restante do mundo, encolhido em sua privacidade.

São escassos os contatos com pessoas que não sejam Marcela e seus pais. Em um mapeamento detalhado do filme, analisamos a presença dos personagens em cena e observamos que a maioria delas se desenrola com apenas dois personagens¹⁰, seja a dupla Ciro

⁹ Os números aparecem ao longo do texto apenas como informação adicional à análise, já que não empreendemos aqui uma pesquisa quantitativa. Estamos cientes da dificuldade de delimitação de cenas e do fato de que, no cinema, números não equivalem, necessariamente, a importância.

¹⁰ Para maior exatidão, contamos 31 cenas com dois personagens e 10 com três. Consideramos o cão de Ciro um personagem devido a sua presença marcante como companheiro do protagonista, a referência no título e a

e Marcela, Ciro e Elomar ou Ciro e seu pai, por exemplo. Em segundo lugar, estão as cenas com apenas um personagem – dessa vez sempre Ciro. *Cão sem dono* destaca o isolamento e o pouco número de relacionamentos do personagem principal. O filme utiliza figurantes em raríssimas cenas e, quando o faz, parece ser um recurso para acentuar a solidão do protagonista, por exemplo quando este se vê dançando sozinho numa boate cheia. Cenas de poucos personagens também evocam momentos de intimidade, em que duas ou três pessoas compartilham algo de único, profundo, afastados do restante do mundo. As relações de Ciro são pouco numerosas, mas não as classificariamos como superficiais.

A câmera é colada no protagonista, e não há cena no filme em que ele não esteja presente. No entanto, o público não tem acesso à trama *através* da visão de Ciro, mas desenvolve sua própria visão *junto* com ele. Aqui o espectador é visto de igual para igual e acompanha a trajetória de Ciro a partir de um mesmo patamar. Como estamos sempre com o rapaz, não sabemos nem mais nem menos do que ele – sequer conhecemos os demais personagens quando não estão em sua presença. O filme nos endereça a partir de um lugar de abertura e compartilhamento. Quase não há inclusão de trilha sonora pontuando momentos de maior drama ou emoção. Praticamente toda a música do filme é incidental, só aparece quando dentro das cenas, por exemplo, quando Lácio e sua esposa recebem o casal para um jantar ou quando Ciro toca violão. Não há definições muito fechadas ou indicações do quê e quando se deve ou não sentir alguma coisa. Brant e Ciasca procuram dar margem para diversas interpretações e formas distintas de diálogo do espectador para com o filme.

O forte centramento do longa em seu personagem principal, somado ao comportamento da câmera que se cola nele, remete a questões individualistas. O foco do filme é o indivíduo – o que não deixa de ser representativo da cultura de classe média. O longa de Brant e Ciasca é um mergulho numa vida individual; seu recorte é a existência de um sujeito contemporâneo. E, de acordo com a literatura que nos embasa, é característico desse sujeito o individualismo, que é produzido socialmente. Um trecho de *A Modernidade Líquida* atenta para o seguinte:

O que emerge no lugar das normas sociais evanescentes é o ego nu, atemorizado e agressivo à procura de amor e de ajuda. Na procura de si mesmo e de uma sociabilidade afetuosa, ele facilmente se perde na selva do eu... Alguém que tateia na bruma de seu próprio eu não é mais capaz de perceber que esse isolamento, esse 'confinamento solitário do ego', é uma sentença de massa (BECK, 1995, p. 40 *apud* BAUMAN, 2001, p. 47)¹¹.

todo o simbolismo que carrega.

¹¹ In Ulrich Beck, *Ecological Enlightenment: Essays on the Politics of the Risk Society*, Nova Jersey: Humanity Press, 1995, p. 40

Segundo Bauman, “a incerteza do presente é uma poderosa força *individualizadora*. Ela divide em vez de unir” (BAUMAN, 2001, p. 170, grifo do autor). É paradoxal como uma mesma situação pode atingir uma grande quantidade de pessoas fazendo com que tenham algo em comum, mas tornando-as cada vez mais isoladas umas das outras. Para o autor, isso se deve porque as contradições e dificuldades continuam sendo socialmente produzidas; apenas a necessidade e o dever de enfrentá-las são individualizados. Há, portanto, uma tensão na dinâmica entre o indivíduo e o grupo. O sujeito sofre sozinho e isolado aquilo que recai sobre os ombros de um coletivo. E saber da companhia de outros sofredores tem como consequência “garantir a cada um deles que enfrentar os problemas solitariamente é o que todos fazem diariamente - e portanto renovar e encorajar a fatigada decisão de continuar a fazer o mesmo” (BAUMAN, 2001, p. 45). Embora seja focado nas relações, *Cão sem dono* prioriza um ponto de vista profundamente pessoal, explorando as vivências e a subjetividade de um personagem – Ciro. Vemos sua relação com os demais, como Marcela, Elomar ou Lácio, a partir de sua perspectiva.

Elomar é zelador do prédio onde ele mora, figura que supostamente não teria participação efetiva na vida de Ciro, mas que se torna uma de suas referências – talvez pela falta de amigos e pela distância dos pais. O jovem é carinhoso com Elomar, faz-lhe visitas, incentiva sua pintura. O senhor é igualmente atencioso com Ciro: cuida do cão, oferece-lhe sorvete, abraça e consola no momento de bebedeira. Outra relação próxima que acontece de maneira casual, brotando de onde menos se espera, é a de Ciro com Lácio, motoqueiro que quase atropela Marcela. O retraimento e a soberba de Ciro se fazem notar nos primeiros encontros, mas logo eles viram amigos. Esses personagens são os únicos com quem Ciro interage de forma mais profunda, além da família e da namorada. Não figura, no longa, nenhum outro amigo, turma de escola ou faculdade, vizinho, etc. Poderíamos considerar ambos de uma classe social abaixo da sua própria, já que um é zelador e o outro motoboy, ofícios que não exigem formação universitária e se ancoram na venda da força de trabalho. Este pode ser um indicativo do descolamento de Ciro em relação à classe, pois sua convivência com esta é bastante limitada. Pode-se dizer que ele é um representante atual da juventude de classe média, mas com ela guarda poucas relações. Ciro parece encontrar nessas pessoas e suas casas – Elomar e Lácio habitam residências simples, mas aconchegantes, abertas, calorosas, repletas de objetos e de música, isto é, mais parecidas com o lar de seus pais e diferentes do seu próprio – um pouco do que lhe faltava. Apesar do orgulho pelo capital cultural e formação intelectual privilegiada, Ciro admira a simplicidade de Lácio, como se vê

nesta discussão entre ambos, bêbados, num bar:

Ciro: *Tu tem uma família. Tu tem uma vida. Tu tem a simplicidade da vida.*

Lárcio: *Tu tem estudo.*

Ciro: *Tu tem...*

Lárcio: *Eu falo o que tu tem, tu fala o que eu tenho. Fala o que eu tenho.*

Ciro: *Tu tem um excesso de carinho. Tu tem um excesso de amor. Sabia que o amor em excesso nunca é demais?*

Lárcio: *Nunca é demais.*

Essa reflexão soa como um balanço de vida para ambos. Ciro menciona a família de Lárcio como uma conquista em sua vida. Aqui se trata não da família de origem, mas da família que nasce com o casamento de Lárcio com Ana. Nesse ponto, Ciro parece querer ter o que o amigo tem – constituir uma família, criar filhos –, projeto que nunca havia mencionado (ou desejado) antes. Cada um parece carente do que o outro possui – e fica implícito que Ciro sente falta de simplicidade e amor, talvez por não se sentir verdadeiramente nutrido desse sentimento, algo que só é capaz de verbalizar estando bêbado.

O encontro entre Lárcio e Ciro, personagens de origens diferentes, nasce de um choque no trânsito, local de deslocamento na cidade e talvez não seria possível de outra forma, sobretudo se pensarmos no isolamento promovido pela metrópole contemporânea. Em *Cão sem dono*, as raras cenas de rua são pouco amplas e de curta duração. Nenhuma contextualiza a cidade de Porto Alegre, já que não há pontos reconhecíveis. Esta escolha enfatiza o caráter universal e cosmopolita da história, que poderia transcorrer em qualquer grande cidade, pois seu foco é o cidadão contemporâneo, sendo quase irrelevante a escolha de determinada cidade, no Brasil ou no mundo. A região do país deixa marcas apenas no sotaque dos personagens. A predominância das locações fechadas, em oposição aos espaços públicos, mais uma vez nos alerta para a pouca participação do personagem na vida social, quase sempre dentro de casa – seja a sua, a de seus pais, a de Elomar ou a de Lárcio e Ana. Ciro transita pouco pela cidade, mas ela imprime marcas em seu comportamento.

Acreditamos que estes sejam dados significativo relacionado a uma certa juventude de classe média urbana e que reverberam na linguagem cinematográfica, posto que influenciam a conformação de um filme confinado, com escassa variedade de locações, abundância de planos fechados, *closes* e poucos enquadramentos abertos. A experiência da vida em grandes cidades teria sido inscrita no filme a partir da vivência do isolamento em apartamentos. A relação dos sujeitos com a cidade é breve e objetiva; apenas transitam rapidamente entre um lugar fechado e outro. Os personagens quase nunca estão ao ar livre, pouco veem a luz do sol

e trocam poucas palavras. O campo cinematográfico é quase sempre reduzido, talvez porque o campo de possibilidades de *Ciro* também o seja.

Ainda nos domínios da ambientação, apreendemos que a fotografia de *Cão sem dono* busca um efeito natural, utilizando minimamente luzes e refletores artificiais tão comuns no cinema. Cores quase não aparecem; a imagem é lavada, desbotada e pálida. Não há movimentos de câmera rebuscados, *travellings* nem panorâmicas. A câmera está quase sempre na mão. Por sua estética despojada e crua, fazendo uso de certa precariedade como linguagem visual, parece dialogar um pouco com a proposta do Cinema Novo, que por sua vez tinha inspirações no neo-realismo italiano, mas com algumas grandes diferenciações: a ausência das questões políticas mais evidentes e intenções totalizantes. Seu objetivo não é discutir os problemas do Brasil numa dimensão geral, não é aludir à nação. Afinal, *Cão sem dono* poderia se passar em qualquer lugar do mundo, desde que urbano. Sua transição do universo micro para o macro se dá no tratamento das dificuldades de toda uma geração. Ainda que se circunscreva no universo de um único personagem e seu restrito mundo relacional, Beto Brant e Renato Ciasca parecem aludir ao conjunto da juventude contemporânea. Mas as questões aqui representadas não passam, necessariamente, por problemas especificamente brasileiros. A pátria e o nacional não são pontos cruciais em *Cão sem dono*, como muitas vezes eram nos filmes do período do Cinema Novo.

O filme não apresenta discursos manifestos ou reflexões de propósitos abarcadores através da imagem ou da palavra, buscando a singularidade daquela história e daqueles personagens. Assim como *Ciro*, o próprio filme é silencioso, marcado pela concisão. A maior parte das falas são conversas amenas, no entanto essenciais para o estabelecimento de uma atmosfera de verossimilhança. A menor importância da palavra enquanto motor da narrativa abre espaço para a potência da imagem e das sensações. Nada de muito extraordinário é discutido; não há nenhuma menção a assuntos políticos, nacionais ou a grandes acontecimentos. Quase não se fala da realidade que os personagens não vivem. A referência é quase sempre o cotidiano, a vida do cidadão médio, com seus pequenos prazeres e preocupações. Os assuntos são triviais, integrados à rotina, motivos de conversação em si mesmos. *Ciro* e *Elomar* conversam sobre música, sorvete, pintura, amor. No jantar na casa de *Lárcio*, falam sobre viagens, cicatrizes, sexo, comida. A linguagem verbal é informal, coloquial. A sensação é de que a história de *Cão sem dono* poderia acontecer a uma pessoa próxima, a um amigo ou até a nós mesmos. Os diálogos, aqui, parecem ter a função de situar a trama, os personagens, suas relações e afetos e compartilhar de um mundo ordinário com o espectador de classe média, provocando nele uma percepção de proximidade e realismo.

5.1.2

A morte do cão vira-lata

Quando Marcela se afasta para o tratamento, Ciro se trancafia em casa, exagera na bebida, chora e tem um momento conturbado. A crise que atravessa está diretamente ligada, por meio da montagem, à ausência de Marcela e à possibilidade de sua morte. Logo após a cena em que ela o comunica que eles não mais se verão, encaixam-se as seguintes: Ciro deitado na cama, bebendo; Ciro escreve à mesa, fumando e bebendo; Ciro liga do orelhão para o hospital à procura de Marcela, bêbado; Ciro pede ajuda ao porteiro Elomar, perguntando se ele já amou. Em seguida, o personagem se desespera, destrói a luminária de casa e cai desacordado. Aproximando as cenas dessa maneira através da edição, *Cão sem dono* praticamente estabelece um nexo causal entre a crise de Ciro e o sumiço de Marcela (embora seja preciso considerar que componentes anteriores possam ter participação). E dessa vez, é ele quem recebe o resgate da família. São os pais que o socorrem, com o auxílio do zelador Elomar, arrombando a porta e correndo em direção ao filho desacordado no chão, abraçando-o.

Na cena seguinte, Ciro já está na casa dos pais, para a qual foi levado. Volta a viver na casa da família, bastante diferente de seu lar anterior, por ser uma casa ampla com quintal, e não um apartamento reduzido num alto edifício, mas também pela localização em um bairro residencial aparentemente mais calmo e afastado. Se seu apartamento era oco, o de seus pais é recheado de vida e de memórias acumuladas ao longo do tempo: abundam móveis, tapetes, objetos de decoração, enfeites, livros em prateleiras. Muitos dos objetos parecem ter uma carga afetiva, como pôsteres de bandas de rock que remetem à sua adolescência. A casa é aconchegante, possui cortinas, uma iluminação mais amena. Ciro volta a dormir no quarto que lhe pertencia.

Uma vez mais os pais surgem como apoio e sustentação para os momentos críticos dos jovens. Se o amor romântico é central e foco maior na vida da juventude, motivador tanto de alegrias como das maiores tristezas, é a família que veste o papel da estruturação e da organização desses sujeitos. Família e amor exercem papéis bastante diversos em *Cão sem dono*. É pelo socorro e presença fundamental dos pais que Ciro volta a ficar bem. Segundo o filme, o amor familiar é incondicional, forte e irrestrito, diferente do amor apaixonado.

Até o momento em que Marcela se ausenta, o espectador não tem a dimensão do amor de Ciro. Talvez a potência desse sentimento só se revele para o próprio personagem a partir da

perda. O vazio que ele sente é de tal maneira devastador que ele atravessa uma espécie de surto, potencializado pelo abuso do álcool; Ciro sucumbe, explode, implode. Durante a convivência, ele pouco manifestava, ao menos verbalmente, suas emoções. No poema improvisado, Marcela diz “*na solidão desse teu quarto, tu guarda segredos jamais atingíveis*”, uma referência à opacidade do personagem, sempre lacônico e contido em suas expressões. Em nenhum momento eles se declaram, dizem “*eu te amo*” ou formalizam a relação, mas com o tempo a grandeza daquele amor fica evidente por outros meios.

No período em que se encontram separados, Ciro sai para uma boate e “fica” com uma garota, mas tal relação é diferente e irrelevante perto da que tem com Marcela. O encontro se dá de maneira rápida; eles se beijam em meio a uma multidão, sem trocar muitas palavras. Ele dorme na casa da moça, o que sugere que houve sexo neste primeiro encontro, e ao passear pela casa à noite, provavelmente insone, depara-se com um pequeno menino, um filho que ele parecia não saber existir. Percebendo a presença do rapazinho, Ciro vai embora, parecendo querer deixar aquela família em paz e intacta. Novamente, vemos um traço da importância atribuída à instituição familiar. A garota não mais aparece na trama, reafirmando a fugacidade daquela noite.

Logo após o retorno de Ciro à casa da família, tem lugar o diálogo com o pai à beira do que parece ser o Lago Guaíba. A cena é filmada em plano sequência, preservando a fala do pai por inteiro. Não há planos e contra-planos, apenas os personagens juntos, lado a lado, de ombros unidos, ambos presentes na tela todo o tempo. Trata-se de um quase monólogo, já que Ciro apenas ouve, atentamente, e balança a cabeça. A câmera observa aquele momento com cuidado e respeito, sem causar interferências. O pai se abre com o filho, contando sua própria crise de anos atrás: as experiências com cocaína e o conseqüente desmoronamento de sua família (“*era como se, de repente, eu perdesse a coisa mais preciosa da minha vida*”), que o levou ao desespero e, posteriormente, à recuperação (“*quando a gente percebe o eixo, parece que a vida toda ganha sentido, sabe?*”). Apesar de não ser um conselho direto, a história relatada não deixa de soar como transmissão de um ensinamento que reafirma algumas lições, como a importância da família na vida de um homem. Entretanto, a cena é também o compartilhamento de um momento íntimo e confidencial entre pai e filho, com valor em si mesmo.

Em seguida, Ciro e a mãe arrumam as coisas em seu antigo quarto. A ação de arrumar remete ao processo de organização, de reestruturação inclusive emocional pela qual passa o personagem. A mãe fala que está adorando sua presença (“*eu to achando o máximo que tu ta aqui, sabia filho?*”). Ciro não retribui, mas elogia sua blusa, talvez por não sentir o mesmo ou

quem sabe por ser esta a demonstração de carinho da qual ele é capaz, naquele momento.

A análise das ambientações nos revela muito sobre a família e seu lugar na vida de Ciro. Apesar da distância que os separa a maior parte do tempo, Ciro tem nela uma espécie de ancoragem e estabilidade, não só financeira (é ela sua única fonte de renda, naquele momento de desemprego), mas emocional. O aconchego do lar lhe faz bem. O acolhimento dos pais e da própria casa é fundamental em sua recuperação. A ordenação das cenas sinaliza que a partir desse tempo de convivência com os pais e da experiência daquele amor incondicional, Ciro se reergue, consegue um emprego, pratica atividade física, enfim, sai da inércia em que se encontrava.

Não é por acaso que a maior parte das cenas familiares ocorra em volta da mesa, com todos se alimentando. O filme reforça o valor ritual das refeições como lugar de debate de assuntos gerais e dos problemas de cada um. A família tem, em *Cão sem dono*, um papel provedor, de nutrição, em todos os sentidos. São eles que dão sustento, apoio material e afetivo, oferecendo a Ciro boas condições de sobrevivência e crescimento. A refeição é, em si, um momento caloroso, que agrega a família, bastante diferente da alimentação de Ciro no apartamento – lá só o vemos tomando café, fumando ou ingerindo bebidas alcoólicas numa mesa dobrável na cozinha ou no próprio quarto. Não espanta que tenha tido problemas estomacais, com vômitos e uma possível gastrite (o personagem realiza uma endoscopia). Já o almoço de família, composto por seus pais e pessoas que supomos serem tios e primos, ocorre numa mesa posta no quintal, ao ar livre. Todos conversam, riem, interagem e, apesar de manter-se um pouco alheio, quase sem participar dos diálogos, Ciro parece contente.

Nesse almoço há um menino, provavelmente um primo, fisicamente muito parecido com Ciro, talvez uma alusão à infância e adolescência do personagem – como se ali, naquele retorno ao lar, ele recuperasse suas origens, recordasse tempos remotos. A câmera ora filma Ciro, ora o garoto, buscando as semelhanças, traçando paralelos e registrando, de um lado, o olhar inocente e tímido do garoto e, de outro, a mirada carinhosa de Ciro para ele, como se saudoso daquela fase. O assunto do momento é justamente a demarcação das etapas da vida – entrada e saída da adolescência, prolongamento da juventude. A dilatação da adolescência é reforçada pela ideia de que o garoto (de 12 anos) e Ciro (próximo dos 30) se encontram na mesma faixa etária, segundo o pai de Ciro.

A família de *Cão sem dono* é, de maneira geral, equilibrada e saudável. Sua relação com Ciro é de carinho e suporte, o que abre uma contradição com o senso comum que atribui à juventude uma grande rebeldia e contestação aos padrões paternos. É diferente também de boa parte do cinema, que geralmente coloca a família do jovem no lugar do disfuncional ou

opressor, aquela instância da qual se foge. Ciro, por sua vez, vai ao encontro da família. E sem ela, não sabemos o que seria dele, naquele momento crítico.

Se o amor é o principal produtor da crise, é a família quem a interrompe e que tem a força necessária para colocar tudo nos eixos. Apesar da pequena participação familiar ao longo do dia a dia de Ciro, nesse momento ela é a dimensão favorável mais atuante do campo de possibilidades. A família é sempre referência, embora nem sempre visível. Temos, então, que ela não possui papel ativo no cotidiano do jovem, não está nítida em seu projeto, mas em tempo de dificuldade, ressurgue com presença marcante e faz intervenções significativas. Ela é sempre parte do campo do personagem, mas, provavelmente devido à sua idade e a seus projetos de autonomia, nessa fase mantém-se em um plano secundário - até que seja ativada, revelando a força daquele laço.

Além da família, uma instância de função estruturadora na vida de Ciro é o trabalho. Passada a crise, Ciro consegue um emprego numa livraria – trata-se da única cena do filme em que ele aparece trabalhando. Ele atende um cliente, de maneira muito correta e atenciosa, o que nos leva a crer que Ciro está contente naquele lugar, cercado de livros, ainda que provavelmente não seja o que realmente ansiava fazer. Anteriormente, uma outra cena havia se passado na mesma livraria, mas Ciro era apenas um cliente visitando a loja - daí percebe-se sua afinidade com aquele ambiente. Esta cena se encontra num momento em que Ciro está mais sereno, podendo ser o trabalho uma das razões dessa melhor adaptação ao ambiente. É como se o filme dissesse que a ocupação faz bem ao jovem, curando-o de uma crise existencial que tinha como uma das causas (além de uma separação amorosa) o ócio, a improdutividade, o tédio. O trabalho parece ser um forte componente de sua recuperação, tanto causa da melhora como índice posterior de que tudo vai bem. Pode-se dizer que *Cão sem dono* credita ao trabalho um posto importante no bem-estar de um jovem. Bauman traz contribuições:

Quaisquer que tenham sido as virtudes que fizeram o trabalho ser elevado ao posto de principal valor dos tempos modernos, sua maravilhosa, quase mágica, capacidade de dar forma ao informe e duração ao transitório certamente está entre elas. Graças a essa capacidade, foi atribuído ao trabalho um papel principal, mesmo decisivo, na moderna ambição de submeter, encilhar e colonizar o futuro, a fim de substituir o caos pela ordem e a contingência pela previsível (e portanto controlável) sequência dos eventos (BAUMAN, 2001, p. 157).

Ainda de acordo com o autor, por ter adquirido tamanha centralidade em tempos atuais, o trabalho é pensado quase como condição natural dos seres humanos e, conseqüentemente, homens e mulheres são hierarquizados de acordo com o suposto valor de sua contribuição

pelo trabalho. Assim, estar sem trabalho é visto como anormalidade. O autor complementa ao apontar que o termo “desempregado” sugere mais do que diz: “estar desempregado quer dizer que, para os seres humanos, a norma é o emprego, e a desocupação, um acidente, qualquer coisa de estranho, de anômalo, uma situação que é necessário combater” (BAUMAN, 2006, p. 79). Ainda que não pareça julgar ou responsabilizar o personagem pelo desemprego e nem de longe considerar esse estado como uma falta de competência de *Ciro*, *Cão sem dono* apresenta marcas da mentalidade que imputa ao trabalho uma função organizadora, promotora de saúde mental e de contenção de caos – ao lado de outras instâncias, como a família.

O filme, contudo, é ambíguo no tratamento das questões que provocam e sanam a crise de *Ciro*. O personagem opaco e o encadeamento narrativo livre não nos permitem conclusões definitivas; apenas tateamos entre impressões. O romance parece o foco principal da vida de *Ciro*, o motivo maior para sua crise, mas talvez seu desequilíbrio se deva não somente à falta do amor, mas à falta de outros vínculos aos quais se agarrar. Como era pobre em amizades e participação na comunidade, e ademais estava sem trabalho, quando perde o amor, é como se nada mais restasse. É a derrocada do último pilar, mas não necessariamente o mais importante. Agora, um vazio quase total impera. *Ciro* consegue se reerguer sem amor, com o fortalecimento de outros laços (ou quiçá tenha melhorado porque descobriu que amou de verdade?), embora seja preciso considerar que seu restabelecimento não parece total. Ele alcança um lugar de serenidade, mas sua melhora não implica exatamente o encontro de um estado feliz. Não se sabe se o personagem de fato está bem ou apenas estável. Tem-se a impressão de que algo lhe falta – e nosso primeiro pensamento é *Marcela*, o amor. O filme acaba quando do convite para *Barcelona*, sem que saibamos a resposta de *Ciro* e o que se passa em sua mente com aquele telefonema. Ele ainda a ama? Trocará a estabilidade adquirida pelo desconhecido excitante? Depois de todo o transcorrido, qual será seu projeto? *Cão sem dono* deliberadamente nos deixa sem conclusões. Não era esperado que *Marcela* retornasse e o telefonema aparece como uma reviravolta na trama, uma reversão de expectativas, que poderia apontar para um convencional final feliz. Por outro lado, pode-se pensar que para uma certa juventude, nos dias de hoje, apostar no amor e assumir um relacionamento é que é uma atitude revolucionária.

Ainda que possamos interpretar o amor, em *Cão sem dono*, como uma instância por vezes perversa, posto que abandona e gera um sofrimento sem limites no apaixonado, não nos parece que seja algo visto pejorativamente pelo filme; pelo contrário. *Marcela*, de certa forma, traz vida para *Ciro* – curiosamente, *Elomar*, ao olhar para a pintura de *Marcela* diz que ela é “uma luz” e quando *Ciro* tem a crise, ele destrói justamente a luminária, ficando na escuridão.

O amor marca suas vidas e a experiência daquele romance é válida para ambos.

Mas enquanto Ciro se restaura, o cão adoece. O companheiro fiel de Ciro tem papel importante na trama, até mesmo figurando entre os principais nomes nos créditos finais, além, é claro, da menção no título da obra. Em todas as cenas em que Ciro aparece andando na rua, o cão está ao seu lado. Quando se encontram, o cachorro parece animado, recebendo Ciro com alegria. No entanto, quando o personagem retorna à casa dos pais, o cão manifesta alguns sintomas de doença. O jovem o chama para passear, e ele não reage. Já na próxima cena, Ciro cava um buraco no quintal e o enterra.

O cão não é um animal qualquer – é como se representasse uma parte de Ciro que se foi, talvez seu comportamento rude, sua inquietação diante do mundo ou mesmo sua juventude. Quando Ciro se restabelece, não sabemos ao certo se ele amadureceu e está feliz ou se, por sua vulnerabilidade, cedeu ao mundo adulto, enquadrando-se em padrões que não lhe interessavam anteriormente – ajusta-se inclusive em padrões estéticos, pois surge sem barba. A morte do cão talvez seja um marcador dessa transformação, um divisor de águas. Algo ali se foi, não existe mais.

Não por acaso o título do filme é *Cão sem dono*. A analogia de Ciro com um animal talvez se dê pelas características da irracionalidade, do viver mais passional, à flor da pele. A expressão “sem dono” pode aludir à sua falta de vínculos, à falta de rumo, ao desprendimento que lhe é peculiar. Talvez o que tenha morrido não seja o próprio cão, mas sua característica de *sem dono*, cachorro de rua - que tem tanto essa conotação negativa como outra positiva, sinônimo de liberdade. Com o acolhimento da família e o novo emprego, Ciro não é mais um vira-lata, ser desgarrado. Ele agora pertence. Sua relação com o campo de possibilidades é outra: menos conflituosa, mais fácil, sintonizada e confortável. Ciro transita melhor naquele contexto; adaptou-se. Mas ainda que realize um movimento de se enquadrar, entregando-se à vida familiar e ao trabalho, a ambigüidade permanece no personagem. O final conciliador parece deixar de lado sua recusa a um estado de coisas, mas a resistência segue inscrita em seu corpo, em seu silêncio. Se o projeto alternativo malogrou, engolido pelo campo de possibilidades, Ciro migra para o convencional. Porém, o incômodo o acompanha; ele jamais parece à vontade. Cede, mas algo nele resiste. E o espectador, assim como o analista, padece desse mesmo incômodo, pois não pode aceder a sua personalidade.

Talvez a questão principal colocada por Brant e Ciasca seja a da transição entre épocas de vida. A morte do cão poderia estar ligada ao estabelecimento de laços para um rapaz individualista e, assim, a um ritual de passagem da juventude para a vida adulta. Que criança precisa morrer para que um adulto se erija? Estaria o filme nos dizendo que ter dono é ser

adulto? Ciro tinha uma vida de isolamento que talvez fosse uma zona de conforto para evitar riscos. Assumir vínculos e compromissos com outras pessoas seria, assim, o grande desafio dessa juventude contemporânea, talvez até um dos motivos de seu prolongamento.

5.2 *Proibido proibir*

5.2.1

O quadro

Os jovens personagens de *Proibido proibir* são universitários – Letícia cursa arquitetura, Paulo faz medicina e León, ciências sociais. Para o crítico Rodrigo Campanella, “cada escola demarca um modo de encarar o mundo e o encontro entre eles amplia esses fragmentos” (CAMPANELLA, 2008). Vivem já a parte mais prática e profissionalizante da faculdade, provavelmente por estarem em períodos mais avançados do curso. León e Rita fazem trabalho de campo numa favela enquanto Paulo realiza atendimentos no hospital da universidade. Todos parecem se dedicar exclusivamente ao estudo, pois, se trabalham, é somente na modalidade estágio. Frequentam a universidade pública (UFRJ) e por isso nada desembolsam para estudar. A moça mora com os pais enquanto os rapazes dividem uma pequena casa, provavelmente sustentados pela família. Passam por algumas dificuldades financeiras, sobretudo os dois que vivem longe dos pais, já que Letícia tem melhores condições. Paulo usa camisas com pequenos furos, não tem dinheiro para comprar um frango. Ele e León ficam tão esfomeados na faculdade que Letícia resolve pagar-lhes um lanche.

Os três vivem o universo estudantil com intensidade. Mais de um terço das cenas (37 das 105)¹² se passam nas dependências da universidade, incluindo o hospital. Lá eles participam das aulas, transitam, lancham, conversam às mesas, fazem natação. Não se trata de um espaço exclusivamente para estudo, mas também de um local de convivência – e referência. Os enquadramentos do filme revelam faculdades imponentes, grandiosas, muito maiores do que as pessoas que passam por lá. O primeiro plano do filme é de Paulo olhando, no nível do chão, para o enorme edifício que se estende pelo céu, com a câmera em *contra-plongée*. O lugar de formação desses jovens é entendido como uma instituição de peso, mas a imponência dos espaços não necessariamente amedronta ou intimida – a faculdade é majestosa de tal maneira que abarca seus alunos, oferece-lhes uma espécie de lar. É um lugar de vida, de movimento, de juventude.

¹² Assim como na análise de *Cão sem dono*, enfatizamos que os números aparecem ao longo do texto apenas como informação adicional à análise, já que não empreendemos aqui uma pesquisa quantitativa. Estamos cientes da dificuldade de delimitação de cenas e do fato de que, no cinema, números não equivalem, necessariamente, a importância.

Algumas cenas mostram Letícia experimentando os espaços, caminhando por seus saguões, deslizando as mãos pelas curvas de concreto. A moça, não por acaso estudante de arquitetura, interessa-se pelas construções e pelos ambientes de maneira visual e até mesmo tátil. O posicionamento da câmera reforça sua pequenez perante aqueles prédios, seu deslumbramento diante das formas e dimensões. Além da própria faculdade, o olhar de Letícia se volta para lugares importantes na paisagem do Rio de Janeiro, os edifícios antigos, históricos, como o Palácio Capanema e a Igreja da Penha. Ela fotografa e expressa sua preocupação pela falta de cuidado, pela depredação que assola a cidade. Por tudo isso, parece ter escolhido a carreira da arquitetura por gosto, vocação e desejo de contribuir para a sociedade nesse campo.

Letícia parece vir de uma faixa mais abastada da classe média, se comparada a Paulo e León. Estudou piano e francês, deseja conhecer os museus de Paris. O filme sugere que venha de uma família de alto capital cultural e grande investimento na educação de seus filhos. Os rapazes são menos eruditos, mas ainda assim estudiosos e dedicados. A casa dos dois possui uma parede com estante repleta de livros, objetos em que gastam boa parte da mesada, por vezes deixando necessidades básicas, como o aluguel, por pagar – um exemplo claro da conversão de capital econômico em cultural, expressiva na classe média. Em algumas cenas, surgem estudando ou lendo.

Assim como Letícia, os rapazes estão em seus cursos por escolha e afinidade. Quando ela pergunta a Paulo o porquê de sua decisão de ser médico, ele responde: *“eu sempre fui fascinado pelo mistério da morte. O sentido de viver pra terminar em pó”*. A inquietação do personagem, assim como a centralidade da profissão em sua vida, é representada no *quadro* pendurado em sua casa – e mostrado repetidamente pela câmera, tornando óbvia a conexão –, *“A Lição de Anatomia do Dr. Tulp”*, de Rembrandt, famosa obra de 1632 que retrata a dissecação de um cadáver observada com atenção por vários alunos. A curiosidade de Paulo pelos mistérios da existência e pelo funcionamento do corpo humano pode tê-lo levado a optar pela carreira médica. Alia-se a isso o desejo de zelar pela saúde do próximo. Ele ouve a agonia de uma paciente (a moça de olhos azuis) e procura tranquilizá-la (*“calma, calma, a gente vai cuidar de você”*). A imagem daquela moça lhe volta à mente em outro momento do filme (distorcida pelo uso de drogas), o que revela sua preocupação. Ele visita seu leito e descobre que ela se foi, o que o deixa abalado. O rapaz em nada se encaixa no estereótipo do doutor arrogante, de tratamento distanciado e indiferente. No exame de Rosalina, ele é cuidadoso e respeitoso – apesar de que a cena, pela maneira como é filmada, com o rapaz perscrutando seu corpo e investigando seus olhos, remeta ao modo como se avaliavam os

negros em épocas de escravidão. Paulo, apesar da aparente alienação e postura política descrente, revela-se muito envolvido com seus pacientes e com sua profissão.

Para poupar a saúde da senhora fragilizada por uma quimioterapia, ele promete procurar por seus filhos na favela. Envolve-se de maneira pessoal com a vida de uma mulher com quem se relaciona profissionalmente. Paulo arrisca seu estágio ao oferecer maconha para Rosalina relaxar, além de colocar sua própria vida em risco na operação que visa a retirar Cacauzinho do esconderijo.

Como Paulo, León também se envolve emocionalmente com as pessoas que conhece no trabalho. É sensível a questões sociais, quer ajudar os menos favorecidos e gosta de conversar sobre política e sociedade. A escolha pelo curso de sociologia parece coerente com suas inclinações. León é estudioso e dedicado, elogiado pelo professor e pela colega Rita. Depois de uma entrevista com o pai do menino Maicon, a moça pergunta por que ele está calado:

Rita: *o que foi?*

León: *não sei, acho que eu to muito confuso, cara. Eu to muito cansado, sabe? Vontade de largar tudo. Porra, eu compito com a minha sombra. Será que é porque eu gosto de sociologia, será que é porque eu sou negro e tenho que provar sempre que sou o melhor, cara? Que sou o bom? Porra, isso cansa muito.*

Rita: *você é o melhor da turma, León. Todo mundo concorda com isso.*

León sente que, por ser negro, precisa se esforçar no trabalho mais do que os demais, apontando para o racismo que precisa enfrentar. Trata-se de um racismo não declarado, sutil, mas que deixa o personagem em estado de constante esforço e auto-vigilância para dar o melhor de si. Talvez o próprio figurino do personagem seja sintomático desse sentimento – León veste camisas sociais e está sempre alinhado.

Tanto León como Paulo e Letícia estão em fase de preparação para a vida profissional, ensaiada a cada dia. Seus projetos implícitos são os de trabalhar nas carreiras escolhidas, exercendo ofícios compatíveis com sua formação de nível superior. O trabalho, para eles, tem função conectada à realização pessoal e ao cumprimento de um papel na sociedade. A dimensão sonhadora, esperançosa e vibrante do querer mudar o mundo – algo comumente associado à juventude – em *Proibido proibir* é intimamente relacionada ao trabalho; acontece através dele, mas também o transcende, já que os personagens vão além daquilo que é esperado de determinada atividade. Ele é a via escolhida para uma contribuição maior à comunidade, à cidade, ao país (Letícia quer preservar a paisagem urbana do Rio, uma bandeira do Brasil se vê hasteada na faculdade de arquitetura). O projeto dos jovens esbarra

no campo de possibilidades complexo característico do Brasil. As ciências sociais, por exemplo, terreno de León, enfrentam grandes desafios no trato com situações delicadas nas favelas, com pobreza, tráfico, corrupção das instituições. Até a medicina, de Paulo, sofre influência de tais contingências.

O estudante precisa operar o amigo León, baleado pela polícia no plano de fuga fracassado. Não é possível levá-lo ao hospital e realizar o procedimento com toda a devida estrutura, visto que ele será procurado pelos policiais. Paulo precisa fazer a cirurgia em casa, sozinho, sem a supervisão de outros médicos. Ali, todo o conhecimento teórico será posto à prova. Ao hesitar, Letícia exclama “*você não aprendeu nada naquela faculdade, caralho?!*”. Assim que ouve essa frase, Paulo se acalma e age. Não pode mais ser um estudante, um aprendiz; é exigido que seja um médico, completo. Necessita tomar as providências: vai ao hospital, traz escondido todo o material necessário e efetua a operação, extraindo a bala com sucesso, apesar de todo o nervosismo e a apreensão. É como se aquela situação de emergência o empurrasse para o mundo real, fora dos limites e da proteção da universidade. A partir dessa cena, que condensa um ponto crítico na narrativa, Paulo se mostra diferente: talvez mais sério, maduro e enrijecido. A cirurgia improvisada tem o valor de uma prova de fogo, o exame mais prático possível. Soa como um ritual de ingresso no mundo adulto, com toda a responsabilidade e a amargura que isso representa.

Percebe-se que as relações dos jovens com outras classes acontecem pela via do trabalho. É esse seu principal caminho – e talvez projeto – de atuação no mundo. Para o crítico Ruy Gardnier (2008), Paulo, Letícia e León acreditam que a profissão que aprendem na faculdade vai torná-los aptos a construir uma sociedade melhor. A medicina, a arquitetura e as ciências sociais são seus vínculos com a sociedade. Sendo assim, o trabalho, para eles, não é primordialmente uma forma de sobrevivência individual ou enriquecimento. Nisso, *Proibido proibir* diverge da citação de Bauman que trouxemos ao falar de *Cão sem dono*, a respeito da significação estética do trabalho. Recordemos que, para este autor, na modernidade líquida espera-se que o trabalho seja satisfatório por si mesmo, “não mais medido pelos efeitos genuínos ou possíveis que traz a nossos semelhantes na humanidade ou ao poder da nação e do país, e menos ainda à bem aventurança das futuras gerações” (BAUMAN, 2001, p. 160).

Mais do que uma atividade enraizada e com propósitos de contribuição social, diríamos que o trabalho, no filme de Durán, às vezes coincide com mobilização. Se Abramo e Dayrell rejeitavam a visão do jovem atual como apático, apontando para novas formas de participação na contemporaneidade ainda um tanto indefinidas, *Proibido proibir* traz novas percepções para o debate ao dizer que um dos caminhos possíveis é este: através do trabalho.

Não exatamente no exercício do trabalho, mas a partir dele, na sua transcendência. Paulo, por exemplo, faz muito mais do que cumprir um expediente no hospital – ele se envolve com Rosalina, faz-lhe visitas noturnas e promete à paciente que visitará seus filhos para trazer-lhe notícias. León entrevista o menino Diogo e logo mais torce e grita por ele num jogo de futebol. Esses jovens comungam de um desejo de mudança social que é totalmente atravessado pela profissão.

O grande envolvimento emocional e social dos protagonistas com seus ofícios não implica a completa falência das formas tradicionais de participação, ainda que elas pareçam, de fato, estar em crise. Ao ter sua colaboração solicitada para um abaixo-assinado, Paulo ironiza os membros do DCE¹³ ao escrever “Che” em toda a folha. A ridicularização continua neste diálogo, em que León lhe mostra um panfleto:

Paulo: *os coitados perdem tempo.*

León: *por quê? Você apóia a privatização?*

Paulo: *que diferença faz, se eu apoio se eu não apoio? É igual. Vão privatizar do mesmo jeito.*

León: *Ah, é? Isso a gente vai ver.*

Paulo: *Estudantes unidos, jamais serão venc... uh uh uh (imitando macaco) Coisa mais antiga.*

León: *Nem todo mundo é um alienado de merda que nem você.*

Paulo: *Todo idealista que nem você, cara, é burro. Todo governo tem o mesmo projeto para o povo: saúde, educação, emprego, habitação... (mostra o dedo médio). Pra mim, só há salvação na boceta e na cannabis. Pode escrever no meu túmulo.*

Paulo é descrente do movimento estudantil, cético de seu efeito ou impacto na sociedade, no que discorda de León. Há, no filme, um embate entre todas essas opiniões, uma figuração das múltiplas formas de participação hoje em dia (Paulo, León, Letícia e Rita possuem, cada um, posicionamentos bastante distintos). A expressão “proibido proibir”, título do filme, servia de lema aos movimentos de 1968 contra o conservadorismo e a favor das liberdades. É também nome de uma provocativa música de Caetano Veloso, recebida às vaias por uma platéia escandalizada em um festival no mesmo ano, gerando discurso raivoso do cantor. Embora traga essas referências, o filme de Durán não tece relações diretas entre a juventude dos anos 1960 e a atual. Segundo Paulo Carrano,

As lutas estudantis, as questões juvenis da época não deveriam servir de parâmetro para analisar este filme que, apesar de nos convidar ao passado com seu título, nos instiga a pensar nas contemporâneas condições de vivência da juventude para jovens que iniciam a vida universitária e vivem experiências além dos limites do *campus* universitário (CARRANO, 2009, p. 107).

¹³ Diretório Central dos Estudantes.

No filme, o bordão é utilizado diversas vezes por Paulo, geralmente para escapar de questionamentos e cobranças que dizem respeito a responsabilidades – uso bastante diferente daquele das décadas passadas. Paulo encarna o estereótipo do “alienado”, hedonista, sem utopias que, no entanto, parece atravessar um processo de mudança ao longo do filme, ganhando mais nuances. Contudo, sua descrença não deve ser confundida com uma aceitação da realidade social ou uma postura reacionária. Sua visão de mundo é crítica e ele demonstra descontentamento com o estado das coisas. Quando Letícia fala que gostaria de conhecer a França, ele pergunta “*Como se diz em francês: ‘Francês adora dar paulada em afegão, judeu, africano...*” Não é que Paulo não queira mudar o mundo; ele só não acredita naquelas vias.

O estudante não se envolve em grandes questões como a privatização da universidade e ridiculariza discussões mais abrangentes, como a sobre política e arte (“*eu quero dar uma opinião também, posso? Vamos comer, pelo amor de Deus!*”), mas desde o início do filme trata seus pacientes com muito cuidado e dedicação, tanto Rosalina como a moça de olhos azuis, buscando ajudá-las para além de seu dever e horário. Talvez Paulo seja descrente das grandes manifestações, mas adepto das pequenas atitudes, da ajuda ao próximo. De acordo com Raphael Mesquita, *Proibido proibir* “mostra a inquietude de uma juventude que, ainda que se mostre apática, é também atormentada pelas relações sociais e pelo outro” (MESQUITA, 2011).

O ceticismo de Paulo no envolvimento em grandes questões reflete um sentimento de impotência perante uma dada realidade. Para ele, o campo de possibilidades é por demais complexo, impeditivo e, além disso, ancorado em engrenagens há muito estabelecidas, com pouca chance para deslocamentos e mudanças. Ele é descrente de mobilizações organizadas, descrente das instituições, descrente de Deus. Não se trata, portanto, de uma mera indiferença, de alienação, da falta de empatia com as mazelas do mundo ou de um “não se importar”, como muitas vezes aponta o senso comum a respeito da juventude contemporânea. Em *Proibido proibir* os jovens são preocupados, angustiados, tomados pela frustração e o desenrolar do filme não só não melhora, como acentua esse estado.

Algumas discussões protagonizadas pelos jovens, como a citada acima a respeito de política e arte, soam por demais ingênuas e até mesmo artificiais. Para Carrano, “o encontro de Paulo e Letícia com Cacauzinho é revelador das distintas lógicas e percepções sobre a justiça e as instituições que podem ter os jovens moradores do ‘asfalto’ e da ‘favela’” (CARRANO, 2009, p. 112). O filme vai de encontro às afirmações de Souza e Lamounier, encontradas no capítulo 2, quando dizem que a desconfiança das instituições são maiores na

classe média do que nas classes baixas. Em *Proibido proibir*, os jovens de estratos médios parecem um tanto quanto ignorantes do funcionamento escuso de algumas organizações (algo que já se tornou conhecimento básico no Brasil), como a polícia, se comparados aos rapazes de camadas inferiores – com algumas diferenças entre eles, já que Letícia, justamente a mais rica, parece mais desinformada e León, de origem mais humilde, diz “*Olha pra minha cara. Tu acha que eu não sei o que acontece aqui dentro?*”. É Mário, primo camelô de Cinézio e Cacau, quem lhes desperta de uma postura que pode ser considerada ingênua. Com ressentimento, caracteriza os policiais de “*raça miserável*”. Faz parte da fatia da população que mais parece sofrer com os abusos dessa corporação.

A ingenuidade vem acompanhada de certo didatismo na linguagem, enfatizando conexões já óbvias, culminando no destaque que recebe o *quadro* de Rembrandt na parede. Muitos dos diálogos do filme são expositivos, verdadeiras frases de efeito. Os personagens são dotados de um raciocínio simplista, desinformados sobre o funcionamento prático da sociedade, formuladores de frases reveladoras de um banalizado senso comum. Questionamos se essa ingenuidade emerge do julgamento que o filme faz daqueles jovens personagens ou do julgamento que faz do espectador, podendo ainda ser um traço do próprio filme, ele mesmo ingênuo no trato de uma determinada realidade. De um jeito ou de outro, essas questões insuflam fragilidades no roteiro, com construção de alguns diálogos pobres e inverossímeis (lembremos que Jorge Durán, pertencente a outra geração, talvez tenha tentado, em certos momentos, não dar voz ao jovem, mas falar por ele, em frases que soam como “recado do diretor”), endurecidos por atuações pouco consistentes, como a da atriz que interpreta Rita. Se pensarmos que o filme permanece marcado por essas características mesmo quando retira tais personagens de cena, acabamos por deduzir que ele próprio padece de uma visão de mundo inocente e cândida.

5.2.2

O trem

Um triângulo amoroso se forma em *Proibido Proibir*. Letícia namora León, mas começa a gostar de Paulo, que também se sente tentado pela moça. Vários enquadramentos do filme a posicionam no meio dos dois, enfatizando essa dinâmica. Mas não se trata do único triângulo do longa. León paquera Rita e Paulo tem um caso com Alice. São todas alianças

instáveis, temporárias. Não se constrói uma relação definitiva, exclusiva; os jovens são caracterizados por tamanha profusão de sentimentos que canalizá-los para apenas uma pessoa parece uma impossibilidade. Todos os três personagens principais são, de alguma forma, divididos, atraídos por mais de uma pessoa. Trata-se do amor líquido, do qual fala Bauman: “parcerias frouxas e eminentemente revogáveis substituíram o modelo da união pessoal ‘até que a morte nos separe’ que ainda se mantinha (mesmo que mostrando um número crescente de fissuras desconcertantes)” (BAUMAN, 2004, p. 112). Se a vulnerabilidade, a fluidez e a transitoriedade das relações pessoais compõem o quadro da pós-modernidade, este se vê acentuado entre a juventude, por ser esta um tempo de experimentação antes da estruturação da estabilidade da vida adulta.

A casa onde moram León e Paulo não favorece a privacidade e a intimidade do casal León e Letícia. O espaço é pequeno e os dois rapazes dormem juntos em um mesmo cômodo, com as camas paralelas e uma mesa de estudo no meio. Nos momentos de convivência, estão todos reunidos, sem separação, sem paredes. Assim, Letícia e Paulo acabam habitando o mesmo ambiente, o que impulsiona sua aproximação e aumenta as tensões sexuais. A ausência de demarcações espaciais é sintomática de uma confluência também no nível das relações.

Com respeito à triangulação, *Proibido proibir* remete ao célebre *Jules e Jim* (1962), de François Truffaut. Nele, Catherine convive com os amigos Jules e Jim, em um amor que possui vetores para todos os lados. A cena da praia do filme de Durán alude a essa liberdade do filme da *nouvelle vague* francesa – Letícia usa um biquíni listrado, como possível referência às vestimentas dos personagens de Truffaut. No entanto, *Proibido proibir* se encontra em um outro contexto e as regras e saídas para essa situação são bem diversas. Enquanto nos anos 1960 formava-se uma espécie de casal a três, com Catherine ora envolvida com ambos, ora com apenas um deles, mas com a anuência do outro, no filme de 2007, Letícia só pode estar com León *ou* Paulo. Um amor mais plurivalente sequer faz parte do campo de possibilidades. Para estar com Paulo, ela precisa encerrar o relacionamento com León – e assim o faz.

Letícia cobra de Paulo uma atitude e espera concretizar aquele amor que até então se insinuava somente por olhares e palavras indiretas. É uma personagem feminina forte, decidida, que toma iniciativas. Letícia é retratada como mais esperta que os rapazes, em alguns momentos. Quando eles tentam assustá-la, na Igreja da Penha, ela é mais rápida. Ela cobra que Paulo lave as mãos e dê descarga, que tire os pés da mesa, que pare de fumar, empurra-o na piscina, exige dele alguma solução para o problema de Cacaquinho. Contudo,

sua função na trama parece ser mais incentivar do que de fato realizar – essa tarefa fica nas mãos dos rapazes e, sobretudo, de León. Ela oferece o suporte, a base, o carro, a iluminação para a cirurgia improvisada, mas no fim das contas quem age são os homens, que por sua vez se preocupam com a segurança da moça.

Apesar de todos se relacionarem de maneira fugaz com mais de uma pessoa, há no filme, uma concepção de amor romântico, concentrado na figura de Letícia. Paulo desenvolve por ela uma espécie de amor à primeira vista. Ao vê-la na faculdade à certa distância, seu olhar é de interesse imediato e resolve segui-la. Não fica evidente se ele já a havia visto no momento em que espera na rua, ao ver a bandeira do Flamengo sinalizando que não deveria subir. É possível também que Paulo a tenha visto e desenvolvido uma atração justamente porque se tratava de algo proibido. Afinal, seu lema é claro: “é proibido proibir”.

Paulo tem uma vida de solteiro, passeando de garota em garota. Alice parece ser apenas um caso sem compromisso. Namoro sério não faz parte das suas formas de se relacionar, como se vê no diálogo:

Letícia: *Achei que você não estudava nunca.*

Paulo: *Achou, é? Por quê?*

Letícia: *Achei que você não tinha tempo. Ta sempre namorando alguém.*

Paulo: *Nunca namorei ninguém.*

Letícia: *Ai, que mentira.*

Paulo: *Não assim que nem você e León.*

Letícia: *Só sexo e acabou?*

Paulo: *Pelo amor de Deus, não vem com papo romântico pra cima de mim (colocando os pés sobre a mesa dela)*

Letícia: *não é papo romântico não. Tira esse pé daqui! Que abuso. Você nunca amou ninguém?*

Paulo: *não. Por quê, eu sou anormal?*

Letícia: *não sei. Todo mundo já amou alguém.*

Paulo se envolve com muitas meninas sem nunca ter amado de verdade. De acordo com Bauman, “quando se esquia sobre gelo fino, a salvação está na velocidade. Quando se é traído pela qualidade, tende-se a buscar a desforra na quantidade” (BAUMAN, 2004, p. 13¹⁴). Essa situação parece mudar com a entrada de Letícia em sua vida, alguém por quem Paulo passa a ter sentimentos mais profundos, ainda que não admita, seja pela lealdade ao amigo León, seja pelo próprio medo daquele amor, que se configura como uma novidade em seu repertório emocional.

¹⁴ No momento em que diz isso, Bauman se refere às contribuições de Ralph Waldo Emerson.

Letícia: *ele sabe que você gosta de mim, Paulo.*

Paulo: *eu gosto de meia dúzia de garotas.*

Letícia: *você gosta de mim.*

Como a moça aponta, León começa a desconfiar dos dois. A tensão sexual entre Letícia e Paulo se torna perceptível, sobretudo na cena em que brincam e se olham na praia. Os olhares expressam curiosidade, afeto e desejo pelo outro, mas estes são desejos latentes, abafados, que às vezes passam mais pelo carinho e ternura do que por erotismo e volúpia. *Proibido proibir* não dá lugar a nenhuma cena de conteúdo sexual mais direto. A sexualidade dos jovens é apenas subentendida – sabe-se que Letícia e León dormem juntos, mas isto não se passa na frente da câmera. Não há sequer um início de relação sexual, nudez parcial ou menções ao tema nos diálogos. O mais próximo disso é a cena em que Paulo e Alice começam a tirar algumas peças de roupa no terraço do hospital, mas ainda assim trata-se de um momento lúdico, de uma brincadeira – Paulo imita um avião que persegue a moça, às gargalhadas. A cena em que a câmera passeia pelas pernas de Letícia ao estudar deitada na cama, como se aquele fosse o olhar de Paulo, ou a que ela participa de uma roda de samba contêm elementos libidinosos, mas de forma relativamente amena. A aproximação dos corpos, os olhares e toques possuem uma carga sexual leve, pura, ingênua, quase infantilizada. A urgência do casal em estar junto é motivada pelo afeto e pela paixão, de uma maneira que soa mais adolescente do que adulta. *Proibido proibir* vincula sexo e amor, numa visão carinhosa e romantizada dos relacionamentos. Todavia, podemos pensar que pela mínima abordagem direta da vibrante sexualidade juvenil, o filme pode ser considerado um tanto quanto pudico no tratamento que dá ao tópico, sobretudo se comparado a *Cão sem dono*.

A convivência de Paulo, Letícia e León é repleta de sentimentos e sensações ambíguos. A aproximação de Paulo e Letícia é capaz de despertar sentimentos positivos e negativos em todos os envolvidos. Eles sentem desejo, alegria, mas a percepção do amor é dolorosa, angustiante, coberta de culpa. Já León é tomado pelo ciúme, como na cena em que dá vazão à sua raiva ao derrubar Paulo na praia. Mas este é um sentimento equilibrado por certa compreensão da situação, pelo bem-querer a Paulo e Letícia e talvez pela aceitação de que as relações são mesmo temporárias, mutantes e que os interesses não se fixam. Há, entre os três, muita energia e afeto, que na cena final alcança uma espécie de explosão e catarse. Eles se insultam, brigam, mas a peleja vira um abraço, que se abre ao choro. É um acumular de sensações que tem ali seu ápice. Depois dessa descarga, sentam-se na beira do mirante, como que cansados emocionalmente, mas ainda unidos pelo afeto. Dão-se as mãos e admiram a vista.

Esse clímax de sentimentos não é apenas amoroso. Em *Proibido proibir* o amor se mistura com muitos outros assuntos. Ali, havia raiva, frustração, sensação de impotência. Os três vivem as reviravoltas românticas atravessadas pelo trabalho e pelas questões sociais que este traz consigo. O amor não é um projeto independente em suas vidas; está atrelado a um campo de possibilidades maior, coletivo, até mesmo nacional. Vários diálogos de amor são interrompidos por outras questões. No diálogo transcrito acima, quando Letícia pergunta se Paulo já amou alguém, a conversa é deixada de lado, pois Paulo se percebe atrasado para ir à favela. Ambos se apressam e saem de carro.

Em algumas cenas, parece que os personagens vão falar de algum assunto, mas falam de amor ou vice-versa. Em determinado momento (56'), Rosalina pergunta a Paulo o que o está preocupando. Pensamos que ele vai lhe contar sobre a morte de Cinézio e a situação de risco de Cacauzinho. No entanto, ele responde “*uma menina*” e relata a situação de gostar da namorada de um amigo. Em outro momento (1h02), quando Letícia chama Paulo para uma conversa na biblioteca, temos a impressão de que ela quer discutir a relação dos dois. Contrariando essa expectativa, Letícia hesita por um momento e pergunta sobre a situação com Rosalina e como resolver tais impasses. Quando Paulo e Letícia se beijam no mirante, ouvimos o grito de León “*filhos da puta, eu to aqui!*”, que sugere um flagra raivoso, mas logo a brincadeira da montagem se desfaz e revela que León estava em outro local, olhando para a paisagem e se referindo aos policiais. Era um falso *raccord*.

O amor, em *Proibido proibir*, não encontra um campo de possibilidades sereno e favorável para se realizar. Ele é, a todo momento, interpelado pelas condições ao redor e irrompe como pode, nas brechas. O trabalho chama, as questões sociais convocam e o amor é interrompido. Trata-se de tema muito importante para os personagens (León diz que está feliz porque “*o amor é lindo*”), mas sua vivência é fragmentada, por vezes até nos dando a sensação de que ocorre nos intervalos de questões outras, essas sim o mote da narrativa.

Os personagens não revelam planos de longo prazo no campo amoroso. Um projeto mais duradouro é visto numa única cena:

Letícia: *Ás vezes eu queria ir embora daqui. Ir para um lugar tranquilo. Você não gostaria?*

León: *Gostaria. Quem sabe? Você quer casar?*

Letícia: *Que casar, León! Não, a gente namora e divide a casa, que nem você divide com o Paulo. Topa?*

León: *Topo.*

Nesse momento, o romantismo é atravessado pelo pragmatismo. O desejo não é exatamente a união de amantes, mas o compartilhamento de um espaço longe do caos da

cidade grande. Letícia quer viver junto, mas sem os compromissos e formalidades do casamento civil ou religioso. No entanto, temos aqui novamente uma relação sem conflitos internos. León e Letícia se dão bem, nunca brigam ou se desentendem. Os problemas que ameaçam o namoro são externos, traduzidos na existência de determinadas pessoas – Paulo e Rita – por quem os namorados se sentem atraídos. Talvez o desgaste e os conflitos de personalidade nem tenham tido tempo para emergir, pois esta parece uma relação recente, já fadada à curta duração porque atropelada por um sentimento mais intenso por outra pessoa. O projeto amoroso dos jovens de *Proibido proibir* é um tanto imediatista, pautado na ideia de seguir as paixões e viver o presente com intensidade.

Além do triângulo amoroso, outro tripé se faz presente em *Proibido proibir*: a UFRJ, o bairro da Penha e a favela, espaços mediados pelo *trem*. Os personagens circulam sobretudo por estes ambientes, que dizem muito de uma certa divisão que marca suas vidas. Inteiramente passado no Rio de Janeiro, o filme revela um lado da cidade mais nublado e cinzento, diferente do que se vê majoritariamente no cinema e na televisão. Os rapazes moram na zona norte, bairro da Penha, comunidade residencial que parece tranqüila e pacata, com casas simples e antigas, como se o processo de verticalização pelo qual passam as metrópoles contemporâneas ainda não a tivesse alcançado. As relações são cordiais – a vizinha pede para estudar matemática com Paulo, compra-se fiado na padaria. Há, ali, um certo sentido de subúrbio, local mais associado à classe média baixa, ou mesmo de interior.

Estudando longe dos pais, os jovens alugam um apartamento simples, pequeno, de pouco conforto. A casa é vazia, com poucos móveis, construção antiga. Ainda que a família seja de classe média e provavelmente tenha um lar com boas condições, sustentar uma segunda morada torna-se oneroso e esta acaba sendo um pouco precária, confundindo-se com uma casa de classe baixa. A renda dos rapazes é limitada. Vivem de mesada e assim os pais ainda são os maiores responsáveis por seu sustento. Se morassem com os pais, é possível pensar que teriam uma vida mais confortável. Mas já na faixa dos vinte anos e sem os pais por perto, os rapazes passam por certo aperto. Estão sempre sem dinheiro e famintos. Contudo, as dificuldades de morar sozinho são, por vezes, até mesmo desejáveis. Vejamos o diálogo:

Letícia: *É quente por aqui.*

León: *Pois é, é quente, é longe do mar, mas é perto da faculdade e o aluguel é barato.*

Letícia: *Por que você não mora com seus pais?*

Leon: *Porque eu gosto de me virar sozinho. Além do mais eles moram lá em Brasília.*

Letícia: *Eu adoraria morar sozinha.*

León: *Sério?*

Letícia: *Só que eu acho que eu ainda não tenho coragem.*

León: *Não tem coragem? Olha onde você veio parar?!*

Letícia: *Aqui é ótimo.*

Como principal razão para não morar com os pais, antes mesmo da distância, León cita a vontade de “*se virar sozinho*”. Trata-se de um projeto de independência, um impulso por crescer e cuidar de si, com as vantagens e desvantagens que essa escolha envolve. Nesse projeto, os percalços estão incluídos – e de bom grado. É um projeto tão importante que o campo de possibilidades árido é aceito e talvez bem-vindo. Preferem a nutrição pobre (a fome aqui pode ter conotação semelhante à de *Cão sem dono*) à boa alimentação da casa dos pais. Enquanto eles optaram por esse caminho de autonomia, Letícia ainda não criou “coragem”, embora tenha a vontade. Talvez para ela, possivelmente mais nova do que eles, a saída de casa ainda não compense, embora seja um projeto. De acordo com Luseni Aquino (2009), muitos fatores, além da dificuldade de inserção no mercado de trabalho, contribuem para que o jovem, sobretudo dos meios mais abastados, não tenha pressa de sair de casa

As relações intergeracionais foram profundamente modificadas, passando da marca da autoridade à da liberalidade. Hoje, à incerteza de entrada na vida profissional alia-se o conforto e a tolerância do meio familiar, a corrida para a obtenção do diploma e o prazer da sociabilidade juvenil, o que contribui para o retardamento na incorporação de papéis adultos (AQUINO, 2009, p. 27).

A relação de Letícia com sua família parece bastante distinta da dos rapazes. O campo de possibilidades mais vantajoso, com relações mais saudáveis com os pais e boa condição financeira familiar, são relevantes na decisão de adiamento do projeto. Nas cenas finais do mirante, Letícia e Paulo conversam sobre León e a ida para Brasília:

Letícia: *ele se entende com os pais?*

Paulo: *mas quem é que se entende com os pais?*

Letícia: *eu me entendo com os meus.*

Paulo brinca com a ideia de que os jovens geralmente não têm bom entendimento com os pais, como parece ser o caso dele próprio e de León, mas Letícia responde contrariando-o e derrubando esse clichê. Em *Proibido proibir*, há tipos distintos de relação entre juventude e família. Nem sempre a relação com pai e mãe é problemática; na verdade, aqui ela é mais ausente do que conflituosa. A família de Paulo, por exemplo, nunca é mencionada na trama. Não o vemos sequer em contato telefônico com seus parentes. Talvez uma má experiência familiar o aproxime de um projeto de independência, mas o afaste do projeto de construir sua própria família. Logo após a cena em que Cacau se desespera, tenta fugir e diz sentir falta da

mãe, segue-se este diálogo:

Paulo: *Que merda, cara, que merda. Por isso que eu não quero ter filho.*

León: *Eu quero ter pelo menos meia dúzia.*

Ó, *ele vai passar uns dias lá em casa. Mas como tirar ele daqui?*

Paulo: *O carro da Letícia, cara, rapidinho.*

León: *Não, vamos deixar ela fora disso. Ó, eu vou telefonar pra mamãe e levar ele pra Brasília. Lá é mais seguro.*

Paulo: *Claro, a gente leva ele junto.*

León: *Minha mãe vai cuidar muito melhor dele do que de mim.*

Paulo revela não querer ter filhos, ao passo que León imagina uma prole numerosa. No entanto, a última frase demonstra um pequeno ciúme ou talvez a sensação de que não recebeu o devido tratamento quando era pequeno. É possível que isto se deva também ao fato de que sua família era originalmente pobre, à época de sua infância (na favela, León comenta com Rita que cresceu em local parecido), e ascendeu socialmente, agora possuindo melhores condições de vida. Quando é ameaçado pelos policiais, León retruca “Ó, meu pai trabalha em Brasília. Se vocês fizerem alguma coisa com a gente, vocês tão fodidos, hein!”. Daí deduzimos que seu pai esteja envolvido na política ou ocupe um importante cargo público. Mais do que isso é difícil dizer a respeito da família dos personagens sem cair em suposições muito arriscadas, já que o filme quase não nos oferece dados a esse respeito – o que não deixa de ser relevante para a análise.

A vida dos jovens está toda voltada para outras esferas, como a formação/trabalho, o amor, as questões sociais. A vivência familiar é quase nula – não é que não exista (ao menos no caso de Letícia), mas é deixada no fora de campo do filme. As famílias dos personagens principais nunca aparecem em *Proibido proibir*. Não há pais, mães, irmãos e nem outras figuras a eles relacionadas por laços sanguíneos. Apenas sabemos que cada um vem de uma parte do país: Paulo é paulista, Rita é mineira, León tem família em Brasília, mas não se sabe se esta é sua origem. O Rio de Janeiro surge, assim, como uma metrópole agregadora, chamariz para a formação de jovens provenientes de outras praças. A UFRJ, universidade onde estudam, é referência nacional. Subentende-se que Letícia cresceu no Rio com os pais, provavelmente numa zona privilegiada da cidade, mas estes tampouco são vistos nas imagens no filme – a zona sul parece tão distante daqueles personagens quanto uma cidade em outro estado. No entanto, a distância geográfica não parece o principal motivo da ausência dos pais dos jovens no filme. Talvez ela seja até mesmo resultado de uma distância afetiva, somada a um projeto de distanciamento. Contudo, no momento de dificuldade, como no caso dessa necessidade de fuga, é à família que os jovens recorrem. Ela ainda é referência, alicerce, a

primeira instância que vem à mente quando se encontram em apuros.

Bastante diferente, no filme, é o universo familiar de classe social mais baixa. Nessa esfera temos acesso a uma família, ainda que momentaneamente separada: Rosalina, Cacauzinho, Cinézio e o primo Mário. Trata-se de uma família não tradicional, já que monoparental (o pai nunca é mencionado) e composta por um primo, parente exterior à família nuclear. O ponto de tensão, aqui, é justamente o fato de que se encontram apartados, sentindo a falta uns dos outros e o objetivo do trio protagonista é uni-los novamente. O principal desejo de Rosalina, antes de morrer, é ver os filhos. O adolescente Cacauzinho fica inconsolável por não poder vê-la no hospital. Em dado momento, ele fala “*eu quero a minha mãe*”, mirando à frente, em um apelo que pode ser tanto para Letícia, que estava nessa direção, quanto para a câmera. A conexão e o afeto entre essa família é forte e eles estão preocupados uns com os outros. Mário se envolve na situação e se arrisca para salvar o primo Cacu. É ele o seu responsável, na ausência de Rosalina.

O contraste entre a família de classe popular tematizada, visível (em campo) e a de classe média ausente (fora de campo) levanta alguns pontos para discussão. Estaria o filme reforçando a ideia do sentido de coletividade e união dos mais pobres em relação ao individualismo e à decadência da instituição familiar dos estratos médios? É preciso considerar, no entanto, que os filhos de Rosalina são um pouco mais novos do que Paulo, León e Letícia e assim talvez o filme retrate a proximidade da família nessa fase da vida em oposição ao distanciamento da juventude tardia.

Enquanto a família de classe baixa anseia por se unir e reafirmar seus laços, as de classe média parecem se afastar, conectadas por um vínculo supostamente mais frouxo e poroso. Ressaltamos, contudo, que Paulo e León se chamam de “irmão do peito”, como se ali estivessem formando uma família não biológica, mas de escolha e amor. Sobretudo com a família original distante, as amizades são, para eles, fundamentais e presença forte nesse momento da vida – parcerias mais freqüentes e trocas mais significativas.

Diferenças significativas entre as camadas sociais média e baixa são vistas não apenas nos personagens, mas nas ações que são situadas em seus espaços. Na casa dos rapazes de classe média, a câmera os observa enquanto se banham, cozinham, estudam, conversam, tomam sol, ouvem música, dormem. Durán parece ter prazer em filmar esses momentos, por vezes lúdicos, de entrega a pequenas atividades, de passagem do tempo. Já as ações da favela são sempre tensas, com as cenas dirigidas por objetivos mais concretos: fazem entrevistas, visitam Cacauzinho, arquitetam e realizam a fuga. Enquanto casa, escola, e outras locações como a praia, são vistos como locais de estudo, lazer e convivência, a favela aparece como o

lugar de risco e desafio. É espaço de aplicação do conhecimento adquirido, onde a formação apreendida por eles em outras instâncias encontra impasses.

Entre estes universos tão diferentes, o *trem*. A montagem pontua várias transições entre cenas com imagens dele, metáfora do transitar na cidade, ligação entre zonas distintas, classes diferentes. O trem funciona como uma espécie de conector ao passar próximo da casa dos rapazes e também da periferia, papel também desempenhado pelos jovens personagens, que vão de um lugar a outro, entre confusas idas e vindas. Além do trem, são eles que conectam as regiões; é a juventude que se dispõe a fazer esse trajeto, que olha com curiosidade para o “mar de favelas”, paisagem talvez já banalizada para os olhos do adulto. Outra recorrência de *Proibido proibir* são as cenas em que os personagens sentam-se numa mesa de bar, tomam cerveja e discutem a situação da favela, logo após saírem dela. É como se precisassem de um momento de transição entre a dura realidade lá encontrada e o retorno a suas vidas pessoais. Além de figurar como um espaço de alívio e diluição de tensões, o bar aparece também como lócus de debate, onde os jovens refletem sobre suas ações e deliberam sobre os próximos passos a serem tomados.

As visitas à periferia são realizadas por León e Rita por motivo de trabalho. Eles vão até a favela fazer entrevistas com moradores como parte de um projeto acadêmico da área das ciências sociais. Os entrevistados, no entanto, são não-atores residentes na comunidade. Pelos créditos, vemos que, por exemplo, enquanto Paulo se chama Caio Blat, Diogo realmente se chama Diogo. São depoimentos verdadeiros, provavelmente não escritos pelo roteiro, que conferem a essas cenas um tom de documentário de entrevistas. É curioso perceber que esse recurso seja usado apenas para esses personagens, moradores de favela, enquanto os demais são ficcionalizados, interpretados por atores. Escolha semelhante se encontra em *Era uma vez...* (Breno Silveira, 2008), que termina associando, através de cartelas e da locução, o personagem Dé com o ator Thiago Martins, jovem de fato proveniente de um morro carioca. Ao fazer isso, o crítico Eduardo Valente opina que o filme renega a seus personagens, assim como à favela, seu espaço principal, a possibilidade de ficção:

Se todo o trajeto da narrativa já indicava isso, na sua lenta passagem da fábula para o filme sociológico-realista, este final em documentário mostra que o filme acredita que não existe possibilidade de falar do Rio, e principalmente das classes sociais mais baixas, em outro registro que não o da realidade. (...) Ao negar a Dé que termine como personagem, precisando transfigurá-lo em ator, Breno Silveira afirma que é impossível fabular sobre este mundo e que, por conseguinte, é impossível ser humano na favela – um triste diagnóstico, ainda mais quando imposto de cima para baixo (VALENTE, 2008).

Esse tratamento não é dado, contudo, a todos os personagens de classe popular de *Proibido proibir*. Rosalina, Cacauzinho, Cinézio e Mário são ficcionalizados. Mas, nesse universo, outras questões surgem. Todos eles estão em situações difíceis e são incapazes de solucioná-las sozinhos; precisam da intervenção de Paulo e sua turma. Pode-se dizer, portanto, que são vistos com certo paternalismo. Os pobres são, de maneira geral, colocados no posto de objeto: de estudo, no caso de León e Rita com os entrevistados, e de tratamento, no caso de Paulo com Rosalina. A formação universitária confere a esses jovens de classe média, ainda que mais novos, uma posição de autoridade frente ao demais. Por mais que os vínculos sejam humanizados e afetuosos (surgem apelidos como Rosinha e anjinho), não deixam de se configurar como – e perpetuar – relações de poder.

5.2.3

O mirante

Paulo, Letícia e León se inquietam com a situação de Rosalina e seu filho caçula, mas não sabem como resolvê-la. A cada sugestão feita (elaboração de projeto), recebem um choque de realidade (um esmagamento do campo de possibilidades). Como recorrer à polícia se ela é o algoz? Como buscar advogados se não há como pagá-los? Como buscar apoio da comunidade, se ninguém pode testemunhar? Como se dirigir à imprensa se ela já os colocou como “traficantes”?

Diante da falência das alternativas, a ousadia e a coragem murcham. As expressões arrefecem. Letícia, desconsolada, fala sobre Rosalina: “*eu tenho tanta dó dessa mulher. Ninguém pode ajudar ela. Ninguém pode ajudar o filho dela. Eu sinto que tenho muita sorte. Eu tenho tudo*”. Ao lado do explícito sentimento de compaixão, aparece também um velado sentimento de culpa. A garota tece comparações entre a vida daquela senhora e a sua própria, privilegiada, percebendo o abismo que separa as duas classes. Nesse cenário de pessimismo, alguns elementos assumem um papel de conforto, como as drogas para Paulo ou a religião para Letícia, mas ambas controversas entre eles. León e Letícia criticam o uso de maconha por parte de Paulo (“*para de fumar essa merda que vai te deixar idiota*”), enquanto este ataca a religiosidade da garota.

Letícia: *você não acredita em Deus?*

Paulo: *não*

Letícia: *eu acredito. Eu sou católica.*

Paulo: *você acredita em qualquer coisa. Em Deus, no que eu te digo, na novela, se bobear.*

A jovem, aparentemente de família tradicional, observa com curiosidade as manifestações religiosas afro-brasileiras que vê no cemitério da favela. Rosalina é apegada a um cordão de São Jorge que acredita “fechar o corpo” daquele que o usa. Presenteia Paulo com aquele objeto, que agradece, mas depois diz à Letícia que o considera “*pura ilusão*”.

Por fim, a fuga planejada por Paulo e incentivada por Letícia é executada apenas por León. Cacau e Mário são baleados fatalmente enquanto León sai ferido. Falece também Rosalina, sem que tenha podido ver os filhos. É um desfecho cruel, severo, trágico, sobretudo para os pobres e negros. Aos de classe média, resta a “dificuldade de esquecer os mortos”, a frustração, a má consciência. A impotência deles em relação à doença terminal de Rosalina não é diferente daquela que sentem diante dos problemas sociais a ela associados. Quando a paciente morre, Paulo chora, defronte à lagoa poluída – lamenta ao mesmo tempo a decadência do Rio de Janeiro e do Brasil, num pranto de razões mescladas.

Fugitivos, os três pegam a estrada para Brasília, cidade onde moram os pais de León. É sintomático que busquem a capital do país, como se em situação sem saída recorressem não só à família, mas à lei, à justiça, ao centro da nação. Mas a última cena acontece num mirante no meio do caminho, locação também significativa. Miram o horizonte, de cima, sem ter onde pisar. É um lugar outrora ícone da arquitetura modernista, projeto de crescimento e progresso nacional, mas agora carcomido pelo tempo, deserto, esquecido. Ali eles se acertam: Letícia e Paulo se beijam, León aceita. Os três se abraçam e se dão as mãos. A parte de suas relações pessoais e amorosas se resolve, encontra uma certa paz, mas as questões sociais ficam todas em aberto, borbulhantes. Os pobres continuam injustiçados e vítimas de extermínio, os policiais seguem corruptos e impunes. Todo o esforço e a mobilização dos personagens foram incapazes de gerar qualquer mudança. Tampouco se sabe o que será de suas vidas. Voltarão ao Rio ou irão para Brasília? Abandonarão a faculdade? Serão pegos pela polícia? A falta de perspectiva reina, os planos fracassam. E se o resultado é uma aparente ruína do projeto, esta é engendrada por uma relação desalentadora com o campo de possibilidades brasileiro.

Adentrar a idade adulta, em nosso contexto, seria perder as utopias, ter os projetos cerceados pelo campo de possibilidades? O fim da juventude parece o momento em que o embate entre essas duas dimensões se torna mais violento, exigindo concessões de algum dos lados, geralmente com prejuízo do projeto. Os sonhos juvenis, inocentes, elaborados mais pela querência do que pelo conhecimento do terreno para sua realização, deparam-se com

uma realidade mais complexa do que imaginavam, desfavorável, castradora. Os jovens percebem que

existe falta de equipamento pra lidar com o real e isso acontece tanto do ponto de vista do próprio *métier* deles quanto do ponto de vista de outras coisas que acontecem, a saber, o fato de que eles encontram um moleque que está sendo perseguido por policiais e isso acaba colocando em risco não só as esperanças como as próprias vidas deles (GARDNIER, 2008).

O filme de Durán pode ser visto como um recorte temporal da época da vida em que ocorre essa tomada de consciência provocada pelo encontro do projeto com o campo de possibilidades – o fim do longa pode coincidir com o fim da juventude. Os personagens passam por um crescimento às forças, doloroso, em que amadurecer se confunde com endurecer. Para o mesmo crítico, está ali retratado

um ritual de passagem, uma aprendizagem sentida, uma desilusão acachapante: o conhecimento e as boas intenções nem sempre servem para abrir possibilidades de mudança efetiva. *Proibido Proibir* é a narrativa dessa defasagem entre esperança e frustração presentes na distância entre nossa vontade subjetiva e as condições objetivas de intervenção no tecido social (GARDNIER, 2008).

Os três precisam assumir-se impotentes, pequenos, entender que vontade apenas não basta, que injustiças acontecem todos os dias e que é preciso aprender um modo de conviver com isso. Mas cada um sofre esse desengano à sua maneira – León sente raiva, tem ímpetos de voltar para enfrentar os policiais, Letícia se entristece e chora, Paulo quer seguir adiante. Temos, em *Proibido proibir*, que abandonar a juventude é renunciar aos sonhos, dissipar o romantismo, perder a sensibilidade. É moldar projetos ao campo de possibilidades. E é também morrer um pouco. Mas só um pouco, pois “*o sol há de brilhar mais uma vez / a luz há de chegar aos corações / do mal será queimada a semente / o amor será eterno novamente*”¹⁵.

¹⁵ Versos da música que encerra o filme, “Juízo Final”, de Nelson Cavaquinho e Elcio Soares.

5.3 *Se nada mais der certo*

5.3.1

***Caro Diogo,
aquele que não fui***

“*Caro Diogo,*

Não sei se vai se lembrar de mim. Fiz faculdade com você e me chamava Leo. Só que hoje, passados uns 10 anos, eu sou só Leonardo Santos Almeida, CPF 584.390.131-91. CPF cancelado. No ano passado, a empresa na qual eu trabalhava e que fraudou a própria falência declarou que eu tinha recebido R\$100 mil. Eu não recebi nem um terço disso. Mesmo assim, o imposto de renda falou que eu ganhei e que soneguei e precisava provar o contrário. Diogo, você era o mais idiota da turma. Grande ironia. Foi funcionário, gerente e agora patrão. Algo que eu percebi hoje me fez descobrir que só os idiotas estão seguros nesse mundo. Daqui a três dias vão cortar o telefone, daqui a sete vence o meu aluguel, o condomínio não pago há três meses. O gás há seis, a empregada há quatro”.

A carta de Leo, que ouvimos em *off*, dá início a *Se nada mais der certo*, mas atravessa outros momentos do filme. Trata-se menos da redação de um informe ao antigo companheiro e mais de um recurso narrativo de exposição das reflexões do protagonista. Diogo é aquele que Leo poderia ter sido, que chegou onde Leo poderia estar se tivesse feito outras escolhas, tomado diferentes caminhos – a personificação de uma reflexão do tipo “*e se...*”. É seu duplo, porém bem-sucedido, gatilho para as investigações de Leo a respeito dos preços a serem pagos para se alcançar determinados objetivos.

A distância que seus caminhos, antes unidos, tomaram abre uma contradição para Leo. Ao colocar múltiplos personagens em cena, *Se nada mais der certo* coteja projetos distintos. Vemos, em um mesmo filme, como as juventudes podem ser plurais, portadoras de projetos tão díspares, às vezes mesmo opostos. Enquanto Diogo, também jornalista, aceita trabalhar em campanhas políticas, independente do candidato, em troca de um “*apê duplex no Itaim*”, Leo permanece falido, na recusa de vender seu trabalho para algo em que não acredita:

Leo: *Geralmente quem se vende acaba ganhando mais do que vale.*

Diogo: *Eu não me vendo. Você que tem que se vender todo dia porque tá na merda.*

Leo: *Você se vende, sim.*

Diogo: *O caralho.*

Leo: *Você era um cara honesto.*

De maneira semelhante, Ângela, no posto de vendedora, diz que Marcin, traficante, está “*trabalhando pouco e ganhando pra caralho. E eu trabalhando muito e ganhando pouco*”. São todos exemplos do cotejamento de trajetórias, do encontro com a alteridade que leva a uma reflexão sobre si mesmo. *Aquele que não fui*, diz a inscrição na tela, quando Marcin se depara com uma imagem de sua infância, menina de cabelos loiros e vestido rosa. Este momento surge, não por acaso, depois de sua relação sexual com Leo. Ali, ele se lembra do que é ser mulher, experimenta ser feminina, pensa o que teria sido de sua vida se tivesse sido outro (ou *outra*). Tantos duplos, contradições e alteridades que se alastram no filme dizem de uma incerteza do ser, das inseguranças que povoam aqueles projetos pouco definidos, divididos entre prós e contras.

As dúvidas que permeiam os personagens na convivência com a diferença são, frequentemente, de cunho moral. Em estado de dificuldade, cogitam vias ilícitas. Leo é jornalista desempregado, que vive à base de serviços de *freelancer*, trabalho instável. Os pagamentos atrasados, assim como a quebra de contrato à qual fica vulnerável pela ausência de vínculo trabalhista (“*mas se o cliente não pagou, eu não tenho nada a ver com isso*”), o deixam em situação agonizante. É um jovem solteiro, mas tem dependentes: sustenta a amiga Ângela, com seu filho Lucas, e paga salário à empregada Leda. Com dívidas e interrupção dos serviços (corte de luz, telefone, etc.), Leo se vê sem alternativas. Se não consegue a remuneração devida na profissão para a qual se formou, se a estabilidade financeira está longe de seu horizonte, se o imposto de renda o trata como culpado até que se prove o contrário, os caminhos do crime parecem atraentes. De acordo com o crítico Luiz Zanin Oricchio, “é como se o diretor dissesse que o caminho da lei e o do crime são separados por uma fronteira tênue demais para ser percebida em situações de desespero” (ORICCHIO, 2011).

Diante de um campo de possibilidades tão amargo, o projeto outrora convencional (manter padrão de consumo e estilo de vida por meio da continuidade de uma carreira de nível superior), flerta com vias escusas. Mas será essa relação tão simples assim? É devido exclusivamente a um campo de possibilidades castrador que se opta por um projeto de vida criminoso?

Por meio de Ângela, viciada em cocaína e freqüentadora da noite paulistana, Leo se insere naquele ambiente e conhece Marcin, que trafica drogas. Não é Marcinho nem Marcinha, “*presta atenção, porra. É Marcin, com N*”, pessoa andrógina, de orientação sexual

difusa. Tenta roubar um beijo de Leo, passa uma cantada em Ângela, se interessa por Wilson e, mais adiante, namora uma menina. Não é uma menina lésbica nem um menino gay – talvez seja um pouco de tudo e nada disso. Usa a concordância no masculino, mas se ofende com o título de “rapaz”. A ambiguidade de gênero de Marcin dialoga com a ambivalência moral do caráter dos personagens e das relações do filme como um todo. Sybelle é uma travesti, Abílio parece ser policial e ao mesmo tempo integrante da quadrilha, Leo e Ângela moram no mesmo apartamento mas não são um casal; as parcerias são instáveis, pessoas que antes eram comparsas se traem, o sexo perpassa relações de trabalho, todos cometem algum tipo de infração.

Através de Marcin, Leo conhece Wilson, em situação de muita dificuldade para manter o taxi que aluga a R\$ 100,00 por dia para trabalhar. Em uma conversa de bar, Marcin propõe um serviço para o trio: entregar drogas a um cliente generoso, o Gordo. Um dos fatores que conduz Leo a topar é a chantagem de Wilson e, sobretudo, Marcin, bastante hábil nas estratégias, ora mais, ora menos sutis, de persuasão.

Wilson: *Tu só pensa no seu umbigo, porra.*

Marcin (chorando): *Quando eu to precisando de você, tu faz isso.*

Marcin age e se veste como homem, transita pelos ambientes do submundo e do tráfico, mas pelo corpo de mulher e por seu pequeno porte, denota fragilidade e inspira proteção. Seu choro acaba sendo um elemento de convencimento. Depois do sucesso da primeira empreitada, ele propõe novos trabalhos. Wilson, proveniente de uma classe social mais baixa, sempre aceita prontamente. Suas motivações são descritas de maneira simples – ou simplista?

Marcin: *Tu é um cara legal, Wilson. Difícil arranjar alguém assim que topa essas paradas, sabia?*

Wilson: *Eu to precisando de grana, então pagando eu topo qualquer coisa.*

Já Leo coloca na equação sua necessidade de dinheiro, o desânimo com sua vida profissional, o desejo de ajudar os colegas, os riscos de punição e os benefícios financeiros. O resultado, porém, é sempre o mesmo: vale a pena. Hesita, pondera, mas afinal acaba convencido. A desilusão profissional tem peso em sua decisão, como mostra a montagem das sequências anteriores: Leo recorre a Diogo em busca de trabalho e lá sabemos que ele havia recusado uma cobertura sobre futebol. Agora recebe, com grande desgosto, um release sobre televisão (“*Ratinho ficou puto porque mudaram ele de horário e mudou de rede*”). Mais à

frente, participa de uma coletiva de imprensa com uma modelo, fazendo-lhe uma pergunta irônica sobre sua vida amorosa. A banalização de sua profissão faz com que cogite abandonar o jornalismo (“*tem sido uma prisão pra mim*”). Por isso, pode-se dizer que, para Leo, diferentemente de Wilson, o trabalho deveria estar atrelado à realização pessoal e não somente à execução de uma atividade em troca de renda.

Mas a decepção com seu ofício está longe de ser a principal razão. A penúria financeira e a baixa probabilidade de prisão, tampouco. *Se nada mais der certo* não aponta uma causa única, mas mostra como o ingresso no crime é complexo, sobredeterminado. A todas essas, se somam ainda motivações políticas. Surgem justificativas engajadas, como se o lugar de sofrimento social em que se encontram lhes desse o direito de roubar:

Leo (em off): *Qual é a lógica do rico que rouba o pobre, se ele já tem? Olha que eu penso, penso muito, mas não consigo entender essa lógica. Por que o rico precisa me roubar, se ele já tem? Às vezes eu começo a achar que faz sentido eu roubar o rico. Mas a gente é educado pra não roubar. Mas a gente não é educado pra não ser roubado.*

A cena imediatamente seguinte (1h26min) mostra o trio batendo carteiras de transeuntes no centro da cidade e dando golpes em senhoras idosas no caixa eletrônico do banco, ao som de uma animada música d’ *Os Originais do Samba*, grupo de ritmistas fundado nos anos 60, conhecido pelo humor e do qual fazia parte Mussum. Seria isso, então, roubar dos ricos e reparar uma desigualdade social? A justificativa de Leo parece incoerente com suas ações. A montagem, não se sabe se intencionalmente, põe em crise um discurso de legitimação de Leo com uma ação de alegria e adrenalina, embalada por uma trilha sonora que incentiva a associação com uma certa ideia de malandragem da cultura brasileira. Em outro momento, Antenor relata um de seus golpes preferidos, em que roubava pessoas em débito com o SPC¹⁶: “*cano pra dar certo é só mesmo em fodido*”. Todo esse cenário, portanto, está longe de poder ser comparado com o de “Robin Hood”, como alega Marcin. Rouba-se ricos e pobres, empresas e indivíduos, de maneira um tanto anárquica. O raciocínio de Leo soa mais como uma racionalização que lhe abafe a culpa e legitime a ruptura da lei do que a crença num ideal de redistribuição de renda.

No diálogo a seguir, em que Marcin procura convencer Leo, vários motivos são elencados para influenciar sua tomada de decisão:

Marcin: *Você não queria foder o sistema? Casa na praia, mudar de vida... 150 pau, Leo. Eles gastam isso todo dia pra voltar pra casa de helicóptero.*

¹⁶ Serviço de Proteção ao Crédito.

Leo: *Ah, Marcin. Você quer fazer justiça social com as próprias mãos, é isso?*

Marcin: *Pensa, Leo. Quando você for pra merda da sua casa com aquele moleque. O que vai ser desse menino, porra? A mãe, se bobear, nem lembra mais o nome, né?*

Lesar o sistema, para eles, é adquirir casa na praia? Com a exceção de Wilson que, com o montante do roubo, pretende comprar um táxi e “*voltar para a praça*”, os demais pretendem ascender nesse mesmo sistema que criticam. Buscam desestabilizar o sistema não para reverter um quadro de exploração, mas apenas para que nele possam ingressar. Trata-se de um engajamento pelo crime muito diferente daquele ocorrido, por exemplo, com assalto a bancos e seqüestros em épocas ditatoriais. Os personagens justificam o roubo pelo fato de que os políticos gastam essa mesma quantia diariamente com mordomias. Mas, em posição de igualdade de acesso a esse dinheiro, empregariam-no de maneiras semelhantes. Quando Leo questiona Marcin a respeito da justiça com as próprias mãos, este muda de argumento e agora apela emocionalmente para razões pessoais e para a compaixão: o dinheiro é importante para a educação de uma criança. No meio dessa variedade de motivos expostos, alguns incoerentes entre si, nem mesmo os personagens têm clareza do que os levam a agir. Isoladas, são razões frágeis, que não se sustentam. Talvez a chave de compreensão seja mesmo a conjunção de tantos elementos, já que o campo de possibilidades desalentador, sozinho, não explica esse desvio do projeto. E da ordem do não dito, resta a dimensão sedutora do crime. A emoção do risco, a descarga de energia depois do trabalho finalizado, a intensa sensação de subversão, a euforia por receber um grande montante de uma só vez não se declaram nos diálogos, mas se estampam nas expressões dos personagens e na própria forma do filme, que, por meio das texturas da imagem, da montagem frenética e da trilha envolvente, glamouriza a violação e torna a marginalidade atraente.

5.3.2

*Camarão que dorme a onda leva.
A noite, meu amor, parou, engole.*

É preciso ser esperto e atento para não ser levado pela onda, engolido pela noite ou tragado pela cidade. O campo de possibilidades de *Se nada mais der certo* figura quase como um inimigo do sujeito e de seu projeto, à espreita de sua vulnerabilidade. Talvez como uma forma de proteção, os personagens se insiram em uma extensa rede de contatos, relacionando-se na base da troca de favores. Forjam, assim, alianças temporárias ao mesmo tempo em que

criam condições para sobrevivência – e chantagens – futuras. Amparam-se na medida das necessidades. No mundo em que vivem, raramente há afeto gratuito e não se confia em ninguém. Leo pede a Marcin que recupere a bolsa com a identidade de Ângela. Como contrapartida, Marcin quer anúncios de graça no jornal, insinuando também, ao tentar roubar um beijo, a possibilidade da troca de favores sexuais.

Marcin: *Tu confia em mim?*

Leo: *Não, mas eu preciso.*

Marcin: *Então acredita.*

Leo: *Então me ajuda.*

O cenário de desconfiança generalizada, do qual fala Bauman (2001), atravessa o filme de Belmonte. Confia-se apenas quando não se pode solucionar um problema sozinho, somente quando não há outra saída. Ainda assim, não se consegue abrir mão das suspeitas. *Não confie em ninguém na metrópole*, diz o letrreiro que precede a cena em que Leo é furtado pela prostituta. É preciso se prevenir e viver num constante estado de tensão, pois confiança, abertura e ingenuidade, quando acontecem, são punidas.

A metrópole ou “*formigueiro*” é, aqui, local de relações impessoais, competitivas, da busca pela vantagem sobre os demais. Mas é também lugar de diversão e prazer; a cidade contemporânea “atrai e repele ao mesmo tempo, e, para complicar ainda mais a existência dos seus habitantes, são os mesmos aspectos dessa vida que atraem e repelem, ora intermitente, ora simultaneamente” (BAUMAN, 2006, p. 43). É significativo que personagens como Marcin e Sybelle transitem justamente pelos campos do entretenimento, das boates, da prostituição e das drogas e daí retirem tanto seu sustento, como seu prazer e sua dor. A São Paulo de *Se nada mais der certo* é, a um só tempo, palco do cinza e da luz. De acordo com o crítico Fabio Andrade, há no filme uma

percepção da vida como trânsito ininterrupto pela escuridão, onde as poças de satisfação e prazer são tão fugazes quanto intensas: o lume de um cigarro aceso, a taquicardia estroboscópica das pistas de dança, as ondas de afeto propagadas por uma tela de televisão, a superexposição condensada em um saquinho de cocaína. A luz não é sinônimo de iluminação, ao menos não epifânica; é, sobretudo, um momento de brilho, de prazer, de satisfação (ANDRADE, 2011).

Num horizonte de pessimismo, não há um estado duradouro de felicidade, mas sim o prazer efêmero, tal qual o dinheiro instantaneamente gasto ou o efeito de uma carreira de cocaína. “A jornada é acidentada, mas para cada hora de trevas há um segundo de luz. Luz frágil, rara e quebradiça, mas de uma intensidade revigorante” (ANDRADE, 2011).

Recordemos que a crise tem início quando os personagens estão no breu do apartamento de Leo, que teve a luz cortada por falta de pagamento. A cidade é local de promessas e também de frustrações. Ângela diz “*sabia que não ia dar certo essa cidade, vir pra porra dessa cidade*”. São Paulo é receptáculo inchado de imigrantes oriundos de todo o Brasil e até do mundo, magnetizados por expectativas diversas. Não se sabe ao certo de onde Ângela veio, mas, além dela, temos, por informações da trama ou por sotaque, os brasilienses Leo e Diogo, o mineiro Abílio, o português dono do táxi, os nordestinos Wilson e a funcionária da companhia de eletricidade, além do auto-explicativo Gaúcho. Provavelmente, todos tinham em São Paulo um projeto de vida, que o campo de possibilidades da própria cidade, imprevisível, complexa e viva, demandou adaptações, alterou.

Ali, estão sozinhos, sem o amparo da família de origem. Precisam sobreviver, criar novos vínculos.

Marcim: *E tua mãe?*

Ângela: *Tá longe.*

Marcim: *E teu pai?*

Ângela: *Longe.*

Marcim: *Tu não tem família não? (silêncio). Tem não?*

Ângela silencia talvez porque não haja mesmo resposta para essa pergunta. Ela não sabe se aqueles conjuntos de pessoas constituem ou não uma família. Aquela que ficou distante conta? A nova, conformada na cidade, conta? Depois de perdido o emprego, ela não retorna para seu lugar de origem. Persiste na cidade; pede abrigo, junto com o filho, na casa de Leo, que acaba sendo seu provedor e cuidador. Passados alguns percalços, em que Ângela desvia o dinheiro da conta de luz para comprar remédios, Leo vai a uma igreja e reflete: “*Será que eu sou bobo ou eu tenho solidariedade? Solidariedade pra mim talvez seja falta de crítica e o simples desejo de estar perto e de ajudar*”.

Solidariedade, na metrópole contemporânea, se confunde com ingenuidade e tolice. A pressão pela esperteza não recomenda que se ajude o próximo. É cada um por si, encerrado em uma cultura de individualismo. *O animal é tão bacana, mas também não é nenhum banana / O animal é paciente, mas também não é nenhum demente*, diz a música dos Saltimbancos. Há limites para a bondade – a partir de determinada linha, o generoso pode ser considerado idiota.

Como a música acima, intitulada *Bicharada*, comparações com o mundo animal se espriam pelo filme. Wilson caracteriza seu trabalho de taxista como um zoológico. Do *camarão que dorme, a onda leva* às rêmoras que comem os restos deixados pelos tubarões

cegos passando pela família de porcos-espinhos habitantes de um país frio, abundam representações – algumas bastante elementares e elas próprias infantilizadas – que funcionam como pequenas fábulas para falar da situação humana na cidade selvagem, situada numa conjuntura capitalista voraz.

*Era uma vez
(e é ainda)
Certo país
(e é ainda)
Onde os animais eram tratados como bestas
(são ainda, são ainda)*

Se nada mais der certo credita uma parte significativa desse tratamento brutalizado sofrido pelos jovens ao Estado e ao próprio sistema capitalista de produção. Leo, injustiçado pelo imposto de renda, grita aos ventos, do alto do prédio: *ei, você, você vai se fuder! Porque esse governo não vai tomar conta de você, não.* O governo não é instância do amparo e da garantia de condições básicas à população, pelo contrário. Políticos são reputados como algozes, bancos como inimigos. Toda essa conturbada condição social parece responsável por engendrar um enorme mal-estar nos sujeitos. Distúrbios psicológicos irrompem nos já instáveis personagens. Ângela parece ser bipolar ao alternar passagens de euforia, correndo pelas ruas, propondo brindes em bares, comprando bebida descontroladamente e outras de depressão, sono e choro. É viciada em cocaína, provável alcoólatra, bulímica. Já Wilson é atormentado por pensamentos “estranhos”, flerta com o suicídio e pede à amiga Georgina uma indicação de psiquiatra (mais uma vez o uso da rede de contatos), mas no sistema de saúde público só conseguiria uma consulta depois de muitos meses. Depois de uma gargalhada estridente de Leo, comenta

Wilson: *Risada feia do caralho.*

Leo: *Melhor que a tua, que nem ri.*

Wilson carrega a pecha de nordestino sofrido, amargurado, sisudo. Atribui seu desassossego diretamente à metrópole: “*você acha que você é normal, né? Morando nessa cidade aqui*”, ao passo que as soluções oferecidas por alguns personagens passam pelo individual: “*arruma uma namorada, cara. Vai te fazer bem*”. Já havíamos visto desdobramento de diálogo semelhante em uma cena entre Leo e Diogo, quando discutiam os tópicos de deixar o jornalismo, vender-se e honestidade:

Diogo: *Sabe qual o seu problema? Faz quanto tempo que você não trepa?*

Leo: *Faz tempo.* (silêncio) *Caralho. Faz tempo pra caralho.*
 Diogo: *Eu pago.*

De problemas mais amplos e abrangentes, as conversas passam, subitamente, à esfera individual. Nossa bibliografia já dizia que num panorama de acentuado individualismo, tenta-se sanar obstáculos sociais com soluções biográficas: “riscos e contradições continuam a ser socialmente produzidos; são apenas o dever e a necessidade de enfrentá-los que estão sendo individualizados” (BAUMAN, 2001, p. 43). Enquanto o próprio discurso do filme aponta uma sufocante configuração social como origem do mal-estar na modernidade líquida, alguns coadjuvantes o atribuem à solidão, à ausência de um parceiro ou até mesmo à falta de sexo. Tais falas contêm uma ideia de romantismo, como se o amor fosse solução, quando o filme apresenta justamente o oposto. A paixão e o sexo são mais complicadores do que remédio para as ansiedades. Não há, em *Se nada mais der certo*, relações românticas puras, redentoras, e menos ainda um projeto que as envolva. Leo parece tão preocupado com seus problemas que se esquece da possibilidade do amor. A aproximação entre ele e Marcin não melhora a situação de nenhum e nem os transforma num casal; depois do sexo, Marcin se sente mal, confuso e quer voltar para São Paulo. Nenhum dos personagens tem parceiros fixos ou vínculos estáveis. Não há namoros nem casamentos. O sexo circula pelas relações de maneira escorregadia, em pequenos momentos ambíguos, por vezes marcados pela troca monetária, uma vez que é vendido como mercadoria (“*eu pago*”).

Se há alguma redenção, no filme, é mais provável que esta se dê em dois aspectos. O primeiro é o afeto, a amizade, o encontro significativo entre dois ou mais seres humanos, que não passa, necessariamente, pelo amor romântico. O segundo é o crime. Curiosamente, é aí que eles exercem a liberdade e se livram das amarras, do peso e da ausência de brilho da vida cotidiana. Numa mesa de bar, Leo discursa:

Leo: *O problema é que a gente tá trabalhando demais. Isso mata a porra da criatividade. O que você pode esperar de alguém que acorda às seis horas da manhã, pega uma condução lotada, só se fode, ganha um salário mínimo, ouve sapo o dia inteiro?*

Se o trabalho, da maneira como se constitui no capitalismo, é o assassino da criatividade, as contravenções são espaço profícuo para seu desenvolvimento. É aí que os personagens injetam criatividade, inteligência e habilidade. Os golpes são cuidadosamente elaborados, original e arditamente construídos pelos personagens. “*Vocês brincam de gênio do crime*”, diz Leo. Envolvem conhecimento específico (“*Já te ensinei a bater carteira, Marcin?*”), planejamento, pensamento prospectivo, enfim, projeto.

A maneira como projetam os delitos, com envolvimento emocional e intelectual, não é encontrada em nenhum outro âmbito de suas vidas.

Leo: *Esse papo de sonho não leva a lugar nenhum, porque eu vivo na realidade faz tempo.*

Marcin: *Por isso que tu tá na merda. Falta sonho.*

Leo: *Acho que não.*

Se recordarmos que o projeto (ou o sonho) dirige a ação, estariam os jovens inertes em outros campos da vida devido a uma falta de projeto? Ou, antes, eles não têm projeto devido a uma interdição do campo de possibilidades? Ilumina-se o presente, já que o futuro é tomado pelas trevas ou é justamente a urgência de lançar tanta luz no presente que estaria ofuscando o futuro? Forma-se um círculo vicioso em que causa e consequência se embaralham. Mas é fato que o projeto, quando existe, se apresenta frouxo, vulnerável.

A velocidade do mundo contemporâneo se soma a uma ideia de hedonismo e da busca desenfreada pelo prazer imediato, fazendo com que tudo se congele no presente. Os personagens passam boa parte da trama ressentindo a falta de dinheiro, mas quando têm acesso a alguma quantia, rapidamente gastam comprando presentes e brindando com os uísques mais caros. Em pouco tempo voltam ao estado inicial e ficam sem dinheiro novamente. É como se quisessem compensar a privação anterior comemorando com luxo e, assim, deixam de lado as necessidades básicas. Esse comportamento diz tanto de um sentimento de presentificação do tempo, que não se preocupa com o porvir, como de um componente típico da classe média, que não quer apenas sobreviver, mas “viver bem”, recorrendo, para isso, a bens materiais de custo elevado, numa tentativa de aproximação a um estilo de vida elitizado. Os recursos não são canalizados primordialmente para a sobrevivência, mas para o lazer (o ingresso da boate, a “casa na praia”) e para o bem-estar (antidepressivos, terapia).

Os jovens personagens do filme parecem como que “viciados” no presente, demonstrando dificuldade de desenvolver pensamentos no longo prazo. Leo sugere a Ângela que se trate numa clínica; ela pede Engov¹⁷. São buscadas soluções paliativas, temporárias, que amenizem o mal-estar do presente sem grandes sacrifícios em nome de um futuro melhor. Não há tempo para esperar. Ao emprestar dinheiro, Diogo recomenda a Leo: “*Aplica, põe no banco*”. Mas como economizar se ganha pouco e *precisa* manter um padrão de vida de classe média?

¹⁷ Medicamento usado no combate à ressaca alcoólica.

5.3.3

Um bicho só é só um bicho

Todos juntos somos fortes

Não há nada pra temer

Pessoas que se esbarram na noite paulistana viram amigos, viram parceiros de crime, viram família. Forma-se, entre os sujeitos solitários e desgarrados, um sentido de grupo: “a perda de identidade e/ou estabilidade cria nos seus personagens uma necessidade de se apegar a algum grupo que remeta a estrutura familiar, que forneça afeto” (MARTINS, 2011). Perde-se a identidade inclusive em sentidos mais concretos, com a subtração do documento que simboliza a identificação e integridade do sujeito – Ângela tem sua cédula roubada por Sybelle; Leo tem seu CPF cancelado. Esta é uma preocupação recorrente na filmografia de Belmonte, como em *A Concepção* (2006), filme em que jovens brasilienses se fantasiam num movimento que propõe a morte ao ego. O próprio cartaz do filme é uma foto em que a atriz Rosanne Mulholland, nua, segura um documento de RG se incinerando. Interessante perceber que, em *Se nada mais der certo*, a identidade custa dinheiro, só pode ser recuperada com pagamento, como se a dignidade de uma pessoa dependesse da existência de uma renda e fosse negada aos pobres, marginais.

Ângela: Não tenho casa, não tenho carro, perdi minha identidade. Como é que eu vou fazer sem a minha identidade? Como é que eu vou arrumar um emprego sem a minha identidade?

A personagem coloca, na mesma linha de raciocínio, a falta de bens materiais como casa, carro e a de identidade, mostrando como, em uma cultura de classe média, são todos fortemente interligados. Casa e carro não significam somente morada e transporte, mas funcionam como signos culturais, indicadores de estilo de vida, de classe. Não possuí-los quase equivale a ter sua condição de sujeito negada, numa confusa mistura entre ter e ser. Residência e veículo próprios são alguns dos mais fortes indicadores que demarcam o lugar individualizado do ser de classe média, que pela posse de itens tão caros – e que, aliás, os separa fisicamente do restante do ambiente – se diferencia das multidões pobres e assim acredita adquirir uma identidade.

Dos sujeitos fragmentados, erige-se, então, uma família não convencional. Três amigos da rua, uma amiga hóspede e seu filho e a empregada doméstica radicalizam a cada

vez mais freqüente pluralidade da constituição familiar. As classes se misturam nesse agrupamento heterogêneo, que se ancora no personagem Leo, oriundo das camadas médias, locatário do apartamento. Parece ser o único com curso superior, mas isso não torna sua situação financeira melhor do que a dos demais. No entanto, como detentor de certo capital cultural, algumas diferenças emergem perante outros personagens. Numa discussão em mesa de bar, Leo apresenta suas teorias sobre os bancos, os trabalhos que matam a criatividade e o cerceamento dos caminhos, ao que é chamado de “crânio” por Marcin. Wilson tenta interromper:

Wilson: *Professor..*

Leo: *Não, não, não, presta atenção, aluno.*

O estudo confere a Leo uma posição diferenciada, um certo lugar de poder e autoridade perante os que tiveram uma educação formal mais curta. Por essa lógica, poderia se esperar que sua contribuição nos crimes seja intelectual, ligada ao planejamento. Não é o que acontece. A classe média é convocada não porque tem capacidades cognitivas mais desenvolvidas, mas por sua aparência. Mentores são outros: Marcin, Antenor, Gaúcho, etc. Não se trata exatamente de ser belo: a quadrilha está interessada em alguém que pareça elegante, que, ao contrário da autodefinição de Wilson, não tenha cara de bandido. É preciso uma fisionomia que inspire confiança, que abra portas, e isso é algo que não passa necessariamente pela beleza, pois, como alegava Bourdieu, o *habitus* impregna o corpo dos indivíduos e se imprime no modo de andar, falar, se movimentar, enfim, em toda a linguagem corporal.

A escalação de Cauã Reymond (Leo) para o elenco é coerente no sentido de que, ao ator, agrega-se um certo estereótipo cultural desejável para compor o personagem. Cauã foi modelo, participou de seriados como *Malhação* e é ator da Rede Globo. Sua imagem está atrelada a um sentido de beleza jovem, de classe média. Marcin brinca com essa ideia ao dizer “*já te falaram que tu parece artista?*”. Colocá-lo na situação em que se encontra produz um sentido de decadência da classe média que interessa ao filme. Já João Miguel (Wilson) traz na bagagem tanto sua própria origem nordestina como o histórico de alguns personagens como os sertanejos de *Cinema, aspirina e urubus*, *O Céu de Suely*, além do imigrante de *Estômago*. Enquanto isso, o personagem de Marcin se vale do rosto, até então, desconhecido de Caroline Abras. Assim, é gerada a dúvida sobre o gênero do intérprete daquele papel.

O sucesso do golpe está justamente na fratura de expectativas que promove. As pessoas criam simpatia por Leo, a ele dão abertura porque esperam que alguém bem vestido e

bem apresentado, proveniente da classe média, não tenha motivos para roubar e, assim, baixam suas guardas. É dessa crença frágil, brincando com preconceitos e estereótipos, que o grupo tira seu proveito. Mais uma vez, na cidade, a confiança é punida.

Para a execução dos crimes, cria-se uma certa divisão do trabalho, bem à maneira do modo de produção capitalista. Uns planejam, outros executam; uns distraem, outros cuidam da segurança. “*Eu vou com o carro, você vai com a sua cara*”, diz Wilson a Leo. Construção bem semelhante à música dos Saltimbancos:

Uma gata o que é que tem? As unhas. E a galinha o que é que tem? O bico. / E o jumento o que é que tem? As patas. E o cachorro o que é que tem? Os dentes.

Junte um bico com dez unhas, quatro patas, trinta dentes e o valente dos valentes ainda vai te respeitar. Todos juntos somos fortes, somos flechas e somos arco. Todos nós no mesmo barco, não há nada pra temer.

Se nada mais der certo tem um forte sentido gregário que desafia a noção do individualismo da classe média. É certo que cada um ali tem interesses próprios e motivações individuais, mas por estarem juntos *no mesmo barco*, unem-se. Cada um contribui com aquilo que lhe é particular, mas juntos formam um todo maior, potente. Aderem-se para realizar trabalhos, mas agrupam-se também num sentido de fraternidade em que o afeto transborda. Quase inexistentes são as cenas filmadas com apenas um personagem. Estão sempre juntos, desfrutando a companhia uns dos outros em momentos de pura convivência, como na viagem à praia, os passeios de carro, as conversas de bar, o ócio no sofá, a dança na sala de casa.

Apesar de um maior foco em Leo, vários personagens são centrais e funcionam também como narradores. A cada momento, um deles compartilha com o público seus pensamentos e, assim, temos acesso a vários pontos de vista e possibilidades de experiência. O filme de Belmonte traz uma juventude polifônica, nos mostrando várias culturas juvenis e diferentes modos de ser jovem na cidade. Trata-se, na maioria das vezes, de uma juventude tardia. Leo beira a casa dos 30 anos, mas está longe de ser independente financeiramente. Em situação de crise, liga para dois contratadores em atraso com seu pagamento. O terceiro telefonema é para a mãe. Ele pede dinheiro, ela reclama de sua ausência e de uma dívida anterior. Parecem começar a discutir, até que ele resolve desligar.

Os pais dos jovens estão todos fora de campo. A mãe de Leo só é referenciada nesse breve momento. Ângela divaga sobre aqueles que estão “longe”: “*eu queria ter uma família louca. Eu até tenho. Mas a minha é psicopata*”. O pai de Wilson, também taxista, suicidou-se

com a arma que ele agora possui e que o assombra. Marcin apresenta versões desencontradas: diz que fugiu de casa, mas Sybelle diz que ele foi abandonado na rua pela mãe. São todos filhos de relações turbulentas, em certa medida órfãos, mas também “órfãos de um Estado pai e desquitados de uma noção de futuro” (LIMA, 2008). Ainda de acordo com o crítico Paulo Santos Lima, “não à toa, a família aqui é a resposta mais magnífica ao parque mal-assombrado do país em crise moral, política e econômica: uma família que nasce fora da convenção, e sim formada pelos afetos e contatos humanos” (LIMA, 2008). Na ausência de uma família original, mas em necessidade de uma, criam um grupo próprio. Amigos viram irmãos, enteados viram filhos.

Lucas, nascido de Ângela, é uma criança que circula no ambiente, sempre envolvido com suas brincadeiras e seu álbum de figurinhas. Não é filho propriamente de ninguém, mas de todos. Contudo, o filme lhe confere uma existência um tanto etérea; ele paira no ambiente como as bolhas de sabão que assopra. Não é cuidado (a não ser pela empregada Leda), não vai à escola, não dá trabalho. Ele apenas convive, funciona como lembrete da infância perdida, signo nostálgico da ausência de responsabilidades. Quem dera, para os demais, as contas também fossem só papel para desenhar.

O garoto é curioso, não entende a crença religiosa no invisível, questiona a ausência de seu pai, acha que o horário eleitoral passando em todos os canais significa que a TV está quebrada. Ele é a própria perplexidade diante de um mundo estranho e ininteligível. Ângela o ama, mas diz que não sabe ser mãe. Não sabe também o que quer da vida. Ao saber que ela está dormindo, em casa, Marcin pergunta a Leo:

Marcin: *Ela não tem trampo, não?*

Leo: *Não, primeiro ela precisa arrumar uma profissão.*

Leo revela um raciocínio típico da classe média: o trabalho atrelado a uma educação formal ou, como assinalava Jessé Souza, o preparo do indivíduo de estratos médios para o exercício de uma função específica, diferentemente do corpo inclinado indistintamente ao trabalho prático, forjado na socialização familiar das classes mais baixas. Ângela não pode simplesmente trabalhar em qualquer serviço; ela precisa de uma profissão, uma vocação na qual invista suas habilidades e seus interesses, amparada no conhecimento qualificado. Outro emblemático diálogo se segue, quando Leo resgata Ângela de um quarto de hotel:

Ângela: *Eu não sei fazer nada.*

Leo: *Claro que sabe.*

Ângela: *Não sei. Você sabe o que que é isso, não saber fazer nada da porra da vida?*
 Leo: *Eu cansei. Cansei da sua auto-piedade.*

Ângela não sabe exercer nenhum ofício. Ingressa em um curso de vendas, mas enquanto a professora pede que abram a apostila, ela lê, num livro escondido, uma poesia de Hilda Hilst, que declama em *off*. Talvez a gravidez precoce, um provável acidente (nem ela sabe onde está o pai de Lucas) a tenha feito abandonar os estudos, desvirtuando sua juventude da função, no âmbito da classe média, de preparo para a vida adulta e profissional. Não contando com a estabilidade e o contracheque de um emprego de nível superior, tanto Ângela como Leo se equilibram para manter o estilo de vida da classe. A perpetuação de uma família de classe média se encontra ameaçada pelos obstáculos que afligem essa jovem geração. São decadentes, pisam em terreno limítrofe das classes mais baixas, mas no contato com elas revelam certo despreparo e ingenuidade. Não sabem ser pobres. Não têm determinadas malícias, não captam o tipo de raciocínio, os termos codificados. Ao falar de uma entrega de drogas, Marcin usa a palavra “tecido”.

Leo: *Que tecido?*

Wilson: *Tecido boliviano, ô classe média.*

A nostalgia de tempos mais estáveis, quando não se era responsável pelo próprio sustento, surge com intensidade nos personagens. Se o futuro é esmaecido, o passado incide com veemência sobre o presente. Não é por acaso que *Os Saltimbancos* incrustem a trilha sonora, assim como as referências a histórias em quadrinhos, como Super-Homem e Homem-Aranha, ícones de uma geração que viveu as alegrias de uma infância bem nutrida nos anos 1980. Os super-heróis estão ali demarcando a falência de uma ilusão de tudo poder, lembrando que, ao contrário de uma ideia egocêntrica formada nos primeiros anos de vida, os homens e mulheres de verdade são falíveis. *Se nada mais der certo* cria um outro herói – Joacir, jogador do Corinthians, “*aquele que desafiou os cartolas da CBF*”. Mas heróis hoje estão em falta – na vida e no álbum de figurinhas. Joacir é uma ficção dentro da ficção, duplamente irreal. O álbum do Campeonato Brasileiro, assim como as eleições presidenciais, demarcam o filme tanto no espaço como no tempo. Estamos em São Paulo, Brasil, 2006. Muitas das questões abordadas fazem parte de um cenário internacional contemporâneo, que marcam as inúmeras metrópoles do mundo, mas outros aspectos são característicos da região em que os personagens vivem.

Jogadores de futebol, super-heróis, Teletubbies, história em quadrinhos, música e cinema são todos integrantes de uma cultura midiática que perpassa o discurso dos

personagens, jovens inseridos em uma ampla e difusa teia de informação. A mídia faz parte de suas vidas e eles acionam suas referências até mesmo como necessidade de fazer sentido do mundo. Em determinado momento, Leo brinca que a situação está tão complicada que a saída seria arranjar um exorcista. Ao ouvi-lo, Leda diz que poderia conseguir um.

Leo: *Sério? Caramba, achei que isso não existia.*

Leda: *Claro que existe, seu Leo.*

Leo: *Existe? Que nem no filme?*

Até no grande roubo fazem uso dessas referências – tanto pelo fato de que usam máscaras com as feições de José Sarney, Fernando Henrique Cardoso e Fernando Collor, políticos conhecidos por todos, como pela alusão ao filme *Caçadores de Emoção* (Kathryn Bigelow, 1991), em que os surfistas interpretados por Patrick Swayze e Keanu Reeves usavam máscaras de ex-presidentes norte-americanos em assaltos a banco, um “clássico da Sessão da Tarde” nos anos 1990. Citamos ainda a influência de outras referências da cultura cinematográfica no filme, não em seu conteúdo, mas na forma, como as cores e a fotografia de Wong Kar-Wai e câmera inquieta e intensa de John Cassavetes.

Toda a mobilização desses referenciais dizem de uma nostalgia da infância e da adolescência mas também de um campo de possibilidades contemporâneo em que os jovens estão, como nunca, enredados nos signos da cultura da mídia e num cenário em que ocorre a midiaticização da própria vida. A informação circula mais rapidamente, assim como os próprios jovens, seu trânsito no espaço, seus sentimentos, pensamentos e até mesmo seu raciocínio. A velocidade impregna a forma do filme, talvez numa tentativa de apreendê-los. De acordo com o crítico Fabio Andrade

A montagem é, no filme, a expressão última das personagens. Mais do que o interesse em um discurso, em um arco dramático, o cinema de Belmonte se concentra na intensidade da experiência de suas personagens. Por isso um dos recursos mais fortes do filme é o *fast forward* que, em vez de tentar simular uma viagem de drogas, parece registrar a tentativa da câmera de alcançar o ritmo das personagens que ela filma (ANDRADE, 2009).

Em *Se nada mais der certo*, o bordão *todos juntos* parece acompanhado de um implícito *tudo junto*. A televisão está sempre ligada, telefone e interfone tocam ao mesmo tempo, pessoas conversam, a trilha sonora invade a cena, inscrições se sobrepõem à tela... Se os jovens vivem num campo de possibilidades acelerado de superexposição a informações, reviravoltas, ruídos e gritos, assim é também o filme. Não há minimalismo. Desenvolve-se uma estética do excesso, uma estilização que recorre à imagem texturizada, granulada e

áspera. A instável câmera na mão, a pouca profundidade de campo, e os enquadramentos muito próximos, com abundância de closes, obnubilam a visão do espectador em relação ao que está acontecendo. A cena do tiroteio, por exemplo, é confusa e quase não se vê quem matou quem. A montagem frenética usa recursos como *jump cuts*, mas também faz cortes secos, fusões e, principalmente, limita a duração dos planos. Frequentemente é realizada uma montagem paralela, que enfatiza o sentido de simultaneidade e presentificação do tempo ao entrecortar cenas que acontecem paralelamente. Inúmeras vezes assistimos à utilização desse recurso: Sybelle e Leo conversam na boate, a edição alterna para Marcin e Wilson ao telefone, volta para Sybelle e Leo, vai para um diálogo entre Marcin e Abílio, volta para Sybelle e Leo. Tudo acontece ao mesmo tempo e o espectador precisa lidar com vários acontecimentos se desenrolando concomitantemente, algo semelhante ao modo de vivenciar a internet, com a abertura de várias janelas.

Além da simultaneidade, este tipo de montagem fomenta uma sensação de fragmentação – “a vida é uma sequência de episódios” (BAUMAN, 2001, p. 160). Ainda que o filme se desenrole, de maneira geral, em uma narrativa cronológica, muitas inserções o permeiam. Em alguns momentos, entram imagens dos personagens em Super-8 aparentemente descoladas no tempo, ou mesmo imagens de observação da cidade que parecem ser de arquivo. Sobre a tela, títulos como “Amigos imaginários”, “Pequenos infernos”, “A Lógica do Formigueiro”, “Não se meta com meus inimigos”, “A Origem da Vida”, entre outros. Ao todo, são vinte dessas inserções, que se entremeiam com alguns minutos de intervalo. Algumas delas parecem denotar os acontecimentos da trama, como “Psiquiatras”, mas outros não possuem relação direta com o enredo. Parecem nomear subdivisões do filme, mas na verdade funcionam mais como “dados visuais, jamais organizadores de capítulos ou linha narrativa” (LIMA, 2008). José Eduardo Belmonte parece trançar uma linha de narrativa com outra de comentário extra-diegético. Ainda que algumas dessas frases, assim como vários diálogos, pareçam por demais expositivos, compostos por “frases de impacto” por vezes óbvias, a mistura com a imagem e o som, em muitos momentos em descompasso, complicam as interpretações mais imediatas e dificultam o trabalho do analista. Imagem e som atuam de maneira conflituosa, resultando num filme ruidoso e turbulento. Contradições emergem, a imagem trai o discurso, o discurso confunde a imagem.

Assim como a imagem, a banda sonora do filme parece funcionar, por vezes, de maneira independente de uma narrativa. Personagens se alternam ora expondo reflexões, ora declamando poesias. A trilha musical se imprime com insistência, às vezes com o volume muito elevado, como na cena do grande golpe. Como elaborar um projeto imerso em um

campo de possibilidades que não oferece tempo e silêncio para pensar? É certo que o raciocínio juvenil é mais veloz e capaz de mais atividades ao mesmo tempo, se comparado ao padrão das gerações anteriores, mas não estaria o projeto sendo prejudicado por tamanha aceleração? É como se não houvesse brecha para antecipar um futuro porque sempre é presente, e este urge.

O assalto à quantia doada para a campanha política é bem sucedido, mas na partilha do dinheiro, Marcin brinca com a arma de fogo de Wilson e, acidentalmente, dispara contra Sybelle. Gaúcho reage e Wilson atira. Em meio ao confuso tiroteio, Leo e Marcin fogem para um lado, Wilson para outro. Este entra num ônibus, ferido e “adormece”, ao lado de outros passageiros também adormecidos. Lembremos que na primeira parceria entre Leo e Wilson, quando da entrega das drogas para o Gordo, o primeiro pede ao segundo que deixe o carro ligado, para facilitar a fuga. Este recusa, por motivo de economia de combustível.

Wilson: *Tu tá maluco? Eu tô nessa merda por causa de grana. Deixar meu carro com o motor ligado gastando gasolina?*

Leo: *Se der alguma merda a gente pega um ônibus?*

Vários golpes depois, é o que de fato acontece. O trabalho dá errado e Wilson precisa pegar uma condução. É significativo que o personagem mais pobre fuja de ônibus, sentando-se ao lado de outros trabalhadores cansados, como num retorno às origens. Na tentativa de defender Marcin, Wilson foi baleado. Ele morre enquanto Leo e Marcin fogem, ilesos e de carro para a praia.

Origens diferentes acabam dando lugar a destinos também diferentes. Por mais que exista uma tentativa de conjunção e fraternidade, a barreira social nunca é quebrada. Todos participam do crime, mas Sybelle e Wilson enfrentam duras consequências enquanto Leo é agraciado com a impunidade.

Contudo, o filme se encerra de maneira ambigualmente otimista. Fechamentos em que personagens, de vivência urbana ou sertaneja, retornam ao oceano, e lá encontram uma certa redenção simbólica, já fazem parte do imaginário coletivo. Acontece, por exemplo, em *Os incompreendidos* (François Truffaut, 1959) e *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001). Lucas encontra a figurinha do craque Joacir e corre em direção à praia. Também na praia, Marcin observa com curiosidade uma reunião de candomblé e se abraça, emocionado, a um babalorixá.

Trata-se de um final aberto, em que não sabemos o que acontecerá aos personagens. Quais serão seus desdobramentos futuros? *Se nada mais der certo* parece insinuar um retorno

às origens, à natureza, momento de purificação dos personagens de maneira até religiosa e mística – algo bastante divergente do que vinha propondo até então.

Depois do último plano, ouve-se a música *Tocando em frente*, de Almir Sater e Ricardo Teixeira. Os versos dizem *Ando devagar porque já tive pressa*, embalados pela voz grave e curtida pelo tempo do cantor, numa melodia serena e de influência rural, algo que contrasta com toda a estrutura acelerada, a estética urbana e contemporânea do filme. É como se o final fosse um freio, por assim dizer, em todo aquele ritmo caótico dos personagens e da cidade. Uma pausa, uma mudança de rumos, um recomeço, dessa vez mais lento já que a *pressa não deu certo*.

6. Considerações finais

Fazer conversar áreas de conhecimento tão distintas foi um dos grandes desafios desse estudo. Começamos por reflexões acerca das relações entre cultura e sociedade, revisando modelos mecanicistas para pensar a cultura como um *sistema de significações realizado* em relação indissociável com a sociedade. Conjugamos o conceito de cultura com o de classe para amenizar a dimensão economicista deste último ao forjar uma definição de classe que passasse pelos sentidos compartilhados. Situado esse pano de fundo mais amplo, recorreremos a contribuições da antropologia urbana para investigar aspectos específicos da cultura da classe média, privilegiando a questão da dinâmica do projeto em seu embate com o campo de possibilidades. Examinamos a classe média e a juventude para poder pensar na conjunção *juventudes de classe média* e indagamos como seria a relação entre o projeto e o campo de possibilidades nas condições contemporâneas entre jovens brasileiros de estratos médios.

Formulada essa questão, deslocamo-nos para o cinema nacional, caminhando no tempo até contextualizarmos um pequeno panorama da pós-retomada. Numa espécie de bifurcação ao contrário, unimos a trilha das reflexões de cunho social que vinham sendo desenvolvidas nos primeiros capítulos com o caminho proveniente do cinema. Tal confluência irrigou o capítulo metodológico, no qual erigimos procedimentos próprios de análise, com dois eixos entrelaçados. Um deles, mais atento aos recursos expressivos dos filmes, foi inspirado sobretudo por estudos de personagem, amparados também pela análise dos ambientes de cena e da montagem. O outro consistiu na observação das temáticas que se colocavam nos projetos de tais personagens em suas esferas amorosa, familiar, laboral ou social.

A cada dupla de conceitos que colocamos em diálogo, outros vinham, aos poucos, se juntar. Assim como ingredientes novos mudam o sabor e o aroma da mistura, acreditamos que a combinação entre diversas frentes rendeu tanto para suas áreas de origem como para as interseções. *Juventudes de classe média*, por exemplo, é mais do que a soma *juventude e classe média*.

Depois das considerações teóricas – e informados por ela –, foi a hora de imergirmos nos três filmes, um por vez. A grande peleja desta pesquisa foi construir uma análise que se afastasse suficientemente da concepção de arte como reflexo. Raymond Williams nos cedeu a teoria, preveniu-nos sobre o problema, mas deixou o trajeto metodológico por nossa conta. O risco de cairmos numa perspectiva que se utilizasse do cinema mais como mostruário do que

constituidor de questões sociais não era pequeno – e talvez não tenhamos nos safado dela por completo. Por mais que esse pareça um óbvio caminho a ser evitado, sua realização na prática é melindrosa. Empreendemos, assim, um esforço de nos deixar absorver pelos filmes, construindo seções de análise a partir do que nosso encontro com eles nos trouxe de mais instigante. Foi significativo que *Cão sem dono* nos tenha demandado duas seções, posto que há dois momentos bem demarcados no filme, quase compondo dois Ciros diferentes: antes e depois da crise, a mudança de projetos, a juventude caminhando para a vida adulta. Enquanto *Cão sem dono* era mais calcado nos pares, emblemático também na existência de um casal de forte presença, os demais filmes foram repartidos em três aspectos principais. Não por acaso, *Proibido proibir* e *Se nada mais der certo* apresentavam diversas formas de triangulação. Não é exatamente uma coincidência, portanto, que as divisões tenham resultado assim.

Chegado o fim de nosso percurso, o que podemos dizer, para além da obviedade de que os filmes trazem juventudes plurais, cada um à sua maneira? Por mais que essa afirmação seja evidente, não podemos deixar de passar por ela. É importante destacar que nossa análise aponta e contribui para um entendimento dilatado do conceito de classe média, esforço que empreendemos desde as primeiras linhas desta pesquisa. Mas o que nos disse cada um desses filmes? E que fios podemos tecer entre obras tão diversas?

A dificuldade de elencar pontos comuns entre os três longas analisados é a própria dificuldade de abordar convergências entre a classe média. Cosemos algumas linhas entre unidades, duplas e o trio, demarcando semelhanças e contrastes, sem forçá-los a uma homogeneidade que não existe. Estivemos atentos tanto às singularidades como às recorrências, mas cientes – e temerosos – da simplificação que uma síntese inevitavelmente envolve.

Mesmo após a análise, permanece uma sensação de não esgotamento dos filmes, que continuam rebeldes aos nossos movimentos de apreensão. *Ciro*, personagem opaco, resiste à análise. O tumulto de informações de *Se nada mais der certo* resiste à análise. Não nos cabia tentar atravessar essa resistência para chegar a algum sentido original oculto, mas procurar entendê-la em suas manifestações. O silêncio de *Cão sem dono* e o ruído de *Se nada mais der certo* foram significativos em si mesmos, e não necessariamente pelo que escondem.

Vazio e excesso, lentidão e rapidez não são as únicas oposições entre esse par de filmes. *Ciro* tem um projeto de vida alternativo que, por não se sustentar, faz com que ele migre para um convencional. *Leo* tem um projeto convencional, que também por ser ameaçado, migra para o alternativo. Os personagens traçam, portanto, caminhos contrários, cerceados por um campo de possibilidades que torna o projeto movediço.

Se o primeiro era só um cão sem dono, o segundo é todo um zoológico de saltimbancos. Temos um leque de jovens de classe média individualistas e autocentrados, jovens de classe média gregários, jovens de classe média preocupados com outras classes. Em todos eles, as relações, sobretudo amorosas, são intensas, mas fortuitas, interrompidas. Neles está também demarcada uma diferença, até mesmo de poder, entre os protagonistas e os personagens oriundos de outros meios, com tentativas de encurtar um abismo que passa por níveis discrepantes de capital cultural e de oportunidades de mobilidade social. Nas relações assimétricas entre classes, é relevante que, em *Se nada mais der certo* e *Proibido proibir*, os pobres morram. Wilson, Rosalina, Cinézio e Cacauzinho têm um fim trágico, revelando a impotência dos jovens de classe média que, por mais que tentassem, nada puderam fazer para salvá-los.

Da classe média é poupada a vida, mas isso não significa que termine bem. Carregam a frustração, a culpa e o desencanto por um mundo injusto. O *corpus* (sobretudo *Proibido proibir*) coloca em xeque nossa bibliografia que não apontava a má consciência como uma característica da classe média – pelo contrário, seus desejos eram de suprimir pontos de contato com os desfavorecidos. Seria esse, portanto, um atributo presente quando da confluência da juventude com a classe média? Seria a juventude o momento privilegiado em que a classe média olha mais para além de si e pensa de maneira mais coletiva? Talvez por ainda não estar totalmente enredada no *status quo*, a juventude traga um olhar inquieto, curioso, inconformado, que entra em conflito com as características mais tradicionais da classe média de resignação e pacatez. Poderíamos dizer, assim, que a juventude seria o momento em que a classe média se mostra mais insurgente e pulsante, contrariando suas tendências mais frequentes.

Mas e a alienação, de que nos fala o senso comum? Pela análise dos filmes, reforçamos os dizeres de Dayrell e Abramo ao rejeitar a total apatia do jovem contemporâneo e apostar em novas formas de participação. No entanto, os autores tratavam desse tema de uma forma abstrata, ao passo que os filmes adicionam elementos concretos para a discussão ao apontar que, se de um lado, nenhum dos personagens está envolvido em manifestações mais tradicionais como o movimento estudantil, de outro, a busca pela mobilização pode ocorrer via trabalho (*Proibido proibir*) ou mesmo via crime (*Se nada mais der certo*). Ambos, porém, de maneira um tanto quanto questionável. O primeiro por revelar uma mobilização bastante individualizada, voluntarista, que não passa, necessariamente, por uma ideia de projeto – se aí há projeto, esse é de pequeno alcance, limitado a um microcosmo. O segundo por trazer assaltos travestidos de movimentos por redistribuição de renda, num discurso frágil

que não se efetiva na prática. Os jovens dos três filmes não são exatamente apáticos, mas sim descrentes de que alguma ação possa surtir efeito positivo em um mundo tão complexo. Por isso, desanimam antes mesmo de qualquer tentativa. Os filmes revelam o quanto eles se sentem pequenos diante da morte, das instituições, da política, das cidades.

Enquanto *Proibido proibir* e *Se nada mais der certo* são bem localizados em Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente, *Cão sem dono* tem um aspecto menos situado e mais cosmopolita. No entanto, apenas o filme de Durán possui enquadramentos mais amplos que revelam a cidade. Os demais são marcados por imagens de pouca profundidade, tremidas e confinadas, demarcando o mal-estar daqueles personagens em relação a seus ambientes. Revelando ou não as especificidades de cada cidade, a urbanidade se imprime em todos, de diferentes maneiras. A vida na metrópole é um elemento importante nesse conjunto.

Ciro, Paulo, León, Leo e Ângela têm em comum o fato de morarem mal, em apartamentos pequenos, simples, de pouca mobília. Não há cenários bonitos, reluzentes ou bem decorados. Tais ambientações nos fazem pensar que a juventude, nessa fase de saída recente da casa dos pais, acaba por declinar socialmente, inserindo-se num estilo de vida bem próximo daquele das classes baixas. Assim produz-se uma classe média decadente, que precisa retroceder para, com trabalho e a estabilidade aos poucos adquirida, mais tarde recuperar determinado padrão. Isso não é novidade, posto que em décadas anteriores os filhos também saíam de casa para estudar, morando em repúblicas, ou para casar, começando uma vida a dois de forma humilde. O que está em jogo é que na contemporaneidade o retorno ao estilo de vida da família de origem é mais incerto e pode mesmo nunca acontecer. Essa fase espinhosa, antes temporária, agora tem se dilatado.

Também o presente desses jovens é, de maneira geral, dilatado. Diferentes escolhas de montagem acentuam esse fenômeno na construção da forma dos filmes. Em *Cão sem dono*, o tempo se arrasta, os planos são longos, preenchidos por tempos mortos e pouca ação. Já em *Proibido proibir*, a câmera lenta faz durar os momentos de maior destaque e drama. E em *Se nada mais der certo*, a montagem paralela sublinha a simultaneidade das ações, sobrepostas no tempo urgente de múltiplos acontecimentos. Recursos tão distintos como a delonga e a aceleração convergem no mesmo efeito de presentificação do tempo, transmitindo a sensação de que os personagens vivem um eterno presente, seja porque o futuro demora demais a chegar ou porque o presente avança tão rápido que engole o futuro transformando-o em presente sem que se perceba.

As diferentes percepções do tempo dialogam até mesmo com a escolha das drogas que os personagens usam e seus típicos efeitos psicotrópicos. *Ciro* ingere álcool e fuma maconha;

Paulo é também adepto dessa última; Marcin e Sybelle cheiram cocaína. Ressaltamos que as drogas, ilícitas ou não, estão presentes em todos os filmes, ainda que não sejam utilizadas por todos os personagens – alguns, como Letícia e León, rejeitam e criticam o uso das substâncias.

A respeito das relações entre os personagens, vemos que os jovens de classe média, ainda que perdidos e sem dinheiro, são responsáveis por outrem, seja um cão, uma amiga deprimida, pacientes terminais ou jovens com menos recursos que eles. Estão fazendo a transição, ainda incompleta, de ser cuidado para ser cuidador. Recebem auxílio financeiro dos pais, mas ajudam outras pessoas. Não podemos deixar de assinalar a ausência quase total das famílias nos filmes, como se os jovens estivessem imbuídos de uma vontade de afastamento que, no entanto, é revista quando eles se encontram em apuros. A família como referência é marcante especialmente em *Cão sem dono*, tendo um papel estruturador na vida do jovem Ciro, apesar de seu desconforto perto dos pais – Ciro os visita viajando em um trem que o suga para trás. A figura do trem como conector também aparece em *Proibido proibir*, ligando não o jovem à sua família, mas a classe média às áreas periféricas, onde vivem os personagens de classe baixa. Além disso, nos filmes percebe-se que as famílias de classe média são pautadas por vínculos mais frágeis e dispersos do que as de classe popular.

A classe média flutua entre dois pólos, meio termo entre a riqueza e a pobreza, o que nos incita à analogia com a juventude, também ponto intermediário entre infância e vida adulta. Juventudes de classe média seriam, portanto, o cúmulo da interposição e do *sem lugar*. Talvez esse seja um fator que por si só ajude a compreender a falta de ancoragem desses jovens, condição que, no entanto, vê-se potencializada na contemporaneidade.

Os filmes, de fato, corroboram o que intuíamos a respeito da frouxidão dos projetos juvenis, mas acrescentam algumas nuances ao debate. Se Ciro abandona um projeto alternativo em direção a um tradicional e Leo faz o caminho inverso, o que retemos é a dificuldade de sustentação do projeto, seja ele qual for. O campo de possibilidades atual é mesmo mutilador não só agindo sobre o projeto de forma a tolhê-lo, mas atuando na própria fragilidade de sua constituição. A maioria dos personagens padece de uma inabilidade em prever desdobramentos para suas ações. Seus atos inconseqüentes ou pouco calculados os colocam em enrascadas, como é o caso do resgate de Cacauzinho em *Proibido proibir*.

Mas os filmes apontam que as pressões do campo não explicam tudo. Há algo do projeto que é da ordem da escolha individual, fundada na “margem de manobra existente na sociedade para opções e alternativas. De alguma forma, um *sujeito* decide e escolhe um caminho específico” (VELHO, 2004, p. 43, grifo do autor). Por mais que o campo tente

encurralar, o sujeito ainda tem alguma possibilidade de escolha. E por isso cada personagem conduz seu projeto de um modo.

A singularidade dos personagens concorre com sua origem de classe na formação dos projetos, mas outras variáveis também surgem, como o gênero. Os três filmes têm homens como protagonistas, mas as mulheres são personagens fortes, algumas vezes com decisões e sonhos mais definidos do que os dos rapazes. Ainda assim, o que levamos da análise de *Cão sem dono*, *Proibido proibir* e *Se nada mais der certo* é mesmo a característica irresoluta do projeto. Em alguns momentos, geraram dúvida se a ênfase no presente e aqueles planos pouco elaborados poderiam receber essa denominação, colocando a própria noção de projeto em crise. Não há mais projeto ou ele agora, e nesse grupo, é dotado de propriedades diferentes de momentos históricos anteriores?

Não acreditamos que o projeto tenha sido erradicado, pois antecipar, prever, imaginar, desejar, enfim, projetar faz parte de nossa cultura, do ser social e talvez de nossa própria humanidade. Juarez Dayrell (2010a) dizia que todo jovem tem projeto. Mas esse projeto, da maneira como se encontra hoje entre a juventude de classe média, está em crise, debilitado, como se tivesse perdido parte da organização, do alcance, do vigor, da esperança. Os personagens que analisamos fazem parte da geração que está hoje em seus vinte e alguns anos, já nasceu na metrópole, com o processo de urbanização avançado, o decorrente aumento das situações de tumulto, a presença de uma superpopulação, a decadência das instituições como referência para os indivíduos, o esmagamento dos vínculos humanos. O campo de possibilidades está fortemente alterado, mas a sociedade, de forma geral, continua cobrando do projeto do jovem uma clareza que este já não tem. Aborto, é mais facilmente atropelado pelas contingências. Os filmes de Beto Brant, Jorge Durán e José Eduardo Belmonte ajudam a por a noção de projeto em xeque, não condenando sua validade, mas atentando para novos horizontes que talvez precisem ser considerados pelo conceito, se esse quadro se mantiver.

Recuperamos uma fala de Eric Hobsbawm que nos auxilia a entender que esses fenômenos são recentes e têm reverberações diferentes em cada geração, configurando-se de maneira inédita na juventude atual.

Para muitos de nós, a ideia de não ter nenhuma segurança a respeito do que irá acontecer amanhã é completamente estranha e assustadora. Talvez seja possível que as futuras gerações se adaptem a esse sistema e o considerem normal, mas, se isso ocorrer, será ao custo de um enorme estresse e de uma tremenda tensão (HOBSBAWM; POLITO, 2000, p. 140-141).

Ainda não sabemos o que acontecerá com a vida adulta da presente juventude, e

menos ainda como serão as próximas juventudes, mas é notório o fato de que a indefinição dos projetos está diretamente relacionada a um estado psicológico de profundo incômodo e mal-estar. Tais sentimentos variam entre o latente e o manifesto, mas estão presentes em praticamente todos os personagens analisados. Ciro, Paulo, Letícia e Leo são inquietos e suas relações com o contexto contemporâneo não são exatamente pacíficas. O desassossego os acompanha em cada jornada. Talvez um dia a juventude se acostume com um cenário tão fluido sem maiores consequências, mas por enquanto não é o caso.

Todos os três filmes possuem finais abertos, como se até o cinema enfrentasse a dificuldade de desenhar projetos para essa juventude, ele mesmo embebido da falta de perspectiva dos personagens. Ninguém pode prever como será a vida adulta deles. Diante da opacidade do futuro, paira a nostalgia do passado, em figuras infantis meio fantasmáticas, como o Lucas de *Se nada mais der certo* e o primo de Ciro em *Cão sem dono*; a infância e a adolescência eram mais confortáveis. Já a passagem para a vida adulta, que todos os filmes, de alguma maneira, mimetizam, é vivida na forma de uma crise. Os desfechos são abertos, mas coincidem com reviravoltas na trama, momentos de potencial mudança de rumos.

É interessante que a falta de projeto dessa juventude apareça tão fortemente em um momento cinematográfico também de pouco projeto. Gilberto Velho empregou o conceito para os sujeitos e as classes, mas se fizéssemos uma transposição livre para o cinema, diríamos que no Cinema Novo, movimento autoconsciente, com propostas claras e fortes intenções de mudança social, havia projeto. Já na retomada, pontuada pela produção dispersa, individualizada e por uma certa diversidade de filmes, não se pode afirmar o mesmo. Mas será que na pós-retomada estaríamos em um momento em que já é possível observar o começo da constituição de uma filmografia mais estável, consolidada – uma proposta mais delineada de cinema nacional? Tal questão é por demais ampla e foge ao escopo desta pesquisa, mas o que podemos dizer sobre a ideia de projeto dentro dos filmes analisados?

Seguem fielmente roteiros ou estão abertos ao improviso? São porosos ao campo de possibilidades em que foram realizados? A modulação do filme pelo ambiente e pelas condições de sua feitura nos remete à ideia, anteriormente desenvolvida, do cinema material. Já é notório que um contexto de crise contemporânea que acomete a juventude de estratos médios permeou os filmes de nosso *corpus*. Mas de que maneira se deu essa relação, pelo menos no que toca ao principal operador analisado?

Observamos, sobretudo em *Proibido proibir* e *Se nada mais der certo*, o posicionamento de personagens como porta-vozes não exatamente do diretor, mas de determinadas ideias e visões de mundo. Falam, em alguns momentos, através de frases feitas,

reflexões condensadas sobre a realidade social, provocando uma impressão de artificialidade, com grandes afirmações que faltavam pedir para serem emolduradas. Com isso, perdiam um pouco a força de personagens para se assemelhar a marionetes narrativos ou ventríloquos de mensagens (isso se deu especialmente no domínio do texto, já que no campo das expressões não-verbais alguns atores conseguiram se desprender dessas imposições). Será que justamente um projeto muito rígido dos diretores limitou o espaço para aqueles personagens existirem com seus projetos quebradiços?

De certo modo, a figuração desses personagens estava, também, em crise. Já *Cão sem dono* parece ter sido mais pautado pelo respeito ao personagem, deixando com que suas manifestações se inscrevessem e penetrassem na forma do filme de maneira mais livre. Criando relações horizontalizadas com o personagem, Brant acabou por criar relações horizontalizadas também com o espectador. É claro que há algum projeto também neste filme, mas percebemos aqui uma maior flexibilidade para a interação, um fluir mais sereno que pode ter propiciado o aflorar de um personagem que, apesar de mais opaco, é também mais *personagem*.

Observamos também uma diferença de tom entre os filmes do Cinema Novo e os de nosso *corpus*. Se naquela época a classe média aparecia predominantemente como inimiga, em obras de teor mordaz, nos filmes analisados ela figura sob o signo de um desnorteamento e talvez por isso (além de vários fatores contextuais, históricos, sociais, cinematográficos e suas diferenças ao longo das décadas) seja apresentada de maneira mais ambígua, complacente. Não podemos ultrapassar os achados de nossa pesquisa e generalizar essa percepção para todo o contexto dos anos 2000, embora essa pareça uma tendência que abarque mais filmes do período.

E com essas considerações finalizamos esse percurso, esperando ter deixado uma pequena contribuição para os estudos que se avizinham a nosso objeto de conhecimento, uma área, até então, de pouca bibliografia disponível. Tanto as juventudes de classe média como o cinema atual carecem ainda de mais reflexões acadêmicas, lembrando que *Cão sem dono*, *Proibido proibir* e *Se nada mais der certo* são, à sua maneira, também jovens contemporâneos, passos recentes de um panorama em formação, tanto no que diz respeito ao trajeto de seus diretores, nomes que vêm se consolidando nesse cenário, quanto no tocante ao próprio cinema brasileiro do pós-retomada.

7. Referências

- ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.
- ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo, ANPED, n5/6, 1997, p. 25-36.
- ABRAMO, Helena Wendel; FREITAS, Maria Virginia de; SPOSITO, Marília Pontes. *Juventude em debate*. São Paulo: Cortez, 2000.
- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda. *Culturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio. Encontros e desencontros – comédias de situações e a construção do espaço urbano no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p. 89-98.
- ALVIM, Rosilene; FERREIRA JUNIOR, Edísio; QUEIROZ, Tereza. *(Re)construções da juventude: cultura e representações contemporâneas*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.
- ANDRADE, Fabio. Primeiro dia: em busca de luzes. Se Nada Mais Der Certo, de José Eduardo Belmonte (Brasil, 2008). *Revista Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/tiradentes09dia1.htm>. Acesso em: 05 abr. 2011.
- ARRIGUCCI, Davi. Prefácio. In: NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. [São Paulo]: CosacNaify, 2006.
- AQUINO, Luseni. Introdução. In: AQUINO, Luseni Maria C. de; ANDRADE, Carla Coelho de. *Juventude e políticas sociais no Brasil*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2009.
- AUMONT, J; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Rio de Janeiro: Papyrus, 2003.
- AUMONT, J. *A estética do filme*. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2007.
- AUMONT, J. (Jacques). *A imagem*. Campinas: 1993.
- BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Porto: Relógio D'Água, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BENTES, Ivana. Sertões e subúrbios no cinema brasileiro. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n° 15, p.85-96, jan./fev. 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. O espelho perturba o método – A opinião pública. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BORELLI, Silvia Helena Simões; FREIRE FILHO, João. *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ, 2008.

BOURDIEU, Pierre; KERN, Daniela; TEIXEIRA, Guilherme J.F. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2007.

BRITO, Sulamita de. *Sociologia da juventude*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. v. 1.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAETANO, Daniel. *Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CALLIGARIS, Contardo. A sedução dos jovens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 set. 1998. Caderno Mais, p. 4.

CAMPANELLA, Rodrigo. Dê a preferência. *Pílula Pop*. Disponível em: <<http://www.pilulapop.com.br/retro/receituario.php?id=518>>. Acesso em: 18 mar. 2011.

CÂNDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. 7. ed. São Paulo: 1985.

CARRANO, Paulo. Proibido proibir: jovens universitários entre o campus e a cidade. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel; DAYRELL, Juarez. *A juventude vai ao cinema*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2009.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

CASSETTI, F; CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1988.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Catálogo Cinema Brasileiro anos 2000: 10 questões*. 2011.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições: sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond; VASCONCELOS, Sandra Gardini; CEVASCO, Maria Elisa. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

COSTA, Bolivar. *O drama da classe media*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1974.

DAYRELL, Juarez. O jovem como sujeito social. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 5/6, n. 24, p. 40-52, 2003.

DAYRELL, Juarez. GOMES, Nilma Lino. *A juventude no Brasil*. Disponível em: <<http://www.fae.ufmg.br/objuventude>>. Acesso em: 10 mai. 2010a.

DAYRELL, Juarez. *Juventude, grupos culturais e sociabilidade*. Disponível em: <<http://www.fae.ufmg.br/objuventude>>. Acesso em: 10 mai. 2010b.

DAYRELL, Juarez; CARRANO, Paulo César R. *Jovens no Brasil: difíceis travessias de fim de século e promessas de um outro mundo*. 2002. Disponível em: <www.uff.br/obsjovem>. Acesso em: 10 mai. 2010.

DENNING, Michael. *A cultura na era dos três mundos*. São Paulo: Religare, 2005.

EDUARDO, Cléber. O amor sem sexo e o sexo sem desejo – imagens de classe média. *Contracampo Revista de Cinema*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/57/classemedia.htm>>. Acesso em: 10 out. 2009.

ELLIS, John. *Visible fictions: cinema : television : video*. Rev. ed. London ; New York:

Routledge, c1992, rep.1994.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de Endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: Silva, Tomaz Tadeu da (Org.). *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*, Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D.. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ESTANQUE, Elísio. O efeito classe média – desigualdades e oportunidades no limiar do século XXI. In: CABRAL, M. Villaverde; VALA, Jorge; FREIRE, André (orgs.). *Orientações perante as desigualdades sociais*. Lisboa ICS/ ISSP. 2001.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pos-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, c1995.

FISKE, John. *Television culture*. London; New York: Routledge, 1987.

FRANÇA, Vera. Interações comunicativas: a matriz conceitual de G.H. Mead. In: PRIMO, Alex [et al]. *Comunicação e interações*. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 71-91.

GARDNIER, Ruy. A juventude brasileira não se pertence. In Cinema falado, Revista Contracampo, parte 6. 2008. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/91/artcinemafalado6.htm>. Acesso em: 19 mar. 2011.

GIDDENS, Anthony. *A estrutura de classes das sociedades avançadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: 1993.

GOMES, Itania Maria Mota. *Efeito e recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004 .

GOMES, Itania Maria Mota. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise, *E-Compós*, Brasília, vol. 8, abr. 2007.

GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In: CÂNDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. 7. ed. São Paulo: 1985.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUERRA, Alexandre. *Classe média: desenvolvimento e crise*. São Paulo: Cortez, 2006.

HALL, Stuart. *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: Sage, 1997.

HALL, Stuart. Estudos Culturais: dois paradigmas In SOVIK, Liv (Org.) *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte, Editora UGMG; Brasília, Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HILSDORF, Maria Lucia; PERES, Fernando. Estudos históricos sobre a juventude: estado da arte. In: SPOSITO, Marília Pontes. *O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira: educação, ciências sociais e serviço social (1999-2006)*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009. v. 2.

HIRANO, Sedi. *Castas, estamentos e classes sociais: introdução ao pensamento sociológico de Marx e Weber*. 3. ed. São Paulo: Ed. Unicamp, 2002.

HOBBSAWM, E. J; POLITO, Antonio. *O novo seculo: entrevista a Antonio Polito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOLLINGSHEAD, A. B. A juventude numa pequena cidade norte-americana. In: BRITO, Sulamita de. *Sociologia da juventude*. Rio de Janeiro: 1968. v. 1. Cap. 6. p. 95-118.

KEHL, Maria Rita. A teenagização da cultura ocidental. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 set. 1998. Caderno Mais, p. 7.

KELLNER, Douglas; BENEDETTI, Ivone Castilho. *A cultura da mídia: estudos culturais : identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: Edusc, 2001.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, Paulo Santos. A busca pelo encontro com a vida. *Revista Cinética*. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/senadamaisdercerto.htm>>. Publicado em 2008. Acesso em: 02 mar. 2011.

LINS, Consuelo da Luz. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e video*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LINS, Consuelo. Opinião Pública (1966), de A. Jabor, Retrato de Classe (1977), de Gregório Basic, Edifício Master (2001), de Eduardo Coutinho: a classe média vai ao paraíso. In: *Interseções, Revista de Estudos Interdisciplinares, Dossiê Cinema e Ciências Sociais*, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

MANHEIM, Karl. O problema da juventude na sociedade moderna. In: BRITO, Sulamita de. *Sociologia da juventude*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. v. 1. Cap. 5, p. 69-94.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; GARCÍA CANCLINI, Néstor; POLITO, Ronald; ALCIDES, Sérgio. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTINS, Gabriel. Se nada mais der certo. *Filmes Polvo*. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/eventos/cobertura/500>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MESQUITA, Raphael. Retratos da juventude brasileira. Paralelas e Transversais. *Revista Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/86/paralproibidoodique.htm>>. Acesso em: 18 mar. 2011.

MILIBAND, Ralph. Análise de classes. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan. *Teoria social hoje*. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

MILLS, C. Wright. *A nova classe média [White Collar]*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

MORGADO, Maria Aparecida; MOTTA, Manoel Francisco de Vasconcelos; MARINHO, Alvaro Fernando Ferreira. *Juventude de classe média e educação: cenários, cenas e sinais*. Brasília: Liber Livro; [Cuiaba, Mato Grosso, Brazil]: EdUFMT, 2006.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. [São Paulo]: CosacNaify, 2006.

NOGUEIRA, Maria Alice; ROMANELLI, Geraldo; ZAGO, Nadir. *Família e escola: trajetórias de escolarização em camadas médias e populares*. 4. ed. Petropolis: Vozes, 2008.

NOVAES, Regina; VANNUCHI, Paulo; Instituto Cidadania. *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Instituto Cidadania: Fundação Perseu Abramo, 2004.

NOVAES, Regina. Prefácio. In: AQUINO, Luseni Maria C. de; ANDRADE, Carla Coelho de. *Juventude e políticas sociais no Brasil*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2009.

NOVAES, Regina R. Juventude e participação social: apontamentos sobre a reinvenção da política. In: ABRAMO, Helena Wendel; FREITAS, Maria Virginia de; SPOSITO, Marília

Pontes. *Juventude em debate*. São Paulo: Cortez, 2000. Cap. 2, p. 46-69.

OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos. Cão sem dono. *Contracampo Revista de Cinema*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/87/critcaosemdono.htm>>. Acesso em: 3 abr. 2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008. p. 139-156.

ORICCHIO, Luiz Zanin. 'Se Nada mais der certo' traz juventude sem lenço e documento. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,se-nada-mais-der-certo-traz-juventude-sem-lenço-e-documento,418768,0.htm>>. Acesso em 2 de abril de 2011.

PAIS, José Machado. *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

PAIS, José Machado. Prefácio. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda. *Culturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. p. 7-21.

PERALVA, Angelina. O Jovem como modelo cultural. *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo, ANPED, n5/6, 1997. p. 15-24.

PRYSTHON, Ângela. Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema. *E-compós* (Brasília), v. 6, p. 1-14, 2006.

PRYSTHON, Ângela. *As cores do desejo*. Alteridade, raça e sexo no cinema britânico. Anais do XX Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-graduação em Comunicação - Compós. UFRS, Porto Alegre, 14 a 17 de junho, 2011. Disponível em: <http://www.compos.org.br/>. Acesso em: 05 mai. 2011.

PERALVA, Angelina. O Jovem como modelo cultural. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro: n. 5/6, p. 15-24, maio/dez., 1997.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 3, julho de 1965.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 7. ed. São Paulo: 1985.

ROSENMAYR, Léopold. A situação sócio-econômica da juventude de hoje. In: BRITO, Sulamita de. *Sociologia da juventude*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. v. 1. Cap. 8, p. 133-169.

SALVO, Fernanda Ribeiro de. *A questão do sujeito contemporâneo no cinema brasileiro : uma crítica cultural dos filmes de Beto Brant*. 2009. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte.

SANTOS, José Alcides Figueiredo. *Estrutura de posições de classe no Brasil: mapeamento, mudanças e efeitos na renda*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2002.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SILVA, BENEDICTO; FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS. *Dicionário de ciências sociais*. 2. ed. Rio de Janeiro: 1987.

SOARES, Laura. *Prolongamento da juventude e relações familiares*. In: IV Simpósio Internacional sobre Juventude Brasileira - JUBRA IV, 2010, Belo Horizonte. Anais do IV Simpósio Internacional sobre Juventude Brasileira - JUBRA IV, 2010.

SOUTO, Mariana. Tudo bem, Eu te amo e Eu sei que vou te amar: Arnaldo Jabor e a trilogia do apartamento. *Filmes Polvo*. Disponível em:
<<http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/close/210>> . Acesso em 1 abr. 2011.

SOUZA, Amaury de; LAMOUNIER, Bolivar. *A classe média brasileira: ambições, valores e projetos de sociedade*. Rio de Janeiro: Elsevier; Brasília: CNI, 2010.

SOUZA, Jessé; ARENARI, Brand. *Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPOSITO, Marília Pontes. *O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira: educação, ciências sociais e serviço social (1999-2006)*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009. 2v.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e nos cinemas brasileiros*. São Paulo: EDUSP, 2008.

TAVARES, Fátima Regina Gonçalves; CAMURÇA, Marcelo Ayres. Juventudes e religião no Brasil: uma revisão bibliográfica. *Numen: Revista de estudos e pesquisa da religião*, Juiz de Fora, v.7, n. I, 2004, pp.11-46.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VALENTE, Eduardo. A derrota da ficção. *Revista Cinética*. Disponível em:

<<http://www.revistacinetica.com.br/eraumavezvalente.htm>>, publicado em 2008. Acesso em: 21 mar. 2011.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. 4ª ed. Campinas: Papyrus, 2006.

VELHO, Gilberto. *Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 7.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

VIANY, Alex; AVELLAR, José Carlos. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano Editora, c1999.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1969.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: 1979.

WILLIAMS, Raymond; VASCONCELOS, Sandra Guardini; CEVASCO, Maria Elisa. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

WINKIN, Yves. *A Nova comunicação*. Da teoria ao trabalho de campo. São Paulo: ed. Papyrus, 1998.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. In: *Praga – estudos marxistas*. São Paulo, n 9, p. 97-138, junho 2000.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: *Estudos Socine*, Porto Alegre, p.78-98, nov. 2001.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.