UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

RODRIGO BOMFIM OLIVEIRA

CULTURAS JUVENIS NA TELA: REPRESENTAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Salvador
2014

RODRIGO BOMFIM OLIVEIRA

CULTURAS JUVENIS NA TELA: REPRESENTAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Bonfim

Salvador
2014

O48 Oliveira, Rodrigo Bomfim.
Culturas juvenis na tela: representações no cinema brasileiro contemporâneo / Rodrigo Bomfim Oliveira . – Salvador, BA : UFBA, 2014.
191 f. : il. ; anexo.

Orientador: Carlos Alberto Bonfim.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia-UFBA. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências.
Referências: f. 171-180.
Inclui glossário.

1. Cinema brasileiro. 2. Cultura. 3. Juventude. 4. Linguagem cinematográfica. 5. Cinema – Aspectos sociais. 6. Representação social. I. Título.

CDD 791.43

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIA
PROFESSOR MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE

Rodrigo Bomfim Oliveira

"CULTURAS JUVENIS NA TELA: REPRESENTAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO"

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Cultura e Sociedade, na Linha de Pesquisa Cultura e Identidade em 17 de março de 2014, foi aprovada pela comissão formada pelos professores:

Prof. Dr. Carlos Alberto Bomfim

Prof. Dr. Ricardo Oliveira de Freitas

Profa. Dra. Marlúcia Mendes da Rocha

Profa. Dra. Lindinalva Silva Oliveira Rubim

Prof. Dr. Maurício Nogueira Tavares

Rua Barão de Jeremoabo s/nº Campus de Ondina – Faculdade de Comunicação
CEP: 40170-115 Salvador – Bahia
Telefax: 3283 6203 / www.poscultura.ufba.br / culturas@ufba.br

Este trabalho é dedicado a:

Antônio Carlos José de Oliveira (Tonhão/painho), que partiu dessa dimensão durante sua realização e me deu “régua e compasso”, deixando exemplos e saudades eternas;

Luna Maria (meu bebê), que veio ao mundo no início da empreitada do doutorado, com contato com o pai quatro dias por semana durante os créditos, em 2010. Meu motivo maior;

Luciana (meu amor), companheira, mulher, parceira, cúmplice e primeira leitora de tudo que aqui está.

Sem eles do meu lado, esta tese não existiria.

AGRADECIMENTOS

O momento de agradecimentos, talvez, seja um dos mais difíceis de ser redigido ao final de um trabalho acadêmico. Aparentemente, são poucas linhas, às vezes, numa primeira leitura, uniformizadas e cumpridoras de uma formalidade. Mas, ao concluir esta tese, sinto que não é bem assim. É o momento de refletir sobre um caminho percorrido, em que tive muitas contribuições, muitos incentivadores, amigos.

Agradeço a Deus, ao abstrato, enfim, àquilo que não se vê, pelo dom da vida e pela passagem nessa dimensão;

Ao meu orientador, Carlos Bonfim, que com sua competência sempre me fez crescer com perguntas diretas e pertinentes, através de uma relação cordial, respeitando meus limites e meu tempo próprio nos momentos mais difíceis, evidenciando outros modos e lógicas acadêmicas;

À professora Marinyze Prates, primeira interlocutora desta pesquisa e que me acolheu tão bem no grupo de pesquisa Cultura e Subalternidades, fazendo com que eu crescesse intelectualmente com leituras diversas.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, pelo apoio;

Agradeço aos meus alunos e ex-alunos - hoje centenas, acumulados ao longo de dez anos de carreira acadêmica na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Compartilhei com eles boa parte das angústias no mestrado e aprendi muito com as ricas discussões cotidianas para encarar o doutorado.

Aos professores do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da UFBA, em especial à Edilene Matos, Marilda Santana, Paulo Cesar Alves, Leonardo Boccia, Igor Rossoni e Renato da Silveira que, compartilhando seus conhecimentos, me ajudaram a compreender o viés multidisciplinar do mundo;

À Dona Sônia Amaral (*in memorian*), à Taís Viscardi e à sua filha Valentina, pela generosidade em me receber sempre em suas casas, todas as semanas durante os créditos das disciplinas;

Aos colegas e amigos do Departamento de Letras e Artes da UESC, do curso de Comunicação Social, especialmente Malu, Karen, Antônio e Betânia;

À minha avó Hilda, que aos seus 85 anos mantém-se ativa e leitora voraz de tudo que aparecer;

À Jane, mainha, por me fazer sempre acreditar que tudo é possível e por ter me apresentado aos livros desde muito pequeno;

À Tonhão, painho, que me ensinou muito sobre a vida e seus desdobramentos, sobretudo a ser correto e solidário com o próximo. Partiu durante a escrita desta tese e não viu seu final, mas sempre enviou forças positivas durante o percurso e está vibrando com a conclusão desta etapa.

À minha filha, Luna Maria, que animou meu espírito com sorrisos espontâneos nos momentos mais complicados, eles tornaram tudo isso mais tranquilo.

À Luciana, meu amor, pela compreensão e por ter sido uma mãezona no primeiro ano de Luna, além das críticas e indicações certeiras de uma leitora atenta, mesmo sendo de outra área.

À Eliana Albuquerque, querida Nane, pela amizade, pelas dificuldades compartilhadas, pelas horas de ônibus (Ilhéus/Itabuna/Salvador), pelas sessões de cinema, por compartilharmos nossos mundos distantes etariamente, mas não espiritualmente. Pela solidariedade com que elucidou minhas dúvidas e por não me deixar desanimar nos momentos mais difíceis. Obrigado, amiga! Ele é nosso!

Aos colegas da Turma 2010 do Póscultura, especialmente a Andréa Betânia Silva, Ronan e Francisco Nunes (Xicco), por todos os aprendizados, sofrimentos e loucuras partilhadas. Obrigada pela convivência fraterna, pelo bom humor e pela deliciosa feijoada coletiva – a nossa Fecult!

Rechaço totalmente as histórias,
pois para mim engendram apenas mentiras,
e a maior mentira consiste em que elas produzem
um nexo onde não existe nexo algum,
Mas, no entanto, precisamos destas mentiras pois
que carece totalmente de sentido organizar
uma série de imagens sem mentiras,
sem a mentira de uma história.
(Wim Wenders)

OLIVEIRA, Rodrigo Bomfim. **Culturas juvenis na tela**: representações no cinema brasileiro contemporâneo. 2014. 191 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal investigar as representações da juventude no cinema brasileiro contemporâneo. Tem como elemento de estudo seis filmes ficcionais de longa metragem da safra recente do cinema nacional. São eles: *Linha de passe* (2008), *O céu de Suely* (2006), *Sonhos roubados* (2009), *As melhores coisas do mundo* (2010), *Desenrola* (2011) e *Apenas o fim* (2008). Para isso, explora as imbricações entre o cinema nacional e as recorrentes representações de diversas histórias ficcionais protagonizadas por jovens; retoma algumas marcas históricas ligadas às interpretações sobre a categoria social juventude e destaca a emergência dos jovens enquanto atores sociais protagonistas a partir de meados do século XX, bem como, as apropriações de determinados aspectos do "ser jovem no mundo" pelas indústrias culturais. Por fim, para compreender os modos como o cinema atual do Brasil tem representado esses sujeitos, a presente pesquisa lança um olhar mais atento aos filmes, ressaltando a diversidade de vivências juvenis na tela. A metodologia de estudo utilizada percorre caminhos multidisciplinares. Já a investigação dos filmes é feita de acordo com os procedimentos da análise fílmica, pelo fato desse ferramental possibilitar uma abertura maior para exames de aspectos próprios da linguagem cinematográfica em diálogo com a cultura e com a sociedade. Os resultados obtidos contemplam a ideia inicial deste trabalho e revelam que o cinema brasileiro contemporâneo, além de ser um importante produto de fruição cultural, é também um poderoso replicador de imaginários forjados para/sobre a juventude. Com isso, não apenas contribui para consolidar vivências juvenis construídas midiaticamente, mas se localiza como a própria juventude atual, caracterizada pela infinidade de suas (multi) visões e leituras. Dessa forma, este cinema apresenta uma cartografia plural, imprecisa e difusa sobre o jovem.

Palavras-chave: Cultura. Juventudes. Representação. Cinema brasileiro contemporâneo.

ABSTRACT

This thesis has as its main goal to investigate the youth representation in Brazilian contemporary cinema. It has as study objectives six full-length feature movies of recent national film industry. They are: *Linha de passe* (2008), *O céu de Suely* (2006), *Sonhos roubados* (2009), *As melhores coisas do mundo* (2010), *Desenrola* (2011) e *Apenas o fim* (2008). In this regard, it explores the tiny relations between the national cinema and the recurring representations of several fictional stories played by young people; it reviews some historical marks regarded to the youth as a social category and highlights the youth uprising protagonism as social actors at the middle of 20th century, as well as, the appropriations of certain aspects of "being young in the world" adopted by the cultural industries. Finally, in order to comprehend the ways in which the Brazil's current cinema has represented those subjects, the present study launches a discerning look to those movies, by pointing out the diversity of youth living experiences on screen. The used study methodology goes through some multidisciplinary paths. The movies' investigation, by the way, is done in accordance with the film analyses' procedures, by the fact that its tools allow a greater openness towards some self-aspects of film language in dialogue with culture and society. The results obtained entail this work's original idea and reveal that the Brazilian contemporary cinema, besides being an important cultural enjoyment product, it is also a powerful spreader of imaginaries to/about the youth. By these means, it does not only contributes to consolidate youth living build up by the media, but it takes place somehow as today's youth, characterized by its infinity (multi) visions and interpretations. Therefore, this cinema shows a plural, imprecise and diffused cartography about the young people.

Palavras-chave: Culture. Youth. Representation. Brazilian contemporary cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 Fotogramas do filme Linha de Passe (2008) – *Montagem paralela do aniversário de 18 anos de Dario*..... 68

Figura 02 Fotogramas do filme Linha de Passe (2008) – *Frames alusivos ao drama das peneiras e a frustração de Dario com o sonho de ser jogador de futebol profissional*.....70

Figura 03 Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Lirismo e preocupações com o futuro no recomeço em Iguatu*.....78

Figura 04 Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Justificativas de sua ida a São Paulo* 79

Figura 05 Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Encontro com a sogra e o desemparo estampado no gênero* 82

Figura 06 Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Diversão ao som do tecnobrega, válvula de escape e reinvenção de si*.....84

Figura 07 Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Frames da conversa com a avó sobre ir embora de vez de Iguatu*.....87

Figura 08 Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Reflexiva após a noite de entrega do prêmio e última refeição em família antes de partir*..... 88

Figura 09 Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Desprezo por João e pelo seu lugar de origem*..... 89

Figura 10 Fotogramas do filme *Sonhos Roubados* (2009) – *Apresentação do cotidiano daquela comunidade retratada*..... 96

Figura 11 Fotogramas do filme Sonhos Roubados (2009) – *Takes alusivos às "garotas da laje"* 97

Figura 12 Fotogramas do filme Sonhos Roubados (2009) – *O universo de Daiane: espelho, vaidade e o celular*..... 99

Figura 13 Fotogramas do filme Sonhos Roubados (2009) – *O mundo de Sabrina e o peso da amizade entre elas*..... 100

Figura 14 Fotogramas do filme Sonhos Roubados (2009) – *Anúncio de gravidez por Sabrina e frustração pela não aceitação do namorado Wesley*..... 103

Figura 15 Fotogramas do filme Sonhos Roubados (2009) – *Frames* da *Festa de Debutante de Daiane e a expectativa de dançar a valsa com o pai*..... 104

Figura 16 Fotogramas do filme Sonhos Roubados (2009) – *Daiane aprende o ofício de cabeleireira e Sabrina volta para rua para sustentar seu filho*..... 107

Figura 17 Fotograma do filme Sonhos Roubados (2009) – *Efeito Blur em primeiro plano nos olhos marejados de Jéssica*..... 107

Figura 18 Fotogramas do filme As melhores coisas do mundo (2010) – *Apresentação do mundo de Hermano*..... 119

Figura 19 Fotogramas do filme As melhores coisas do mundo (2010) – *Representação do ciberbullying no filme* 122

Figura 20 Fotogramas do filme *As melhores coisas do mundo* (2010) – *Brincadeiras na porta do banheiro* 125
Figura 21 Fotogramas do filme *As melhores coisas do mundo* (2010) – *Plano conjunto de Pedro e Bia* 128
Figura 22 Fotogramas do filme *As melhores coisas do mundo* (2010) – *Em sentido horário*.....130
Figura 23 Fotogramas do filme Desenrola (2011) – *Primeiro plano de Priscila ansiosa com a perspectiva de vivenciar a liberdade*..... 138
Figura 24 Fotogramas do filme *Desenrola* (2011) – *O primeiro acampamento da vida de Priscila, detalhe para imagens plásticas e luz natural*.....141
Figura 25 Fotogramas do filme *Desenrola* (2011) – *Em sentido horário têm-se um plano conjunto da brincadeira EU NUNCA* 144
Figura 26 Fotogramas do filme Apenas o fim (2008) – *Evidências de traços narrativos do filme*..... 152
Figura 27 Fotograma do filme *Apenas o fim* (2008) – *Representação de um cosplay em momento divertido do casal* 155
Figura 28 Fotogramas do filme Apenas o fim (2008) – *Intimidade do quarto jogando Super Trunfo* 156
Figura 29 Fotogramas do filme *Apenas o fim* (2008) – *Montagem final em janelas seccionadas*..... 162

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
CCCS	Centre for Contemporary Cultural Studies
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
ECA	Estatuto da Criança e do Adolescente
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes S/A
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
JMJ	Jornada Mundial da Juventude
OIT	Organização Internacional do Trabalho
SEPPJ	Secretaria Executiva de Políticas Públicas para a Juventude

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: CINEMA SOBRE JOVENS..... 16

1.1 PARÂMETROS PARA ANÁLISE..... 23

1.2 DIVISÃO DOS CAPÍTULOS..... 26

2 CINEMA E JUVENTUDES: CONTEXTOS E ESTRATÉGIAS DE ENTRADA NUM TERRENO ESPINHOSO..... 28

2.1 CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E REPRESENTAÇÕES DAS CULTURAS JUVENIS: APROXIMAÇÕES PRELIMINARES..... 32

2.2 BREVE HISTÓRICO SOBRE OS MODOS DE APREENSÃO DA JUVENTUDE: ALGUMAS NOÇÕES..... 38

2.2.1 Contracultura e juventude: contextos e emergência de um protagonismo..... 42

2.2.2 Juventude e contemporaneidade: consumo e onipresença dos *media* nas sociabilidades juvenis.....47

2.3 CINEMA E O CAMPO DA REPRESENTAÇÃO 50

3 JUVENTUDE EMPOBRECIDA: DIFICULDADES E FORMAS DE FAZER FRENTE ÀS ADVERSIDADES..... 56

3.1 LEITURAS PRELIMINARES: FUTEBOL E METÁFORAS DO COTIDIANO..... 57

3.1.1 Análises..... 61

3.1.2 Sequência - Juventude: entre o rito de passagem e o rito de impasse..... 67

3.2 LEITURAS PRELIMINARES: O CÉU DE SUELY E OS DESLOCAMENTOS IDENTITÁRIOS DE UMA JOVEM EM FLUXO 72

3.2.1 Análises 74

3.2.2 Sequencia 1- Ímpeto juvenil e a fé no amor romântico..... 76

3.2.3 Sequencia 2- Perspectivas de ser jovem inscrita no gênero: de Hermila a Suely..... 81

3.2.4 Sequencia 3- Preciso ir vó, confia em mim: a busca por si continua 86

3.3 LEITURAS PRELIMINARES: SONHOS ROUBADOS EM JUVENTUDES DE FAMÍLIAS DISFUNCIONAIS.....90

3.3.1 Análises 93

3.3.2 Sequência 1 – Sonhos tecidos pela relevância da amizade na adolescência..... 95

3.3.3 Sequência 2 – Gravidez na adolescência nas camadas pobres: a mulher que se vire 101

3.3.4 Sequência 3 – Festa de debutante: o mundo cor de rosa e a vida real..... 103

3.3.5 Sequência 4 – A vida continua e os sonhos também.....105

4 O CINEMA DE OLHO NO JOVEM CLASSE MÉDIA URBANA: AMBIENTE ESCOLAR, MEDIAÇÕES TECNOLÓGICAS E DESCOBERTAS 109
4.1 LEITURAS PRELIMINARES: AS MELHORES COISAS DE QUE MUNDO?..... 113
4.1.1 Análises 115
4.1.2 Sequencia 1 – A juventude é uma banda numa propaganda de refrigerante.. 118
4.1.3 Sequencia 2 – "Ter pai viado não é ridículo?" *Bullying*, cultural digital e juventude..... 121
4.1.4 Sequencia 3 – Juventude, escritas de si e isolamento social 127
4.2 LEITURAS PRELIMINARES: DESENROLA, PERDER A VIRGINDADE É ISSO, ACONTECE 132
4.2.1 Análises 134
4.2.2 Sequencia 1 – Sempre tem um cara... Rafa é o cara..... 137
4.2.3 Sequencia 2 – Não sou mais virgem, e agora? 140
4.3 LEITURAS PRELIMINARES APENAS O FIM: JUVENTUDE, UMA QUESTÃO DE REPERTÓRIO?..... 146
4.3.1 Análises 150
4.3.2 Sequencia 1 – Estou indo embora de vez e você nunca mais vai me ver 152
4.3.3 Sequencia 2 – Percepções do amor juvenil: pizza ou *Mcdonald's*? 155
4.3.4 Sequencia 3 – Pois é não deu: agora é o resto de nossas vidas..... 160
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 165
REFERÊNCIAS 173
GLOSSÁRIO 183
ANEXO A – Ficha técnica dos filmes analisados 188

1 INTRODUÇÃO: CINEMA SOBRE JOVENS

A minha trajetória acadêmica vivenciada com a educação foi responsável pelo despertar da temática aqui apresentada. Formado em Comunicação, em determinado momento senti interesse pela questão das representações de culturas contemporâneas. Primeiramente pela chamada baianidade em peças publicitárias, no mestrado e, agora, pelas juventudes no cinema brasileiro contemporâneo, no doutorado. Em grande medida, trabalhar com estudantes de graduação na UESC, minha instituição de origem, em componentes curriculares como Oficina de Comunicação Audiovisual e Linguagens do Vídeo e da TV ajudaram a constituir esse interesse pelas imagens em movimento. Na atividade docente é possível ver criticamente muitos filmes através de aporte diverso como teorias/história do cinema e hibridismo das linguagens audiovisuais, além de produzir curtas dos mais variados formatos com os discentes.

Foi corresponsável por esse interesse, também, o fato de ser um grande entusiasta do cinema nacional, espectador da grande variedade de temas e linguagens percebidas atualmente no cinema ficcional brasileiro e observar a notória visibilização de jovens em produtos audiovisuais – cinema e televisão. Junto a isso, a formação multidisciplinar em estudos de comunicação, da cultura e das identidades que me foram trazidas principalmente por teóricos como Stuart Hall, Martín-Barbero e Garcia Canclini, auxiliaram na problematização do objeto de estudo. Este foi um primeiro recorte feito neste tema de interface **cinema e representações de juventudes**, que traz infinitas possibilidades de ser problematizado.

Em um segundo momento, ao começar a lecionar para alunos da graduação, desde 2003, pude perceber empiricamente que a configuração subjetiva das novas gerações vem mudando, sendo esta produzida através de outras formas de socialização, muitas vezes mediadas pelas novas tecnologias, assim como, pelas atuais práticas de consumo. Além disso, pude perceber que parte considerável do cinema brasileiro da primeira década do século XXI perpassava e refletia sobre os universos desses sujeitos jovens. Desta maneira, o tema da representação de juventudes contemporâneas despertou o meu interesse, pois as formas de construção juvenis no âmbito cinematográfico se constituem a partir de processos e interesses diversos.

Essas novas formas de socialização e as atuais práticas de consumo as quais me refiro muito têm a ver com as próprias mudanças do mundo pela mediação tecnológica, as quais

parte da juventude atual é protagonista. Ela já nasceu rodeada por tecnologia e mantem familiaridade com todo tipo de novidade. São, assim, os sujeitos que têm maior facilidade de adaptação às tecnologias e às novas ferramentas comunicacionais movimentadas pela convergência midiática. Isso tudo impacta no modo como eles se relacionam com a sociedade e como consumem bens simbólicos diversos, de forma pragmática e dispersa. Desse modo, a pesquisa dialoga com as premissas da linha de pesquisa Cultura e Identidade do programa de pós-graduação em Cultura e Sociedade (UFBA), no qual foi desenvolvida.

Os jovens estão em toda a parte e pode-se dizer que, hoje em dia, grande parcela dos produtos culturais faz referência à juventude. No entanto, nem sempre foi assim. Segundo o historiador Philippe Ariés (1981), a noção da existência de uma fase intermediaria entre a infância e a vida adulta só passou a vigorar a partir do século XVIII, com a consolidação de um sistema escolar na sociedade burguesa. Dessa maneira, a concepção veio acompanhada da ideia de que a juventude se divide em fases com etapas distintas de desenvolvimento biológico e mental.

Para Catani e Gilioli (2008), pode-se perceber a categoria juventude ao menos conforme dois registros. Os sujeitos ou grupos sociais[1] podem se auto identificar como jovens ou portadores de uma cultura juvenil, ou podem ser identificados como tais por instituições como a família, o Estado, a mídia.

Para os propósitos desta pesquisa, interessa indagar a respeito das representações da juventude no cinema nacional contemporâneo através de uma análise respaldada por aportes teóricos multidisciplinares. Observa-se uma demanda e uma relevância para pesquisas que se dedicam a estudar aspectos sobre a juventude no Brasil, tendo em visto sua enorme representatividade demográfica, social, cultural, política e econômica na sociedade atual.

Os indicadores sociais do IBGE de 2010 apontam que no Brasil a faixa etária da maior parte da população é de 30 a 49 anos - 53,164 milhões de habitantes, ou 28% do total, enquanto a população entre 15 e 29 anos soma 51,340 milhões de habitantes, ou 27% do total, contingente bastante expressivo[2]. Os desafios para compreender um contingente tão largo e multifacetado não são poucos. A violência, o desemprego, as questões educacionais e de lazer/entretenimento compõem um cenário que exemplifica o lugar do jovem no Brasil hoje. Diante destes dados, de que forma o cinema contribui para emancipar mentalidades ou para perpetuar estereótipos? Para responder a isso, a presente tese tem como principal objetivo

[1]Quando nos referirmos neste texto aos termos *sujeito*, *subjetividade* e suas variantes, o fazemos inspirados nas reflexões de Michel Foucault sobre os processos de subjetivação.

[2] Fonte: http://www.brasil.gov.br/sobre/geografia/populacao/numeros-gerais/print Acesso em 10/10/2011.

analisar as representações da juventude no cinema brasileiro atual, lançando um olhar mais atento aos modos de construção desses sujeitos na tela pela linguagem cinematográfica. Quem são eles? Como são representados? Em quais contextos socioeconômicos e culturais? O que fazem? Como vivem? A quem interessam as representações da juventude como as que se vê nos filmes? São questões inerentes aos universos representados quando os filmes estiverem sendo analisados neste estudo.

No momento em que escrevo esta tese é possível verificar políticas públicas, grandes eventos e discursos midiáticos em função de um protagonismo juvenil na atualidade. A partir de 2004 foi dada uma maior atenção para a população jovem pelo Governo Federal, com a criação da Secretaria Executiva de Políticas Públicas para a Juventude (SEPPJ) vinculada ao Gabinete da Presidência da República e pelo Congresso Nacional com a criação da Comissão especial destinada a acompanhar e estudar propostas de políticas para a população jovem. São propostas articuladas em conferências espalhadas pelo país através da tentativa de diálogo com um segmento que possui uma diversidade extraordinária.

No nosso cotidiano, são midiatizados distintos modos de ser e parecer jovem. As imagens de juventudes explicitam determinado discurso a respeito das expectativas de nossa época, marcada por padrões de consumo no contexto da ordem econômica, e traduzida por formas estabelecidas de adentrar um determinado mundo globalizado. As narrativas cinematográficas, as televisas e as publicitárias nos ajudam a compreender esse fenômeno, ou seja, parece que elas contribuem para uma apologia ao que se pode chamar de *juvenilização da sociedade*. Ser jovem já não é privilégio de uma faixa etária socialmente construída, mas um projeto de vida que passa a ser, no imaginário midiático, um manancial de significados.

No entanto, como construção sociocultural e histórica, pode-se dizer que a juventude referia-se, até pouco tempo atrás no Brasil, ao jovem pertencente às classes médias urbanas, não havendo uma maior visibilidade de jovens de classes populares inseridos em outros contextos. O protagonismo juvenil está na agenda brasileira atual e remete a fins da década de 1980. Primeiro com a nova legislação a partir da promulgação da Constituição de 1988, chamada de constituição cidadã[3], trazendo novas formas de políticas públicas e, em seguida, o Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, de 1990. Este último, ao substituir a Doutrina da Situação Irregular[4], baseada no Código de Menores, pela Doutrina da Proteção Integral[5],

[3] Primeira Constituição promulgada após o regime militar, que vigorou no Brasil desde 1964. É chamada de cidadã por ter ampliado e fortalecido direitos individuais e liberdades públicas, além de defender valores democráticos, suprimidos na ditatura militar.

[4] Doutrina destinada a crianças e adolescentes pobres que apresentassem situação irregular devido à própria conduta (infrações, maus tratos).

ou seja, passa a entender o jovem como sujeito de direitos e deveres, sendo esta uma condição ampliada aos jovens de diferentes classes sociais.

Além desses marcos legais, recentemente, a partir de 2000, viu-se, no Brasil, a formulação de uma Proposta de Emenda Constitucional (nº 138-A, 2003) para inclusão do termo "juventude" e a incorporação de políticas de Estado que contemplem especificamente indivíduos de 15 a 29 anos, adicionando-se, assim, aos direitos e deveres relacionados à infância e adolescência no país. Também houve a tramitação, no Congresso Nacional, de Projeto de Lei que cria o Estatuto da Juventude (nº 4529 de 2004) o Plano Nacional de Juventude (nº 4530 de 2004)[6].

Atualmente há uma série de programas e políticas públicas voltadas para os jovens, tais como: o Plano de Prevenção à Violência contra a Juventude Negra, denominado Juventude Viva, que visa prevenir a violência e combater sua banalização através de políticas de inclusão e ampliação de oportunidades para os jovens negros; o Programa Estação Juventude, que tem por objetivo informar sobre as Políticas Públicas de Juventude, construir percursos para a inclusão dos jovens e assegurar a integração territorial das políticas, programas e ações, com novas tecnologias e redes sociais; o **Observatório Participativo da Juventude (Participatório)** que, inspirado nas redes sociais, se caracteriza como um espaço interativo de promoção da participação, produção do conhecimento, mobilização e divulgação de conteúdos, focado nos temas ligados às políticas de juventude; e o Programa Juventude Rural, para os jovens rurais, em especial, ribeirinhos, indígenas e quilombolas; além do apoio ao fortalecimento institucional dos órgãos gestores estaduais e municipais de juventude.

Embora o **Participatório** venha sendo elaborado desde 2012 como resposta às demandas da 2ª Conferência Nacional de Juventude por mais e melhores informações, bem como aos desafios de comunicação e participação social frente às novas tecnologias de informação, vale lembrar que foi lançado em 17 de julho de 2013 e, logo, após a onda de protestos que alastrou o país antes dos jogos da Copa FIFA das Confederações de Futebol, realizada de 15 a 30 de junho de 2013. Boa parte do público à frente destes eram jovens. No próprio site da plataforma vemos frases que remetem a esse contexto: "as manifestações de junho e julho demonstram que os jovens e as jovens estão interessados em participar, que

---

[5] Passa a considerar crianças e adolescentes sem categorizações (pobres, ricos, brancos, negros, abandonados e etc). Cabe então à família, ao Estado e à sociedade, o dever de proteção a esses sujeitos.

[6] Ambas agora já são leis (nº 12.852), sancionado pela Presidente da República, Dilma Roussef, em 05 de agosto de 2013. Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Lei/L12852.htm

querem espaços de escuta" e "os diferentes mecanismos de participação social já existentes demonstram que, se criar os espaços, eles serão ocupados pela juventude" [7].

É possível, desse modo, anotar diferenças e avanços substanciais nas percepções da juventude por parte do Estado brasileiro a partir do breve histórico exposto acima. Ao consolidar instrumentos legais para infância e juventude, a partir do final da década de 1980, o governo estava imbuído de uma política compensatória para atender demandas gritantes e urgentes oriundas da desigualdade social, porém de modo unilateral e determinista, ou seja, ele que dizia o que era e quem era o jovem. Vê-se, após esse período, um aprimoramento da percepção de juventude dentro de um viés dialógico nas Conferências. Nelas, as demandas eram ouvidas e debatidas em sua diversidade, sendo realizada através de diálogos democráticos tradicionais. O Participatório, por sua vez, aciona um canal caro aos jovens contemporâneos: uma rede social na Internet.

No que tange à centralidade juvenil em grandes eventos recentes, não há como não se lembrar da programação musical do *Rock In Rio*[8] e da visita do Papa Francisco, durante a Jornada Mundial da Juventude (JMJ) [9]. Ambos aconteceram em 2013. Enquanto o primeiro aumenta sua atenção ao *cast* de bandas *teen* e com forte apelo popular entre os jovens das redes sociais, o segundo se configurou como um gigantesco evento midiático não apenas por estar associado à JMJ, mas também pelo conteúdo do discurso e sinalizações performático-simbólicas do então novo Papa.

No âmbito religioso, aliás, há uma grande força no país dos movimentos da juventude protestante e seus multitudinários shows gospel. O mercado de música gospel, os artistas e músicos gospel, os shows musicais evangélicos de grandes proporções e que revelam altos recursos técnicos, já são uma constante no cotidiano religioso de muitos jovens brasileiros. Eventos como as *Discotecas de Cristo*, que são organizadas por padres mais liberais até a *balada gospel* de algumas neopentecostais, o que se tem é uma novidade no campo simbólico-musical. São executadas canções dos mais variados estilos e gêneros. Os artistas e bandas são

[7] Fonte: http://participatorio.juventude.gov.br/about (acesso em dez, 2014).

[8] O *Rock in Rio* é tido como o maior festival de música do mundo. Ao longo de quase 30 anos, se tornou dono de uma história de destaque no cenário musical, com 12 edições realizadas, e mais de seis milhões de pessoas reunidas. Apesar de ter dias dedicados ao *rock* convencional e suas variantes *Heavy*, *Trash*, *Punk* e etc., cada vez mais se dedica a bandas e artistas de forte apelo popular como *Beyoncé*, *Ivete Sangalo*, *Alicia Keys*, *David Guetta* e *Justin Timberlake;* artistas ligados ao público *teen* como *Nickelback*, *Muse e 30 seconds to Mars*; ou ainda o vencedor da edição 2012 do reality show *American Idol - Phillip Phillips*.

[9] De acordo com Arcebispo do Rio Dom Orani, em relato ao portal EBC, 3,7 milhões de pessoas compareceram aos diversos atos realizados durante a JMJ no Rio Janeiro. O Brasil, como país-sede, liderou a lista de peregrinos inscritos, seguido pela Argentina e pelos Estados Unidos. Vieram ao Brasil fiéis de 175 países para o evento católico. Fonte: http://bit.ly/1fRYdnQ

ídolos midiáticos e utilizam das estratégias de marketing, como qualquer outro produto do mercado, por exemplo, Thales Roberto, Padre Fábio de Mello, Padre Marcelo Rossi e Fernanda Brum.

Desse modo, a discussão sobre o acionamento de sentidos via imagem e sua relação com as culturas juvenis representadas é relevante socialmente. É preciso entender e refletir sobre como as formas simbólicas de difusão de mensagens midiatizadas – neste caso o cinema brasileiro - são capazes de constituir um panorama identitário de culturas juvenis contemporâneas.

Sobre juventude existe uma ampla bibliografia, em especial, no que concerne à cultura juvenil, englobando conhecimentos históricos, antropológicos, sociológicos e da comunicação social. A teoria sobre os jovens confere a esta pesquisa a ligação entre as formas de representação desses sujeitos nos filmes analisados e a realidade social estudada por especialistas de diferentes áreas do conhecimento. Daí, a opção de se utilizar *juventudes* no plural, tendo em vista sua natureza diversa, difusa e relacional.

Para a seleção e delimitação do *corpus* desta pesquisa, 20 filmes lançados em cinema nacional no período de 2002-2011 foram assistidos, entre os quais podem ser citados: *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles (2002), *Houve Uma Vez Dois Verões* de Jorge Furtado (2002), *O Homem Que Copiava* de Jorge Furtado (2002), *Dois Perdidos Numa Noite Suja* de José Joffily (2003), *A Cartomante* de Wagner de Assis e Pablo Uranga (2004), *Meu Tio Matou Um Cara* de Jorge Furtado *(2004), Nina* de Heitor Dhalia (2004), *De Passagem* de Ricardo Elias (2004), *Cama de Gato* de Alexandre Stockler (2004), *O Diabo A Quatro* de Alice de Andrade (2005), *Jogo Subterrâneo* de Roberto Gervitz (2005), *A Concepção* de José Eduardo Belmonte (2005), *Cidade Baixa* de Sérgio Machado (2005), *Árido Movie* de Lírio Ferreira (2006), *Muito Gelo e Dois Dedos D´Água* de Daniel Filho (2006), *O Céu de Suely* de Karim Aïnouz (2006), *A Máquina* de João Falcão (2006), *Cão Sem Dono* de Beto Brant e Renato Ciasca (2007), *Pode Crer!* de Arthur Fontes (2007) e *Linha de Passe* de Walter Salles de Daniela Thomas (2008).

É notório constatar que não houve a inclusão de muitos títulos *blockbusters* nacionais na lista acima. Isso se deveu ao fato de alguns desses filmes não se focarem no jovem e sim em crianças e, também, com o critério de termos descartado obras biográficas como *Cazuza, o tempo não para* (2004), de Sandra Werneck e Walter Carvalho ou *Bruna Surfistinha* (2011), de Marcos Baldini.

Principal símbolo da produção cinematográfica no Brasil atualmente, a Globo Filmes tratou logo de transpor para a tela grande toda sua linguagem e arsenal televisivo.

Profissionais renomados da Rede Globo, como Daniel Filho e Guel Arraes, foram responsáveis por grandes sucessos de bilheteria. Houve uma grande aposta em comédias estreladas por atores e atrizes de novelas e seriados cômicos, a Globo Filmes deu início a uma lista de filmes despretensiosos como *A Guerra dos Rocha* (2008), de Jorge Fernando, *De Pernas pro Ar* (2010) de Roberto Santucci e *Até que a Sorte nos Separe* (2012) de Roberto Santucci. Ainda em relação aos filmes de grande bilheteria brasileiros destacam-se obras de cunho religioso como *Chico Xavier* (2010), de Daniel e *Nosso Lar* (2010) de Wagner de Assis e do gênero policial como *400 contra 1 – A História do Comando Vermelho* (2010) de Caco Souza e *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2 – Agora o Inimigo é Outro* (2010), ambos de José Padilha.

A partir das diversas películas de ficção assistidas, foram observadas as características culturais contemporâneas nas quais se inscrevem e a forma pela qual os personagens/atores dos aludidos filmes utilizaram para expor as vivências juvenis. Foi observado, ainda, que, de acordo com o banco de dados da ANCINE, de 2006 a 2011 houve um crescimento de filmes sobre e para jovens, com grande variedade temática. Não apenas a favela e a violência eram temas recorrentes nas representações da juventude, outros aspectos eram levados em consideração como a mediação tecnológica, o ambiente escolar, o *bullying*, o sexo seguro, as cartografias amorosas e o consumo.

Tendo em vista a diversidade temática e espaços representados presentes nessas produções hodiernas no cinema nacional sobre o universo jovem, a seleção dos filmes para compor o *corpus* desta pesquisa obedece aos seguintes critérios: filmes que buscam representar juventudes contemporâneas em sua diversidade e narrativas marcadas pelo ponto de vista de protagonista (s) jovem (ns). Desse modo, foram selecionados 06 longas-metragens: *Linha de passe*, (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008), *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Sonhos roubados* (Sandra Werneck, 2009) / *As melhores coisas do mundo* (Laís Bodanzky, 2010), *Desenrola* (Rosane Svartman, 2011) e *Apenas o fim* (Matheus Souza, 2008).

A ordem que as obras estão sequenciadas acima nos ajuda a justificar suas escolhas em detrimento do conjunto maior de filmes dentro da pré-seleção (20 filmes). Eles estão dispostos na sequência que são analisados nos capítulos e não em ordem cronológica. Os primeiros três filmes compõem narrativas focadas em jovens oriundos das camadas menos favorecidas em suas experiências individuais e cotidianas que se desenrolam na existência de pessoas comuns, enquanto os outros três filmes se voltam para o cotidiano de jovens de classe

média urbana, em ambiente escolar/universitário. As escolhas foram feitas a partir desse grupamento entre filmes que, de alguma maneira, dialogam entre si.

1.1 PARÂMETROS PARA ANÁLISE

A metodologia de análise utilizada percorre caminhos multidisciplinares. O referencial teórico que dá suporte a esta tese advém dos estudos sobre identidades culturais, teorias do cinema, sociologia da juventude, estudos de gênero, das mídias e do consumo. Os filmes são os grandes protagonistas e são examinados através de uma abordagem qualitativa subsidiada pela pesquisa bibliográfica. Isto é, a leitura exaustiva destes definiu o viés analítico. A investigação dos filmes foi realizada de acordo com os procedimentos da análise fílmica, considerando que o método adotado possibilitou uma abertura maior para exames de aspectos próprios da linguagem cinematográfica em diálogo com a cultura e com a sociedade.

A inspiração principal contida na proposta de estudo em tela utiliza sugestões metodológicas de Francis Vanoye e Anne Goliot-lét no livro "*Ensaio sobre a análise fílmica*" e de Juliier Laurent e Michel Marie na obra "*Lendo as imagens do cinema*". Os autores frisam a importância de se observar os contextos inerentes aos filmes em consonância com os objetivos do pesquisador.

A análise parte do exercício de desmontar e reconstruir o objeto-filme de acordo com uma ou mais opções a serem pesquisadas. "Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente" (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2005: 12). Os autores subdividem a atividade em duas fases: a descrição e o de estabelecimento de elos entre elementos aparentemente isolados, buscando compreender como eles se associam. Para tanto, sugerem que a análise fílmica se volte para cenas e/ou sequências pontuais em detrimento dos filmes como um todo, devido à sua complexidade e os próprios recortes de cada pesquisa. É nesse caminho que a presente pesquisa envereda.

Segundo os autores, para se fazer uma análise fílmica é necessário:

> (...) transpor, transcodificar aquilo que nele pertencesse ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz, etc.) do fílmico (montagens das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons). Foi possível observar algumas análises perseguindo em vão o mito de uma descrição exaustiva do filme. Empreendimento evidentemente fadado ao fracasso. Se a complexidade do objeto-filme de fato conduz à colocação com rigor do problema de sua descrição pela linguagem e do que a ela se integra, sua natureza de pluralidade de códigos proíbe pensar em qualquer "reprodução verbal" (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, *op.cit*, p. 10 -11).

Como se pode observar na citação acima, mesmo que se dedique a atenção a um código diferente a cada exame técnico do filme, ainda assim, no final, não teríamos condições de fazer a análise "total" da obra. Desta forma, a análise sempre ocorrerá parcialmente e com recortes arbitrários feitos pelo pesquisador a partir de seus objetivos que, neste caso, investigam as representações da juventude em um conjunto de filmes ficcionais do cinema brasileiro contemporâneo. Tudo isso, é claro, em diálogo com outras produções nacionais e internacionais.

Com o intuito de resolver o referido problema de pesquisa, Vanoye (2005) sugere que a abordagem parta dos eixos de análise da pesquisa, ou seja, hipóteses colocadas antes de ver o filme. Para que isso aconteça é necessário que o analista esteja previamente familiarizado com a temática que o filme aborda, pois somente assim ele poderá ter bases de comparação entre aquilo que já conhece sobre o tema e as representações evidenciadas pelos filmes, neste caso a juventude. Além disso, deve ser levado em conta no processo analítico o que poderíamos chamar de "infra-saber", isto é, o conhecimento e a compreensão das características discursivas em que o registro audiovisual se insere.

Compreende-se a atividade cinematográfica como produto de um processo industrial e técnico, reflexo das sociedades, das culturas e das relações sociais existentes e tensionadas entre a concepção da ideia, a produção, a distribuição e o consumo. O cinema então, como arte que é, tem como objetivo retratar "a antinomia entre o real e o sonho, entre a realidade e a verdade" que é "a fonte inesgotável de toda criação artística". (BETTON, 1987, p. 09 e 10).

Com isso em mente, optou-se por uma análise temática[10] dos filmes supracitados, de cunho sócio histórico e crítico, sempre evidenciando as representações dos protagonistas jovens nos enredos das películas. Para tal fim, investimos em análise de sequências[11] pontuais escolhidas em consonância com os objetivos da pesquisa, tendo em vista a amplitude e complexidade de se enveredar por todo o filme, como já dito.

A opção de usar o filme como fonte teve por finalidade lançar um olhar sobre juventudes representadas no cinema brasileiro, uma vez que todo filme é histórico[12], pois fala

[10] É utilizado o instrumento da segmentação (descrito acima) que toma como referência determinada sequência do filme. Vale salientar que análise de sequência nesta pesquisa leva em conta os contextos globais dos filmes e não são, portanto, descontextualizados.

[11] De acordo com Laurent Jullier e Michel Marie (2009), não existe um definição precisa para o termo sequência nem a diferença entre cena e sequência. Em linhas gerais, seria um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade de ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns).

[12] Marc Ferro (2010) quando apresenta a relação do cinema com o seu presente e com o período que deseja representar.

de seu tempo e traz as suas marcas. Os filmes que compõem o bojo da análise desta tese destacam juventudes plurais em seus aspectos socioculturais, territoriais, econômicos e emocionais.

Os filmes em tela não foram estudados apenas do ponto de vista semiológico, ou seja, como imagem-objeto, cujo significado é tecido a partir da descrição fílmica, embora tenha sua relevância e eu tenha recorrido a ela para facilitar a transcrição do audiovisual à linguagem escrita. Verificou-se a necessidade de associá-los ao mundo de que fazem parte e com o qual se comunicam, isto é, atentar-se para os elementos que contribuem, nestes filmes, para a construção de imagens sobre a juventude. Identificou-se também o modo como essas representações são trabalhadas.

Com o intuito de possibilitar reflexões coesas, interligadas e dialógicas, para fins desta pesquisa foram determinados eixos de análise para a escolha dos filmes da recente produção de longas metragens de ficção brasileiros, como já mencionado. Optou-se por blocar os filmes em dois capítulos de análise. No primeiro momento foi selecionada uma temática bastante hegemônica entre os anos 2000 e 2005: **o jovem empobrecido e excluído**. Aqui representada pelos filmes *Linha de Passe* (2008), *O Céu de Suely* (2006) e *Sonhos Roubados* (2009). No segundo momento foram abordados três filmes que têm temáticas recorrentes e caras à contemporaneidade: **o jovem de classe média urbana**. Esta temática se destaca nos filmes *As melhores coisas do mundo* (2010), *Desenrola* (2011) e *Apenas o fim* (2008).

Dentro da atividade de análise fílmica, porém, é importante ter cuidado com a questão da interpretação e seus limites. Muitas vezes nos momentos de descrição pode-se incorrer em extenuantes divagações interpretativas. Apesar dos riscos opostos de chegar à superinterpretação delirante ou se ater à paráfrase, a mera descrição da obra, a interpretação se constituiria no "motor imaginativo e inventivo da analise". (AUMONT; MARIE, 2009: 15) O objetivo do analista seria, então, expandir ao máximo a faculdade interpretativa desde que se mantenha dentro de uma margem de verificabilidade. Ainda sobre os limites da análise fílmica, os mesmos autores concluem que não existe um método universal; a análise é interminável e sempre sobra algo a analisar e frisam sobre a necessidade de se conhecer a história do cinema e a história dos discursos, para se localizar o tipo de análise que pretende fazer.

Os capítulos analíticos são subdivididos em subitens que dialogam entre si e precisam de uma explicação anterior. Todos eles partem de títulos que já demarcam o que propõem discutir, epígrafes que conversam com o texto, ora extraídas de pensamentos teóricos, ora de trechos de músicas que fazem parte da trilha dos filmes ou de trechos de canções externas ao

filme, mas que tem a ver com a discussão daquela obra. Cada análise fílmica é assim subdividida e composta por: **leituras preliminares** (que pretende situar o filme para o leitor); **análises** (colocam-se aspectos da materialidade fílmica explícita e recorrente na obra específica); **sequências** (composta de um subtítulo e com análises pormenorizadas de trechos dos filmes levando em conta aspectos de linguagens e eventual uso de fotogramas).

1.2 DIVISÃO DOS CAPÍTULOS

A análise das representações de juventudes no cinema contemporâneo brasileiro se subdivide nesta tese em três capítulos. O primeiro, intitulado "**CINEMA E JUVENTUDES: contextos e estratégias de entrada num terreno espinhoso"** discorre sobre as relações entre cinema brasileiro contemporâneo e as recorrentes representações de histórias ficcionais protagonizadas por jovens. Além disso, expõe algumas marcas históricas ligadas às interpretações sobre a categoria social juventude, perpassando pela emergência dos jovens enquanto atores sociais protagonistas em pleitos socioculturais diversos a partir de meados do século XX bem como as apropriações de determinados aspectos do "ser jovem no mundo" pelas indústrias culturais. Trata da onipresença dos *media* e artefatos tecnológicos nas sociabilidades juvenis. Apresenta, enfim, uma discussão teórico-conceitual sobre o cinema e o campo da representação.

O segundo capítulo, por sua vez, intitulado "**JUVENTUDE EMPOBRECIDA: dificuldades e formas de se fazer frente às adversidades",** trata das formas diversas como os jovens viabilizam suas vidas diante de tantas dificuldades de ordem econômica e social. Trata-se de um tema importante a ser discutido numa pesquisa que pretende estudar como os jovens são representados nesse cinema recente do Brasil. Relações entre corpo, cidade, sociabilidades, gravidez na adolescência empobrecida, mercado de trabalho, informalidades, processos de subjetivação e visões plurais sobre a vida e o futuro ditaram as discussões nessa parte. Para isso, evidentemente, foram acionados autores de campos diversos e levado em consideração o diálogo entre os filmes propostos para a análise fílmica e outros vários que perpassam por essas questões, mesmo que de forma secundária.

O terceiro capítulo, intitulado "**O CINEMA DE OLHO NO JOVEM CLASSE MÉDIA URBANA: ambiente escolar, mediações tecnológicas e descobertas",** enfoca importantes aspectos sobre certo *modus vivendi* jovem de grandes cidades, além disso, evidenciam temas como cultura digital, *bullying,* novos arranjos familiares, iniciação sexual e apresentam modelos estandardizados de personagens de comédias escolares de Hollywood.

Discute ainda as interfaces de cultura pop, o universo da televisão, dos games e o início da Internet no Brasil – apresentando uma juventude muito ligada a um repertório simbólico das culturas de consumo e das mídias[13].

Por fim, o último capítulo apresenta as conclusões do autor e pontua algumas questões consideradas importantes para compreender as representações das culturas juvenis e suas textualizações. Ao descortinar juventudes de contextos diversos na cinematografia recente nacional, espera-se que esta tese contribua para futuros estudos sobre juventudes, audiovisual, cultura e sociedade.

[13] Trata-se de uma cultura mediada pelo mercado de bens simbólicos visto que os valores e significados de objetos e serviços produzidos pelos grandes agentes econômicos e pelos publicitários são interpretados e assimilados de acordo com as experiências, as culturas, os sentimentos e a posição social dos usuários ou das audiências. Será retomado e discutido no capítulo quatro desta tese. Autores como Silverstone (2002), Kellner (2001), Featherstone (1995), Baudrillard (1995) e Lipovetsky (1999) investigaram essa cultura.

2 CINEMA E JUVENTUDES: CONTEXTOS E ESTRATÉGIAS DE ENTRADA NUM TERRENO ESPINHOSO

> (...) el tema de las juventudes implica admitir la dimensión diacrónica del concepto, pero también su heterogeneidad sincrónica, pues las expresiones juveniles han sufrido transformaciones importantes en el tiempo y presentan fuertes diferencias aun en los espacios sincrónicos donde los jóvenes construyen variados estilos de vida, procesos y trayectorias. (ARCE, 2005, p. 1)

Os modos de representação de vivências juvenis em contextos diversos e sua importante visibilidade midiática constituem um valor positivo e um *modus vivendi* desejado pela sociedade atual, ou seja, eles são enviesados pelo hedonismo como elemento que transcende o critério de faixa etária. Sua convergência com ideias cristalizadas e de fácil ligação com a juventude, por meio de verbetes como renovação, rebeldia, beleza, ruptura e movimento, releva-se como categoria-chave para os estudos de cultura na contemporaneidade. Vê-se uma vasta gama de produtos culturais que falam sobre ou para jovens, dentre eles o cinema.

No entanto, o jovem como sujeito social visível, ou seja, a partir do recorte da faixa etária através de mecanismos pedagógicos (escolarização e enquadramento), só se concretiza em cena efetivamente a partir de meados do século XX, quando o contexto sociocultural permitirá que o diálogo entre juventude, consumo e mídia se revele como elemento catalisador de configurações e reconfigurações identitárias juvenis a partir da construção de múltiplos estilos de vida devido à própria complexidade inerente àquele contexto, em que papéis sociais são amplamente revistos. Trata-se de uma invenção da modernidade ocidental, "em que indivíduos, por meio de redes sociais e processos interativos, vivenciam mais plenamente a experiência de se construírem como pessoas" (ENNE, 2010, p. 15).

Um conceito que permite sublinhar de forma mais clara a referida complexidade de vivenciar personagens públicos – a exemplo dos jovens - seja o de estilo de vida. Max Weber (2000) e Georg Simmel (1971) já alertavam para o caráter significativo das ações sociais, em que os atores sociais desempenhariam seus papéis em jogos interativos. Uma ação social, ou uma sociação, nos termos simmelianos, seria sempre simbólica, requerendo esforço interpretativo, ou compreensivo, da parte dos envolvidos em cada processo relacional. Dessa forma, muitos elementos seriam acionados, signos em processo de significação, permitindo maior complexidade nesse jogo hermenêutico.

O sentido proposto por Erving Goffman (2005) sobre máscaras sociais também ajudam a compreender o contexto que possibilitou a emergência do jovem próximo à acepção que se tem hoje, de um sujeito marcado por múltiplos estilos de vida. Essas máscaras sociais são culturais porque assumem facetas públicas e permitem aos sujeitos se movimentarem dentro das estruturas sociais. Ao romperem com funções previamente destinadas a eles no sistema pré-moderno, acabam por desempenhar diversos papéis sociais. Para Norbert Elias (1993), por exemplo, isso caracteriza o indivíduo moderno, eixo fundamental para a implementação do processo civilizatório que marcará o ocidente urbano, metropolitano e complexo.

Um dos principais aspectos da modernidade que fundamentaram a emergência de uma sociedade mais complexa e certo protagonismo juvenil na cultura, nas artes e como produto visado do mercado capitalista foi a individualidade da construção dos estilos de vida. Evidentemente, toda construção cultural é sempre social e individual, no sentido de que se manifesta individualmente, mas está sempre ancorada nas estruturas sociais nas quais se encontra inserida. Embora seja propagada pelos meios de comunicação uma ideia de homogeneização cultural global, diversos autores - Canclini (2008), Martín-Barbero (2008), Ortiz (2006) atentam para a diversidade e hibridismo cultural próprios da atualidade.

É possível perceber que a ideia de juventude, como certo *espírito do tempo* (ENNE, 2010, p.19), relacionada às rupturas, à novidade, ao inconformismo, à busca por experiências e mudanças diversas, já havia encontrado amparo no próprio movimento constitutivo da modernidade ocidental. Movimente este ancorado por uma ideologia individualista, em que os sujeitos disporão de maior autonomia para compor suas pessoas públicas. No âmbito político, econômico e cultural, houve em especial para as camadas médias, a ampliação das possibilidades para a reinvenção de si. Lembremo-nos de alguns exemplos, como a postura liberal acerca da liberdade individual e as possibilidades de aquisição dadas pela ampliação do consumo via cultura massificada. Isso junto às exigências de sujeitos sociais invisibilizados para ocuparem posições de protagonismo histórico (como as mulheres e os jovens), dentre outros, de forma branda e ao mesmo tempo impactante, transformarão as concepções e limites dos processos de construção do sujeito moderno ocidental.

Os valores acima citados, relacionados no senso comum contemporâneo à juventude, são referências caras ao conceito de moderno, em especial a partir do século XIX, quando o verbete “moderno” é incorporado definitivamente ao vocabulário cultural do período (KOSELLECK, 2006), fazendo com que modernidade seja não só uma época, mas também

uma visão de mundo e uma forma de estar nele, ou seja, um *ethos*, um estilo de vida (BERMAN, 1986).

O antropólogo brasileiro Gilberto Velho, a partir especialmente de Alfred Schutz e G. Simmel (VELHO, 1981 e 1994), chama a atenção para o fato de que as construções dos estilos de vida estão imersas em projetos, que sempre se dão dentro de campos de possibilidades, os quais se apresentam sempre mutáveis e dependentes de uma série de variáveis. Desse modo, se são os indivíduos que constroem sua realidade social, eles o fazem dentro de sistemas mais ou menos rígidos vigentes em seu local, sendo a cultura bastante proeminente. Norbert Elias (1997) e Pierre Bourdieu (2008) chamaram a isso de *habitus*, que são os valores incutidos no seio social e carregado pelos sujeitos, quase sempre visíveis no corpo, e que em muitos aspectos condicionam seus olhares, escolhas e possibilidades de construção de si.

Por isso mesmo, os critérios que constituem a definição da categoria social juventude são sempre arbitrários e sujeitos a alterações por contingências históricas, culturais, sociais, políticas, econômicas, o que torna mais complicado construir uma definição. O critério biológico não é mais visto como uma característica imutável. Biologicamente, houve uma dilatação da definição da juventude nos últimos vinte anos, quando *ser jovem* estava inscrito conceitualmente na tradição da sociologia e antropologia da juventude dos 15 aos 24 anos. Apesar dessa instabilidade operativa do conceito, no entanto, neste estudo será adotado um entendimento de juventude na sua diversidade e enquanto uma condição social e um tipo de representação.

> Construir uma noção de juventude na perspectiva da diversidade implica, em primeiro lugar, considerá-la não mais presa a critérios rígidos, mas sim como parte de um processo de crescimento mais totalizante, que ganha contornos específicos no conjunto das experiências vivenciadas pelos indivíduos no seu contexto social. Significa não entender a juventude como uma etapa com um fim predeterminado, muito menos como um momento de preparação que será superado com o chegar da vida adulta (DAYRELL, 2003, p. 42).

Essa é a compreensão de juventude utilizada nesta pesquisa e que será posta em prática nas análises dos filmes mais adiante. Ao se propor a fazer uma investigação sobre as representações de jovens no cinema brasileiro contemporâneo, esta pesquisa indaga sobre imagens arraigadas sob "modelos" socialmente construídos, como por exemplo: o jovem como o "vir a ser", concepção que não leva em consideração o presente vivido por esses sujeitos; o jovem como problema, ou seja, aquele associado ao crescimento alarmante dos

índices de violência, ao consumo e tráfico de drogas ou mesmo à expansão da AIDS e da gravidez precoce; ou uma percepção romântica e amplamente midiatizada que é o jovem ligado a um tempo de liberdade, de prazer, de consumo, de expressão de comportamentos exóticos, normalmente vinculado a uma produção e fruição cultural que emergiu nos anos 1960 e 1970, na Europa e EUA[14].

Vale salientar, entretanto, que o cinema hollywoodiano e a televisão, ao longo do século XX e até a atualidade, desempenham um papel preponderante na divulgação de ideários de juventude e os foram difundindo numa escala global. Desde *Juventude Transviada* (1955), *Os reis do Iê, Iê, Iê* (1964), *Nos tempos da Brilhantina* (1978), *Hair* (1979), *Curtindo a vida adoidado* (1986), passando pelas comédias que se dedicam a tramas que se passam na transição da escola para faculdade (*High school / College*), como a franquia *American Pie* (1999 a 2012) e séries de TV como *Melrose Place* (1994 a 1998) e *Barrados no Baile* (1990 a 2000) evidenciam o interesse nesse tipo de representação.

Os referidos filmes / séries de TV e muitos outros produtos foram responsáveis por uma grande difusão de modelos de juventude, sendo corresponsáveis por parte considerável do repertório audiovisual e formas narrativas consumidas por gerações. Além disso, boa parte dessa produção de grande bilheteria relacionada ao universo jovem foi vista pela televisão. Assim, as análises a serem desenvolvidas nesta pesquisa levaram em consideração as relações intrínsecas entre as representações da juventude no cinema recente brasileiro e os modos enunciativos dos *blockbusters*[15].

Parte-se do pressuposto que parte do cinema brasileiro contemporâneo comporta um conjunto de filmes que representam o universo juvenil, suas práticas, vivências e particularidades. O cinema nacional, ao abordar o universo cultural e social do jovem brasileiro, naturalmente também produz discursos que influenciam o imaginário jovem contemporâneo através da seleção de temas e linguagem fílmica, além de atualizar reflexões em torno desse campo de representação por parte de outros grupos de interesse (adultos, escolas, famílias, igrejas e etc.).

Uma fatia dessa produção tem sido realizada por cineastas cujos primeiros filmes foram produzidos a partir dos anos 2000. Diante dessas produções, compreende-se que os diretores buscam uma aproximação com as culturas juvenis contemporâneas, seja por meio de

---

[14] Sobre isso, conta-se com uma discussão mais aprofundada ao longo do capítulo.

[15] Termo cunhado nos anos 1940 e que remete a noção de super produção, com grande orçamento e atores mundialmente conhecido. A primeira vez que foi utilizada em crítica de cinema foi da década de 1970 para o filme Tubarão (Spielberg, 1975) em artigo publicado no New York Times. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Blockbuster_(entertainment)

atores imersos nas comunidades representadas ou na participação ativa de jovens na construção dos filmes, através de ações colaborativas no roteiro pela Internet até oficinas com atores não profissionais.

O debate em torno das representações dos jovens no cinema brasileiro contemporâneo contribui para compor um olhar que busca compreender como se constituem as representações das culturas juvenis da última década. E, por outro lado, quais interesses latentes nessa construção simbólica a partir de obras diversas em seus roteiros, territórios encenados e aspectos econômicos / socioculturais.

2.1 CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E REPRESENTAÇÕES DAS CULTURAS JUVENIS: APROXIMAÇÕES PRELIMINARES

> Imagine um jovem. Um jovem brasileiro, estudante, totalmente integrado com as novidades culturais, sempre acompanhado de muitos amigos, principal mediador de novas crenças e hábitos dentro de seu grupo familiar, uma pessoa que olha para o mundo em que vive de um jeito crítico e provocador. A grande maioria de nós, certamente, consegue construir esta imagem com muita facilidade, já que é assim, de certa forma, que concebemos a juventude. É fácil, é familiar, porque todos já fomos jovens um dia, se ainda não o somos. Agora, experimente contextualizar este mesmo jovem em momentos diferentes, nos anos 1970, nos anos 1980, nos anos 2000. Será que podemos falar de *uma* juventude? Mais ainda: é possível atribuir a estas juventudes o mesmo valor simbólico? Para compreender a juventude, é preciso que ela seja contextualizada e textualizada (PEREIRA *et al*, 2009 p.1)

No cinema brasileiro, a investida em temáticas ligadas às culturas juvenis foi representada em um conjunto expressivo de filmes desenvolvidos por diretores do cinema novo e do cinema marginal nos anos 1960 e 1970, através de cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Julio Bressane e Rogério Sganzerla. A partir dos anos 1980, por sua vez, uma nova safra de produções revigorou as formas de abordagem sobre a juventude no cinema. Nesse momento podiam ser vistas obras como *Menino do Rio* (1981), *Bete Balanço* (1984) e *Feliz Ano Velho* (1987), filmes que dialogaram diretamente com a atmosfera social e política do país no período da redemocratização.

Trata-se de um contexto, segundo Bueno (2008), de grandes mudanças no tocante às culturas juvenis no Brasil em relação com as décadas anteriores: sua abrangência e diversificação. Por meio dessas características, as culturas juvenis potencializaram a integração e intercambialidade dos meios, fortalecendo a sinergia entre as indústrias de conteúdo e as de tecnologia. A juventude se tornou, assim, peça fundamental na articulação

existente no interior das próprias indústrias culturais e nas estratégias que estas criaram para o emergente público consumidor.

Na tese de doutorado "*Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*" defendida pela pesquisadora Zuleika Bueno em 2005, evidencia alguns grupos que através de articulações e relações de poder, conseguiram produzir o que ela chama de cinema juvenil nos anos 1980. São eles: Cinema da Vila - uma nova geração de cineastas oriundos majoritariamente dos cursos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. A região da Vila Madalena configurava na época um local de sociabilidade formado por aqueles que procuravam um núcleo de produção cultural alternativa da cidade. O filme emblemático da "turma da Vila" foi a adaptação cinematográfica do best-seller juvenil *Feliz Ano Velho*, de Marcelo Rubens Paiva, dirigido por Roberto Gervitz.

Outro grupo destacado pela autora vem do Rio Grande do Sul, mais precisamente a sua capital, Porto Alegre, que havia sido local de desenvolvimento de uma ambiciosa produção de cinema rodada em super-8[16]. De forma similar ao que acontecia no contexto paulistano, os jovens gaúchos realizadores de super-8 integravam um tipo de "comunidade afetiva" criada em torno da produção e do consumo cultural alternativo fomentado na capital. Hippies, artesãos, estudantes e cinéfilos eram os principais produtores e consumidores desses produtos, entre os quais se destacou a película *Deu pra Ti anos 70,* de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil.

A cena carioca da turma que circulava pelo *Circo Voador*, espaço cultural idealizado no verão de 1982, "reuniu jovens atores teatrais e emergentes bandas juvenis do pop-rock brasileiro embaixo de uma lona montada na zona sul carioca e posteriormente transferida para o bairro da Lapa" (Bueno, 2008, p. 57). Foi nesse contexto que surgiram filmes brasileiros com forte simbolismo no que tange ao cuidado e planejamento mercadológico pouco visto anteriormente: *Menino do Rio e Bete Balanço*, dirigido por Antônio Calmon e Lael Rodrigues, respectivamente.

"Tais estratégias não se limitaram ao circuito das salas. Menino do Rio fora realizado para ser consumido via cinema, televisão, rádio e moda, integrando o filme num circuito amplo de consumo juvenil de massa" (*ibidem*, p. 59), tão comuns nos lançamentos recentes como serão observados nas próximas sessões desta tese. Marcas como *Fiorucci, Pool, Us. Top* patrocinavam os lançamentos dos filmes de olho no mercado consumidor que emergia

[16] Bitola criada pela Kodak em meados da década anterior visando o uso privado e a produção doméstica de filmes.

fortemente no Brasil: os jovens. Apesar desta pesquisa se dedicar prioritariamente a analisar as representações da juventude no cinema brasileiro recente, naturalmente aspectos ligados ao mercado consumidor, voz enunciativa, métodos distintos de realização e aspectos ligados à audiência serão levados em consideração.

A autora utiliza o termo "cinema juvenil brasileiro" para aludir ao acúmulo de práticas sociais de determinados agentes que conseguiram na década de 1980 transformar suas narrativas geracionais em produtos culturais industrializados. Além de se constituir como resultado de apropriações das culturas juvenis por realizadores distanciados dessas experiências, eles estavam conscientes da sua relevância nas práticas de consumo do mercado jovem emergente naquela época.

No período evidenciado acima, entretanto, observa-se uma forte padronização dos produtos obtida por um esforço, por vezes bem-sucedido, de articulação de difusas práticas de entretenimento, muitas vezes dialogadas com os modelos de filmes do mesmo gênero de *Hollywood.* Assim, a parcela dominante da produção do cinema juvenil brasileiro foi resultado de apropriações das culturas juvenis por agentes distanciados dessas experiências, porém conscientes da sua relevância nas práticas de consumo de diversos grupos sociais. Ou seja, não eram os jovens produtores de cultura e sim cineastas que viam neles um filão de mercado atraente para serem representados no audiovisual.

A década de 1990, por sua vez, é lembrada por um período complicado para a produção cinematográfica nacional, devido ao fechamento da Embrafilme, do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e da Fundação do Cinema Brasileiro pelo então presidente Fernando Collor de Mello. Tal atitude simbolizou o fim de um ciclo da história cinematográfica brasileira. A partir deste momento, o cinema perdeu seu principal agente financiador, distribuidor e regulamentador, além de ficar sem nenhum mecanismo de proteção frente ao cinema estrangeiro, tendo que competir em um mercado dominado pelos filmes de grandes estúdios americanos, ao qual o público viu-se cada vez mais habituado. O cinema brasileiro passou a ser considerado um produto de mercado como qualquer outro, de acordo com a visão neoliberal vigente naquele período.

Neste cenário de perda de influência e competitividade no setor que se deu no Governo Collor, com o fechamento da Embrafilme, revelou o aniquilamento de toda a estrutura criada para fiscalização e regulamentação do cinema nacional. É a partir deste momento que o liberalismo econômico, impregnado ideologicamente, se fez transparecer. A retirada do Estado como agente regulador do setor cinematográfico no Brasil aconteceu abruptamente, gerando confusões em termos de possibilidade de controle e averiguação de

dados. Este desmantelamento estrutural fez-se aparente em termos de número de filmes realizados com uma verdadeira paralisação das produções nos primeiros anos da década de 1990.

Com o fim desses órgãos federais ficou quase impossível de se fazer cinema no Brasil, chegando à quase extinção da atividade. Para ter dimensão do que significou esta medida governamental, de acordo com França (2005), basta comparar a produção dos anos 70, de 100 filmes por ano, chegando a alcançar 35% do mercado interno da década seguinte. Já em 1992, a produção foi de apenas dois filmes.

Depois do *Impeachment* do presidente Fernando Collor de Melo, nessa mesma década acontece um crescimento de produções a partir de 1994, respaldado pela estabilidade econômica promovida pelo Plano Real[17]. Com o sucesso do plano em controlar a inflação e melhorar o poder de compra, o então Ministro da Fazenda Fernando Henrique Cardoso chega ao poder em outubro daquele mesmo ano. O crescente número paulatino de produções foi chamado, anos mais tarde por setores da imprensa, de "retomada" ou "renascimento" do cinema nacional. Filmes dedicados a uma discussão de uma conjuntura política e adaptações de narrativas voltadas à identidade nacional se destacaram neste período, como: *Carlota Joaquina* (1995) *Terra Estrangeira (1995)* e *O que é isso, companheiro?* (1997).

A partir dos anos 2000, Rêgo e Gutfreind (2008) afirmam que no cinema brasileiro dos últimos dez anos é crescente o número de obras que se debruçam sobre o âmbito da juventude. Dentre alguns desses filmes, destacam-se *Cidade de Deus* (2002), *O homem que copiava* (2002), *Houve uma Vez Dois Verões* (2002), *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (2003), *Nina* (2004), *De Passagem* (2004), *Cama de Gato* (2004), *O Diabo a Quatro* (2005), *A Concepção* (2005), *Árido Movie* (2006), *O Céu de Suely* (2006), *Cão Sem Dono* (2007), *Pode Crer!* (2007) e *Linha de Passe* (2008). Segundo as autoras, o que mais caracteriza essa produção recente é justamente a diversidade temática, aspecto que norteia a escolha dos filmes aqui analisados.

Além desses citados pelas autoras, podem-se vislumbrar outros títulos que dialogam de maneira proeminente com a juventude contemporânea e representações identitárias, tais como *Proibido Proibir* (2007), *Apenas o fim* (2008), *Nome Próprio* (2008), *À deriva* (2009), *Sonhos Roubados* (2009), *Antes que o mundo acabe* (2010), *Os famosos e os duendes da morte* (2009), *As melhores coisas do mundo* (2010), *Desenrola, o filme* (2011), *Estrada para*

[17] Programa brasileiro com o objetivo de estabilização e reformas econômicas, iniciado oficialmente em 30 de julho de 1994 com a publicação da Medida Provisória nº 434 no Diário Oficial da União.

Ythaca (2010), *A fuga da mulher gorila* (2009) e *A alegria* (2010). Esses títulos descortinam formas distintas e plurais de abordagem sobre as culturas juvenis.

Um grande diferencial do período atual está relacionado com a amplitude de horizontes no cinema brasileiro, que se desvela com as mudanças nos aparatos tecnológicos. Com o surgimento de diretores que têm realizado seus primeiros longas-metragens, a cinematografia nacional presencia uma transformação muito grande em sua estrutura, na qual se encontram ao mesmo tempo propostas de realização com grandes orçamentos (um exemplo recorrente é o apoio em distribuição e marketing da Globo Filmes); produções feitas com auxílio da lei de incentivo; e filmes de baixíssimo custo sem incentivo fiscal, que utilizam de modo expansivo os dispositivos da tecnologia digital, de forma independente. O circuito de festivais de cinema também pode ser incluído nesse contexto, uma vez que está ganhando uma adesão maior do público e servindo como uma plataforma importante para a divulgação de filmes com baixo orçamento e aporte para distribuição desejada pelos realizadores.

Dentro desse contexto, o cinema brasileiro contemporâneo estrutura-se em um período de avanços tecnológicos, articulando recursos narrativos a fim de se aproximar desse público jovem. Para tanto, são engendrados efeitos visuais e sonoros com base em várias linguagens, como por exemplo, a dos quadrinhos, dos programas de televisão, dos videoclipes, das instalações artísticas e dos jogos de *videogame*. De acordo com Pryston (2008), a cultura contemporânea tende a considerar prioritariamente as configurações da juventude na construção de seus produtos culturais. Nesse cenário, é possivelmente no cinema, nas séries de TV e na música popular massiva que essa centralidade juvenil ocorra de maneira mais intensa.

A estreita relação entre o cinema e as identidades juvenis aponta para o fato que a cinematografia brasileira atual vem buscando nos últimos anos uma maior textualização dessas juventudes. Ao falar em juventudes, no plural, o cinema se insere numa teia de representações que vão se modificando ao longo dos tempos, dos lugares, das comunidades e das circunstâncias históricas, sociais e culturais.

É possível perceber que a busca pela representação juvenil apresenta uma gama de motivações. Dentro desse contexto, desde as transformações culturais nos anos 1960, como será apresentado no tópico 2.2.1 deste capítulo, as construções simbólicas na sociedade contemporânea foram se projetando, grosso modo, em torno de uma relação dialética entre a emergência de novos mercados de bens simbólicos e as reivindicações demandadas pela chamada contracultura. Essa relação se estendeu pelas mais variadas proposições estéticas e

artísticas, fazendo emergir uma visibilidade do jovem em diversos produtos culturais, como no cinema.

De alguma forma, as apropriações das culturas juvenis no cinema brasileiro produzido a partir dos anos 2000 partilham dessa mesma dinâmica, em que se pode perceber o convívio de produções comerciais com produções realizadas por coletivos independentes, isto é, aquelas com orçamento generoso, distribuição em várias salas e estratégias de divulgação massivas – muitas vezes fruto de parcerias com produtoras de grande porte com a Globo Filmes, no caso do Brasil – e, aquelas com orçamento pífio, executado por jovens diretores e com estratégias de divulgação alternativas, através das redes sociais e o boca-a-boca. No entanto, no que tange às possibilidades estéticas, temáticas e linguagens, muitos filmes se equivalem, sejam eles amplamente distribuídos ou não. Isso ocorre justamente pelo amplo repertório compartilhado por gerações do cinema de gênero de *Hollywood*. Além disso, um filme "pequeno" pode ter um grande sucesso de público.

Esse cinema está sendo favorecido por um momento particular. Trata-se de um contexto de produção marcado pelas tecnologias digitais e pelo consequente barateamento das produções. O que, vale observar, não é exclusivo do cinema brasileiro. Dessa forma, tem surgidos novas formas de produção, com novos diretores que conseguem misturar métodos distintos de realização. Seja no âmbito do cinema comercial ou no campo da produção independente, a juventude é uma fonte discursiva capaz de suscitar caminhos que estão em sintonia com as perspectivas do momento atual, que são a multiplicidade das experiências juvenis, tornando visível a circulação das identidades desses sujeitos pela força e centralidade do consumo de audiovisual na sociedade contemporânea.

Os filmes selecionados para esta pesquisa, como já mencionado aqui, se encontram em parte dentro dessas perspectivas. As películas *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Linha de passe*, (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008), *Apenas o fim* (Matheus Souza, 2008), *Sonhos roubados* (Sandra Werneck, 2009), *As melhores coisas do mundo* (Laís Bodanzky, 2010) e *Desenrola, o filme* (Rosane Svartman, 2011) conseguem abarcar diversos caminhos da produção contemporânea nacional e por isso foram selecionadas.

A materialização desse universo identitário pelo audiovisual em geral, mais especificamente nos longas-metragens de ficção do recente cinema brasileiro, permite compreender e melhor vislumbrar as inquietações e perspectivas da juventude na contemporaneidade. Deste modo, o debate em torno das representações dos jovens no cinema brasileiro contemporâneo contribui para compor um olhar que busca compreender como se constituem as representações das culturas juvenis da última década. E, por outro lado, como

esse universo jovem alimenta narrativamente este momento do cinema brasileiro contemporâneo.

Assim, as representações no âmbito cinematográfico e suas possibilidades enunciativas da sociedade contemporânea são artífices da materialização do sujeito jovem. Diante disso, este estudo visa abordar a questão da juventude no cinema nacional recente através da análise de filmes que se propõem a representar aspectos diversos e plurais das culturas juvenis. Um ponto relevante a discorrer é justamente os modos como a categoria social juventude foi vista ao longo da história.

2.2 BREVE HISTÓRICO SOBRE OS MODOS DE APREENSÃO DA JUVENTUDE: ALGUMAS NOÇÕES

Estudos que se debruçam sobre a juventude são mais ou menos recentes nas ciências sociais brasileiras, ao menos as que se dedicam a abordar o tema para além de questões etárias, ou que tratem a juventude de forma não homogênea. Na década de 1920 começou a despertar o interesse de estudiosos de diversos segmentos, mas a maioria das pesquisas realizadas até então expressavam interesse em aspectos desenvolvimentistas e/ou maturacional, de visão biologicista ou psicologizante. Ao compreender a juventude como uma categoria social e culturalmente construída a partir de tensões e tramas simbólicas que ajudaram a forjar seu imaginário, a discussão aqui insere o leitor dentro de algumas conceituações e marcas históricas sobre o jovem.

Antes de tudo, porém, vale ressaltar que por opção metodológica, os termos *culturas juvenis, juventudes e jovens*[18]comporão boa parte das discussões inerentes a este estudo. Juventudes abarcam o aspecto relacional que lhe é peculiar: de que juventude se fala? Quais características são mais acionadas ao se representar as juventudes? A quem interessam as representações cristalizadas e recorrentes sobre jovens? Como o cinema brasileiro contemporâneo tem representado esse universo? Com quais interesses? Essas questões serão retomadas mais adiante, nas considerações finais após as análises dos filmes e quando forem abordados aspectos inerentes aos contextos do *baby boom*[19] e da contracultura[20].

[18] Optou-se por utilizar esses verbetes no plural, nesta pesquisa, tendo em vista a complexidade cultural própria da contemporaneidade.

[19] Nome dado comumente ao crescimento populacional vertiginoso no pós II Guerra Mundial nos EUA. Na década de 40, nasceram nos Estados Unidos 32 milhões de bebês, 33% a mais que na década anterior. Em 1954, mais de quatro milhões de partos, quase 11 mil por dia. Fonte: KOTLER, Philip; ARMSTRONG, Gary. **Princípios de marketing.** 7. ed. Rio de Janeiro: Travessa do Ouvidor, 1998. 527p.

Em alguns períodos nos quais as condições de vida eram mais adversas, como por exemplo, durante as grandes guerras na Idade Média, séculos V a XV, o entendimento de juventude como fase transitória se retrai e por vezes desaparece, fazendo com que o indivíduo passe do final da infância para a fase adulta, quase que sem perceber a adolescência. Porém, de acordo com Nelson Vitiello (1997), a impulsividade e turbulência do adolescente são ressaltadas por filósofos gregos a exemplo de Sócrates (469-399 a.C.) e Aristóteles (384-332 a.C.). Ambos já descreviam a adolescência com características muito semelhantes à concepção dos jovens atuais. Platão (427-347 a.C.) descreveu a paixão e a excitabilidade como as principais características afetivas dos adolescentes, acreditando na dualidade do corpo e alma.

Com a crise do Império Romano até a Renascença, durante mais de mil anos, a Europa mergulhou na chamada "Idade das Trevas", havendo poucas referências sobre a vida juvenil na Idade Média. Até o século XVII a criança e o jovem não tinham nenhum status especial na sociedade medieval, não eram sequer reconhecidos como uma categoria etária bem individualizada da vida humana. Durante esse período, existia uma imprecisão entre a infância e a adolescência, onde as crianças eram forçadas a viver no mundo dos adultos, se tornando "miniaturas" deles.

A partir da decadência da nobreza e a ascensão da burguesia no século XVIII, a Renascença trouxe luz à compreensão da natureza humana valorizando o homem, onde a adolescência foi entendida como estágio final do desenvolvimento, caracterizada pela aquisição da racionalidade e do pensamento abstrato, da identidade e da autodeterminação, semelhante ao conceito que se tem hoje. Sobre isso, Ariés (1981), salienta que as noções de infância e o "sentimento de família" teriam surgido em decorrência das relações no âmbito das sociedades modernas, durante a passagem do feudalismo para o capitalismo, num processo de mais de três séculos. Também a criação de escolas, instituições de educação e socialização de crianças demandou uma normalização, inclusive etária, dos indivíduos.

Ainda em diálogo com o historiador francês (*ibidem*), este evidencia a correspondência entre a história da educação e a cronologização das idades, separando a infância do mundo adulto como um período de adestramento e disciplina. Este processo, que

---

[20]Surgida nos Estados Unidos e Europa na década de 1960, a contracultura pode ser entendida como um movimento de contestação de caráter social e cultural. Nasceu e ganhou força, principalmente entre jovens estudantes desta década, seguindo pelas décadas posteriores até os dias atuais.

teria início no século XV e se estenderia por três séculos, comportaria a passagem da simples sala de aula ao colégio moderno, instituição que agrega, para além das funções de ensino, a de vigilância e enquadramento da juventude, promovendo paulatinamente o sentimento das idades. Em decorrência do modo de vida particular das instituições de ensino "a juventude escolar foi separada do resto da sociedade, que continuava fiel à mistura das idades, dos sexos e das condições sociais" (*ibidem*, p. 170).

O viés religioso também foi preponderante na concepção da ideia de criança e de jovem. Com a mudança dos valores tradicionais, a juventude burguesa era estimulada a dirigir sua atenção apenas para os estudos como meio de canalizar a energia sexual, passando a ser exaltada a pureza infantil dentro de todo um contexto social de valorização de alguns movimentos religiosos – muito comum hoje em dia no direcionamento de produtos a públicos-alvo, respaldando-se na construção de um universo lúdico aceitável.

A Revolução Industrial, por sua vez, produziu profundas mudanças às sociedades europeias e norte-americanas com repercussões na organização familiar. A industrialização levou à progressiva urbanização da sociedade, o surgimento da burguesia, da família nuclear, do ensino obrigatório, dos meios de comunicação de massa, do progresso científico, tecnológico, entre outros. A vivência familiar passou a dominar a vida das crianças e adolescentes agora mais percebidos e valorizados

Assim, até o início do século XX, imaginar o que é um jovem, ou ainda, a caracterização do sentido de juventude era basicamente inexistente. Foi apenas a partir desse momento, de maneira mais latente em meados daquele século, com os movimentos sociais de juventude, que estes sujeitos acenaram suas preocupações particulares, suas inquietações, suas necessidades e seu modo de viver. Formas distintas de ser e estar em sociedade foram difundidos e considerados como condição juvenil, sendo mais tarde o termo substituído por culturas juvenis. Vale salientar que o que se relevou nessa acepção de juventude tem a ver com uma visibilidade histórica emergida de uma juventude universitária e das classes médias urbanas e não contemplava, portanto, outras juventudes.

A condição juvenil estaria, então, imbuída de uma série de práticas, vivências e experiências particulares. Trata-se, pois, de uma categorização, a saber:

> A temática da juventude é um dos elementos fundamentais da nova cultura. Não são apenas os jovens e os adultos jovens os grandes consumidores de jornais, revistas, discos, programas de rádio, mas os temas da cultura de massa são também temas jovens. (MORIN, 1997, p. 39).

Como evidenciado pelo pensador francês acima, a descoberta pela burguesia dessa *condição* do ser humano era uma maneira de enquadrá-lo dentro de um sistema, que controla inclusive suas vivências através das exposições de temáticas jovens pela cultura de massa. Na obra "A Cultura de Massas no Século XX", Morin (*op.cit*) aponta as principais características dessa cultura, recente, surgida com a industrialização e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massas. Segundo o autor, a cultura de massas segue as normas capitalistas e é destinada a um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade.

Diante disso, é bom lembrar que se vivia no contexto citado acima uma transformação de uma sociedade industrial voltada para o consumo, em que a capacidade dos bens materiais de significarem e produzirem sentido se ampliavam consideravelmente, através da emergência de novas marcas e novos mercados, dentre eles os jovens. Havia naquele momento a consolidação de alguns termos-chave para a compreensão da cultura de consumo – aumento da variedade de produtos, expansão do acesso aos mesmos, formas híbridas, diversas e mediadas de usá-los – se consagraram, permitindo que a mercadoria adotasse (BAUDRILLARD, 1995), cada vez mais sua face sígnica, por meio da clara alteração da marca em conceito.

Tal movimento capitaneado em grande medida pelas indústrias cinematográfica e fonográfica dos EUA encontrou seu cenário ideal para construção/consolidação da cultura midiática, do espetáculo e imagética, que também se encontram em forte crescimento nesse momento. Sem dúvida, a mídia massiva se voltou muito fortemente para a cultura juvenil, no campo imagético e no da música, mas os jovens se apropriaram fortemente dessa cultura midiática. Adotaram um viés publicitário em slogans identitários ligados ao universo jovem - a exemplo de palavras de ordem de Maio de 68 - ("faça amor, não faça a guerra"; "tudo aqui e agora"; "viva e deixe viver"; "é proibido proibir", dentre outros), utilizando-se claramente dos expedientes visuais e sonoros como forma de expressão, optando pelo espetáculo como modo de comunicar sua existência. Não há, portanto, como não relacionar, nesse processo histórico, a relação imbricada de três culturas: jovem, midiática e consumista. A conferir com Enne (2010) quando diz sobre o papel da mídia nessa construção de juventude:

> (...) quando esse sujeito concreto, o jovem, é "rebelde sem causa" americano dos anos 50, ativista e contestador universitário de maio de 68, alienado fã da Jovem Guarda, apologista do imperialismo americano, hippie remando contra a cultura e pregando o poder da flor para vencer os males do sistema, dentre outros tantos estereótipos que se firmaram historicamente no imaginário mundial (contando, para isso, com a preciosa ajuda dos meios de

> comunicação massivos), passa a exigir voz e reconhecimento aos seus princípios, dúvidas, desejos e vontades, esse movimento, embora vá encontrar não poucas resistências, já se dá em uma herança de aceitação e reconhecimento do espírito juvenil. Sem dúvida, ser moderno é ser jovem, mesmo antes do próprio, em termos etários, ser percebido – não sem temores – em sua existência.

Família, escola, relações de amizade, primeiras incursões amorosas, descobertas no campo da sexualidade, podem ser citadas como algumas das principais questões apontadas nesse momento da concepção de juventude. É a partir da década de 1950, mais especificamente nos EUA e parte da Europa de modo mais visível midiaticamente, no entanto, que os jovens adquiriram maior espaço e passaram a serem considerados agentes políticos, culturais e sociais.

É bom lembrar que a centralidade dos EUA enquanto espaço geopolítico disseminador de representações sobre juventude, tem muito a ver com o incremento de uma produção massiva de bens culturais voltados para o mercado jovem – pela chamada cultura de massa. Um dos aspectos proeminentes dessa cultura era a exportação mundo afora via produtos culturais do *american way of life*[21] e da citada cultura de consumo. E foi o cinema, mais talvez do que qualquer outro campo capaz de traduzir e difundir claramente esse modelo, construindo seu panteão de olimpianos em torno de figuras esteticamente jovens – subsidiadas por um forte marketing global.

2.2.1 Contracultura e juventude: contextos e emergência de um protagonismo

Ao se perceber a situação juvenil como resultado de uma realidade espaço-temporal, observa-se que as marcas sociais e culturais de cada período afetam diretamente a forma de lidar com as representações simbólicas admitidas como figurativas de determinada categoria social. No caso da juventude, com o fim da II Guerra Mundial (1939-1945) emergiu no mundo ocidental capitalista uma geração denominada por antropólogos e sociólogos como *baby boomers*.

Nesse período, a formação da cultura jovem ganhou efetivo relevo social, cultural e político em nível mundial. Essa população aumentou significativamente em muitos países, tanto em números absolutos como em proporção à população geral, em virtude da queda da

[21] Procedimento ideológico pautado pelo consumo. O crescimento industrial, tecnólogico, e outras formas de ganho e mais ganho levava os estadunidenses a consumir mais e mais, o que foi o "amercian way of life" de consumir mais, devido à estabilidade geral. Consumir, na época, era um ato de patriotismo: ajudava os EUA a crescer.

mortalidade infantil, melhorias na saúde pública e aumento da fecundidade que produziu a explosão demográfica que configura essa geração. Paulatinamente, de participante ativo do mercado de trabalho, ainda nas primeiras décadas do século XX, como já dito, uma parcela da juventude se transformava em consumidor desse mercado, onde a nova relação do ambiente de consumo com essa população jovem foi uma resposta à crescente geração *baby boom* e à sua cultura cada vez mais sofisticada e diversificada.

Karen Ritchie (1995, p. 12) afirma que são considerados *baby boomers* os nascidos entre 1946 e 1964. A época juvenil deste recorte temporal, entre os anos 60 e 70, foi marcada pela crise dos valores estabelecidos, por guerras e guerrilhas sangrentas, ditaduras militares e crises educacionais que acabaram por desencadear um momento de grande ebulição cultural e revolução de costumes.

No âmbito acadêmico, com pesquisas focadas em desvelar as subculturas juvenis emergentes naquele contexto e compromisso com questões políticas prementes da sociedade britânica dos anos 1960 e 1970, teóricos ingleses iniciaram naquela mesma época estudos pioneiros, focalizando a investigação sistemática dos estilos e das atividades dos diferentes grupos juvenis surgidos no pós-guerra. Baseados em Birmingham, o Centre for Contemporary Cultural Studies, comumente chamado de CCCS, começou a orientar suas reflexões aos itens de consumo dos jovens, suas músicas, suas roupas e tantos outros signos juvenis característicos de cada subcultura juvenil. Alguns exemplos de subculturas pesquisadas e reveladas como fontes acadêmicas pelo grupo de Birmingham foram os *Mods, Punks, Rastafaris, Teddy Boys,* entre outros.

Um dos livros de maior repercussão sobre esses estudos lançados é: "*Subculture: The Meaning of Style"*, de Dick Hebdige (1979). A referida obra buscou analisar, na Inglaterra, o fenômeno da compartimentação de culturas e o seu uso contestatório, dentro dela, das expressões materiais. Examinou práticas e representações de várias subculturas – segmento da cultura que procura negá-la e propôs-se, ainda, identificar funções desempenhadas pelo "estilo", enquanto apropriação de certos objetos e procedimentos como signos de identidade proibida e como fonte e portadores de novos sentidos: jaquetas de couro, adornos metálicos, broches, penteados, músicas e etc. Através desses estudos, o autor viu um hiato na hegemonia cultural da época, em que as contradições e objeções foram expressas indiretamente pelo estilo, sendo estes fenômenos importantes para entender as complexas identidades juvenis que emergiam em Londres daquela época.

No que tange a uma ideia de juventude amplamente difundida e cristalizada pela Indústria cultural ao longo do século XX, calcada num viés de juventude engajada e com

pleitos dos mais variados, configura-se a contracultura. Salienta-se mais uma vez, entretanto, que tal movimento foi em grande parte encabeçado por jovens de classe média universitária e que havia um interesse de mercado a partir das reconfigurações dos discursos em produtos simbólico-culturais antenados com as subculturas emergentes naquele contexto.

Rebeldia, transgressão, transição, imprudência, liberdade, tornaram-se comuns para tentar definir a juventude. Muitas vezes vistos como alienados, os jovens colocaram em pauta temas caros ao pós-guerra, tais como a valorização da natureza; a vida comunitária; a luta pela paz – contra as guerras ou qualquer tipo de conflito – e contra a repressão; o vegetarianismo ou busca de uma alimentação natural; o respeito às minorias raciais e culturais; experiências com drogas psicodélicas; liberdade nos relacionamentos sexuais e amorosos; anticomunismo; aproximação às práticas religiosas orientais, principalmente do budismo.

No final da década de 1950, consolidava-se essa imagem do jovem como emocionalmente instável e revoltado. Essa rebeldia era difusa e sem significado social claro, onde o movimento musical *rock n` roll* retratava o espírito do tempo da juventude dessa época, além de outras influências tais como: o movimento dos *beatniks,* culto ao *jazz*, a mística oriental e a liberdade de ser e estar no mundo. Já os anos de 1960 marcaram o despertar político da juventude rebelde sem causa; os jovens se transformaram em ativista político, insatisfeito com o mundo por razões diversas, como a guerra do Vietnã, o preconceito racial ou o currículo escolar anacrônico. Nessa década, o mundo tomou conhecimento da rebelião dos jovens. Isso, de forma rápida e resumida, constitui o imaginário social vigente e amplamente veiculado sobre os jovens e sua história, sendo outras vivências subjugadas ou invisibilizadas.

As associações entre juventude e rebeldia nos períodos mais recentes se deram nas primeiras décadas do século XX (LIMA, 2001); o Pós-Guerra (BOCK e BRÔNIA, 2003) e a década de 1950, marcada pelo crescimento demográfico (GONÇALVES, 2005) e, no Brasil, pelo desenvolvimento de um mercado cultural de consumo (FIGUEIREDO, 1998; COIMBRA *et al*., 2005), difundido pelo cinema e pela publicidade; e a década de 1960 e, peremptoriamente, o ano em que se inaugurou a "geração 68" (KOLTAI, 2007, p. 07), embora outros modelos de juventude coexistiam com os mitificados. Se pegarmos o Brasil, por exemplo, onde grande parte dos jovens estava fora da escola, quiçá da universidade naqueles tempos, percebe-se que maioria dos jovens negros, indígenas e aqueles distantes dos grandes centros de decisão político viviam outra lógica.

A relevância do último grupo geracional deve-se ao fato de os anos 1960 terem sido fundamentais para a construção de identidades jovens e significações de um protagonismo juvenil. O referido fenômeno deve-se, em parte, ao fato de constituir um período histórico de

valorização de diferenças, em diálogo com ideologias diversas, integrantes de uma diversidade cultural. (CUCHE, 1996). Deve-se ainda ao fato da juventude ter se mobilizado para questionar estilos de vida e modelos políticos vigentes e com dimensões internacionais. Tal representação é tão forte na ligação com o jovem que mesmo hoje, quase 50 anos depois, ainda se espera comportamentos rebeldes e ações revolucionárias pela juventude nos moldes da contracultura, ações muito capitalizadas por partidos políticos quando estão em oposição ao governo. Deste modo,

> [...] tem-se a impressão de que a atual geração de jovens (e isso já dura pelo menos duas décadas) se apresenta como a negação da essência juvenil, concebida como rebeldia: comparados com as gerações anteriores, dos anos 1960 e 1970 (sempre lembradas miticamente, como se em sua totalidade tivessem se envolvido nas mobilizações por mudanças), os jovens de hoje parecem estar no polo oposto do compromisso político e da postura rebelde e revolucionária (VENTURI e ABRAMO, 2000, p. 28).

Essa mitificação foi forjada dentro do processo de urbanização e incremento de bens de consumo, ganhando força uma bipolarização ideológica através dos discursos e práticas em torno da Guerra Fria. Ou seja, os anos 60 do século XX, "foram marcados, nacional e internacionalmente, pelo radicalismo, um dos reflexos da bipolarização política que dividia o mundo, desde os fins da Segunda Guerra Mundial, em países que apoiavam os EUA e os que apoiavam a URSS" (CAPELLARI, 2007, p.15). É bom lembrar que no Brasil, a geração de 1968 era representada, basicamente, por jovens estudantes – principalmente universitários – de camadas médias (FIGUEIREDO, 1998).

Pereira (1992) analisa este momento histórico ressaltando que, entre os vários fatores que contribuíram para que os movimentos libertários e contestatórios fluíssem inicialmente e com mais facilidade nos Estados Unidos, estava a reconfiguração do papel social reservado ao jovem naquele mundo pós-guerra, especialmente pela determinação do governo em transformar o país no "primeiro grande exemplo de uma sociedade afluente e tecnocrática" (*ibidem,* p. 26).

Em outras palavras, era na afirmação do já citado *american way of life, "*que se esperava da juventude o engajamento na produção de tecnologias e bens de consumo que seriam, depois, consumidos por ela própria [...]". Na concepção de vida capitalista emergente, isso bastaria para garantir a inserção social, a segurança financeira e, logo, a felicidade. Mas não de todos: permaneceriam à margem desse progresso e modo de vida os grandes

contingentes de negros, imigrantes e descendentes de indígenas (ALBUQUERQUE, 2014, p.99).

Por outro lado – ressalta Pereira (*ibidem,* p. 27) – o pós-guerra é também o início da chamada Guerra Fria, que, impulsionada pela corrida atômica empreendida simultaneamente pelos Estados Unidos e União Soviética, resultava em grandes investimentos na indústria bélica e em uma evidente política de expansão imperialista que, sob a bandeira da defesa dos interesses americanos, gerava novos conflitos, como a guerra do Vietnã[22].

> Novamente parte dessa juventude – especialmente os negros e pobres, mas agora também os filhos dos agricultores e da classe média – foram empurrados para a morte, o que colocou em exposição a fragilidade daquele modelo e fez eclodir mais fortemente os protestos por toda parte (ALBUQUERQUE, 2011, p. 6).

Havia um sentimento de descrença em construir um futuro já que este podia não acontecer. Logo, devia se viver tudo ao mesmo tempo, no limite máximo do êxtase, o hedonismo. O tempo, neste caso, era o presente, o agora. A popularização, através dos meios de comunicação, desta "cultura de êxtase visionário e alienação apocalíptica da cultura reprimida da época" (*ibidem,* p.5), fez o resto.

A partir de 1960, enquanto avançava a indústria cultural, também avançava o movimento contracultural, incorporado por essa mesma indústria em estratégias de visibilidade, como frisado acima. Através dos *hippies*[23] e outros grupos agregados (pacifistas, *beatniks*, socialistas, *punks*, negros, feministas etc), o desejo de liberdade e de igualdade entre os povos e os comportamentos que há muito estavam enraizados nos estilos culturais e nas estratégias de protesto dos grupos afro-americanos, ganharam adeptos em todo o mundo, mas com múltiplas releituras e adequações.

Compreender esse contexto permite uma melhor avaliação sobre os desdobramentos que se sucederam à série de acontecimentos "ocorridos ao longo da década de 60 e que culminaram no emblemático ano de 1968", quando, em 04 de abril, "foi assassinado o líder

[22]Entre os anos de 1959 a 1964, "o conflito estava limitado ao Vietnã do Norte (comunista) e do Sul (capitalista), com apoio indireto dos Estados Unidos e União Soviética. Em 1964, os Estados Unidos intervieram diretamente com milhares de soldados e armamentos potentes e modernos. Mas os guerrilheiros vietcongues tinham a seu favor a floresta fechada, muita chuva e o fato de conhecerem profundamente o lugar. Impuseram forte derrota aos americanos. O saldo do conflito foi de um milhão de mortos, o dobro entre mutilados e feridos, além do profundo desgaste político americano" (ALBUQUERQUE, 2014, p.99).

[23]O termo derivou da palavra em inglês *hipster*, que designava norte-americanos identificados e comprometidos com a cultura negra. O termo foi usado pela primeira vez em um jornal da Califórnia**.**

negro e prêmio Nobel da Paz, Martin Luther King"; em maio iniciou-se a "greve geral que parou toda a França e se espalhou por diversos países do mundo (inclusive o Brasil) e, em agosto, a União Soviética reprimiu violentamente a "Primavera de Praga" (movimento de liberalização iniciado pelo regime socialista da Tchecoslováquia)" (ALBUQUERQUE, 2014, p.100).

> Neste mesmo ano, dez dias após o massacre de 300 estudantes que protestavam na Praça das Três Culturas, na Cidade do México, dois atletas afro-americanos subiram ao pódio dos Jogos Olímpicos que ocorriam na mesma cidade e ergueram os punhos com luvas negras, fazendo a saudação do grupo de defesa dos direitos civis Panteras Negras. Naquele momento e diante das câmeras de TV do mundo todo, naquele momento, estava estampada a rebeldia, a contestação e a revolução contracultural em curso no mundo ocidental, onde aspectos políticos, ideológicos, psicodélicos, niilistas e mais outros tantos, se misturavam, reconfiguravam e espalhavam rapidamente (*ibidem, loc.cit*).

Esses vários acontecimentos atingiram seu auge no festival de Woodstock, em 1969, quando 500 mil pessoas reuniram-se para, através da musica, defender a liberdade, a paz, o amor e protestar contra tudo que, para eles, era resultado daquela *cultura do caos*: guerras, desigualdades sexuais, raciais e sociais, euforia do pós-guerra americano, sociedade de consumo capitalista, repressão socialista, ditaduras, falta de direitos civis, entre outras diversas questões que surgiam e se agregavam pelo caminho.

2.2.2 Juventude e contemporaneidade: consumo e onipresença dos *media* nas sociabilidades juvenis

Ao se observar os modos como a categoria social juventude foi se constituindo ao longo do século XX, verifica-se como marca epistêmica, como visto acima, certo naturalismo e determinismo etário e biológico, além de fixidez sociocultural. Os sujeitos estariam fadados a certo percurso de vida pré-determinado socialmente e biologicamente, compreendendo assim, "(...) referentes sociais e institucionais bastante precisos, que lhes dava a devida consistência, sem os quais aqueles períodos da existência seriam efetivamente intangíveis". (BIRMAN, 2005, p. 04).

Desta forma, a infância seria sucedida pela adolescência e pela idade adulta que desembocariam para a velhice e para a morte. No entanto, percebe-se que a temporalidade da juventude se alterou de maneira substantiva no mundo contemporâneo, seja evidenciada pelas

inscrições identitárias de toda ordem, seja pelas relações de poder e empoderamento[24] representados, entre outros setores, no cinema brasileiro contemporâneo. Ou seja, há um trânsito complexo dos processos de subjetivação dos sujeitos jovens.

Como bem nos alerta Borelli (2008), as vertentes históricas e universais sobre a juventude não podem ser vistas de forma polarizada. É importante a compreensão das diferenças, dos segmentos, variáveis, de classe, etnia, gênero, nível de escolaridade, capazes de mapear as especificidades dos jovens em diferentes momentos e lugares da história.

A juventude na contemporaneidade e seu processo de plasmação na vida social/simbólica caracterizam-se pela multiplicidade de temas e complexidade conceitual, ou seja, acompanha naturalmente o caráter complexo da sociedade como um todo. Trata-se de um emaranhado de (multi) visões e leituras, além de apresentar uma cartografia plural, imprecisa e difusa. Ao longo das gerações, as prerrogativas que delineiam o pensamento e o comportamento juvenil alteram-se de modo que novos papeis juvenis são colocados e partilhados.

Vivemos hoje em um arranjo social em que os meios de comunicação massivos e pós-massivos em conjunto com a solidificada cultura de consumo não podem mais ser pensados em separado. As imagens midiáticas e seus sentidos compartilhados circulam e são consumidas e usadas de forma crescente disseminando representações identitárias.

> O que une os meios de comunicação e cultura de consumo, então, é que ambos os conceitos lidam com os processos hermenêuticos através dos quais os produtos de consumo (isto é, commodities) e meios de comunicação, tornam-se produtos culturais (por meio de sua incorporação nas teias de significado). Os conceitos referem-se a uma condição sociocultural em que commodities e textos da mídia são importantes para a criação e expressão de comunidades culturais (teias de significado) e, portanto, também para a criação e expressão da identidade cultural (JANSSON, 2002, p.10).

Trata-se de um contexto complexo, norteado por um capitalismo imaterial, cognitivo e biopolítico, que possui a peculiaridade de extrapolar os limites da empresa e do fabril, para se disseminar por todos os domínios da vida cotidiana. Mais do que vender produtos, a demanda é pela criação de mundos nos quais se inventem e se experimentem novos modos de vida. Difícil discordar de David Harvey: "a análise marxiana da produção de mercadorias está

[24] C.f. FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Luiz Neves (Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ultrapassada, porque o capitalismo agora tem a preocupação predominante com a produção de signos, imagens e sistemas de signos, e não com as próprias mercadorias" (HARVEY, 1994, p. 260).

Nesse viés, vale lembrar que os estudos do consumo – entendidos como "o conjunto de processos socioculturais nos quais se realizam a apropriação e os usos dos produtos" (CANCLINI, 1999, p. 77) – se tornou uma área conceitual relevante na atualidade e muito utilizada para observações sobre práticas culturais juvenis. A visão convencional e ainda dominante (inclusive na academia) que considera o consumo como uma mera transação comercial que evidencia a manipulação bem sucedida do consumidor pelo mercado começa a se desfazer como pano de fundo. O consumo passa a ser apreendido em uma dimensão simbólica e pedagógica.

Muitos estudiosos da chamada sociedade pós-moderna (entre eles Frederic Jameson, David Harvey, Mike Featherstone, Laslie Sklair, Zygmunt Bauman e Jean Baudrillard) fazem incursões ao tema, com acepções que vão do apocalipse – descrevendo apenas aspectos negativos relativos à atividade de consumir com um ato alienante e fugaz – outros com abordagens utópicas que enxergam neste panorama a possibilidade de um novo e múltiplo sujeito. O cinema, como não podia ser diferente, reflete de maneira diversificada este cenário, sendo proeminente o protagonismo juvenil. Se fizermos uma rápida recapitulação da produção cinematográfica brasileira e internacional recente, é possível encontrar uma variedade de filmes que tocam direta e indiretamente o tema, como alguns que compõem o corpus deste estudo.

Martín-Barbero (2008) descreve a contemporaneidade e sua relação com a juventude e nos ajuda a compreender melhor a relevância das novas mediações para esse grupo. Para ele os jovens são os senhores eternos do presente, do atual, do contemporâneo. Em cada geração, emergem novas práticas e vivências que conferem ao universo jovem um caráter extremamente volátil. O pensador colombiano destaca que na contemporaneidade, "o mundo está diante de juventudes cujas sensibilidades respondem as alternativas de sociabilidade que permeiam tanto as atitudes políticas quanto as pautas morais, práticas culturais e gostos estéticos" (MARTÍN-BARBERO, *ibidem*, p. 13). Nesse viés, o autor segue sua reflexão apontando que a política, o trabalho, a escola e a família passam também por uma crise de identidade que marcam o comportamento juvenil.

Considera-se que os ideários sobre juventude sejam forjados, retomados, redimensionados e dinamizados em diferentes circuitos de produção, desde os espaços de interação face a face e de transmissão oral de saberes e experiências, até o domínio das

mensagens midiáticas, nas quais se inscreve o cinema. O autor está interessado nas fragmentações sociais e culturais engendradas pela tecnologia, como, por exemplo, a dicotomia da diferença de gerações: a separação entre jovens e velhos em razão dos "novos modos de relação da juventude com a tecnologia eletrônica" (*idem*, 1995, p. 46). Essas novas mediações são claramente resultado do esforço do autor para compreender o modo como os aparatos eletrônicos reorganizam a experiência social dos jovens. Nesse contexto, ele enfatiza a tênue relação entre os conectados e os excluídos nas paisagens urbanas da América Latina, cujas sensibilidades respondem as alternativas de sociabilidade que permeiam suas atitudes políticas, culturais e gostos estéticos.

> En la empatía de los jóvenes con la cultura tecnológica, que va de la información absorbida por el adolescente en su relación con la televisión a la facilidad para entrar y manejarse en la complejidad de las redes informáticas, lo que está en juego es una nueva sensibilidad hecha de una doble complicidad cognitiva y expresiva: es en sus relatos e imágenes, en sus sonoridades, fragmentaciones y velocidades que ellos encuentran su idioma y su ritmo (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 10)

O autor credita às culturas audiovisuais e às tecnologias digitais o papel preponderante de consumo da vida cotidiana juvenil e o papel delas em forjar imaginários em que os jovens veem a si mesmos bem como a transformação de seus modos de estar juntos. Ele afirma que estamos diante de um ecossistema comunicativo conformado não pelas máquinas ou meios, mas por linguagens, saberes e escritas, pela hegemonia da linguagem audiovisual sobre a tipográfica que desordenam e remodelam as formas de aquisição do saber e do conhecimento.

Dentre os meios audiovisuais que dialogam com o universo das representações no âmbito da juventude está o cinema e suas possibilidades enunciativas da sociedade contemporânea enquanto artífices da materialização do sujeito jovem atual. Dessa forma, este estudo visa abordar a questão da juventude no cinema brasileiro recente através da análise de filmes que se propõem a representar aspectos diversos e plurais das culturas juvenis.

2.3 CINEMA E O CAMPO DA REPRESENTAÇÃO

> A representação do espaço e do tempo na imagem é quase sempre [...] uma operação determinada por uma intenção mais global, de ordem narrativa: o que se trata de representar é espaço e tempo diegéticos, e o próprio trabalho da representação está na transformação de diegese, ou de fragmento de diegese, em imagem [...] Toda construção diegética é determinada em grande

> parte por sua aceitabilidade social, logo por convenções, por códigos e pelos simbolismos em vigor numa sociedade (AUMONT, 2004, p.248)

Representação é um conceito que se aplica a várias esferas do conhecimento e que sempre é cercado de muito debate e polêmica. A partir das representações plurais apresentadas em filmes brasileiros contemporâneos, respondendo quem e como são os jovens mostrados, aqui estão problematizados os imaginários sobre as juventudes brasileiras presentes nos filmes escolhidos, algumas teorias sobre as culturas juvenis, a cultura contemporânea e as diversas linguagens presentes no cinema.

Como pontuam Shohat e Stam (2006), a questão não é a fidelidade a uma realidade, nem a defesa de uma cota de representação, mas sim como os discursos e perspectivas são organizados, porque sem dúvidas ao representar, o que está posto é uma delegação de vozes. Trata-se de escolhas que vão viabilizar o viés da enunciação. No caso do cinema por se tratar de uma atividade coletiva essas vozes são muitas e arquitetadas por muitos, embora o diretor desempenhe um papel de líder. Ao pensar na perspectiva dos autores nos vêm questões como: Mas vozes de quem? A serviço de quê? De qual ideologia? Com qual objetivo? Dar voz a este ou àquele personagem é uma escolha reveladora não deve, portanto, ser tratada como um mecanismo aleatório e sem quaisquer referenciais. A representação é, antes de tudo, um ato político. Quando se escolhe algo para ser representado são feitas escolhas e todo um discurso é elaborado.

Qualquer que seja a representação, esta não é sólida, muito menos em estado puro, análoga à realidade extra obra. O que se vê no filme, o que se escuta, é produto de uma representação, mas nem por isso está isento de perspectiva social e da "orquestração de discursos ideológicos", aproveitando os termos usados por Mikhail Bakhtin (2000) a respeito do assunto.

Por isso mesmo, apesar de todas as conjecturas que compõem os discursos elaborados de um filme, esta pesquisa não tem pretensão alguma de cobrar uma correlação direta com certa ideia cristalizada de juventude, mas sim observar as pluralidades de representações no campo cinematográfico brasileiro contemporâneo, como essas são estruturadas e como esses universos jovens são construídos na tela.

Partindo do pressuposto de que tanto os sujeitos quanto suas representações são movidas pelo imaginário que permeia suas relações e vivências, esta pesquisa investigou acerca do imaginário sobre os jovens contemporâneos em filmes de ficção brasileiros protagonizados por personagens jovens. O imaginário, entendido como "uma espécie de repertório, de potencial de sonhos, fantasias, imagens, lembranças e mitos específicos de uma

cultura" (REGIS, 2004, p. 5). Ele agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, leituras da vida, que sedimentam um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo (SILVA, 2003). O cinema serve ao imaginário impregnando a sociedade com símbolos e ideários assimilados por meio dos sentidos, por esse motivo ele também poderia ser chamado de artífice catalisador de representações, neste caso dos jovens.

A questão da representação e do imaginário passou a ser levada em consideração nas análises cinematográficas de maneira mais intensa e não apenas com relação a uma abordagem essencialista da linguagem e do cinema. Outras questões como aquelas ligadas ao realismo, à reflexividade do filme tornaram-se, então, recorrentes no campo da teoria do cinema e figuraram até hoje no olimpo das questões importantes para compreender a sétima arte, ou seja:

> [...] pensar sobre a representação nos remete à percepção de que as dimensões miméticas, funcionais e simbólicas são uma ilusão, pois não se trata apenas a conversão do ausente em presente, mas de uma tensão aberta, em termos do imaginário, entre um substituinte e um substituído, entre um resultado e o trabalho do qual ele é originário. Assim, a imagem fílmica é tida como fazendo parte de um conjunto em que aquilo que se percebe na tela é o seu duplo (GUTFREIND, 2006, p. 4 e 5).

Estéticas alternativas, movimentos cinematográficos influenciados por discursos de gênero, raça e juventude passam a ter voz e a ganhar mais espaço no campo de representações do cinema. Os movimentos de juventude, de feminismo, a psicanálise, o pós-estruturalismo, a ascensão dos estudos culturais, as vertentes multiculturalistas e a questão da percepção do espectador são termos-chave dentro dessas concepções de cinema e passaram a influenciar diretamente o ato de construção e interpretação fílmica.

Segundo Gutfreind (2008), o cinema pode ser concebido como uma estrutura plural e um instrumento de expressão que permite olhar para o mundo e congregar formas discursivas, identitárias e culturais. Retomando o diálogo com a juventude, Castro e Abramovay (2004) chamam a atenção para o fato de o cinema ser o segundo lugar de lazer/entretenimento mais frequentado pelos jovens em áreas metropolitanas no Brasil. Assim sendo, não é por menos que o universo juvenil tenha adquirido maior visibilidade nas telas do cinema nacional nos últimos anos.

Por tal razão, Fabris (*apud* SEIBERT, 2008) reforça que "o cinema é uma produção cultural que não apenas inventa histórias, mas que na complexidade de sua produção de sentidos vai criando, limitando, excluindo realidades" (*ibidem,* p. 3). Desse modo, pode-se observar que as formas de representação ficcionais no cinema não são totalmente arbitrárias.

Elas são partilhas sociais e culturais que agregam valores simbólicos multifacetados, influenciando os papeis e métodos de produções cinematográficos.

O imaginário pode ter diferentes significados sociais: revelar mitos presentes em algumas culturas ou tipos de sociedades, ideais ou utopias em outras, e ainda de forma mais próxima do cotidiano, há um imaginário da sociedade que permeia as ações comuns cotidianas e suas manifestações culturais. É nesse sentido que esta pesquisa considera o imaginário: permeando o diálogo entre as representações das culturas juvenis no cinema brasileiro contemporâneo e a complexidade inerente ao mundo atual.

A busca do tipo de representação sobre os jovens nos filmes escolhidos para esta pesquisa não pode ser confundida com a busca de um retrato social marcado. Pelo contrário, o recorte se pautou justamente pela diversidade das obras, nos seus variados aspectos, tais como: espaços encenados, enredos e os sujeitos jovens inscritos na tela. O imaginário a ser descrito envolve alguns comportamentos contemporâneos recorrentes, os idealizados e esteticamente atraentes. As representações das culturas juvenis nos filmes envolvem, evidentemente os contextos sociais expostos nas obras.

Entre as linguagens artísticas presentes na sociedade contemporânea, o cinema desempenha um papel relevante no redimensionamento e pulverização de representações e identidades culturais, dado que seu consumo não se restringe apenas em salas de cinema. Ele se dá muito via *streaming* e download de filmes pelas camadas mais jovens e põem em discussão aspectos inerentes à sociedade contemporânea. O cinema se estabelece ao mesmo tempo como um meio de comunicação, uma arte e uma forma de tecnologia, apresentando um forte caráter de multimodalidade, além de ultrapassar questões que escapam às demais artes e textualidades[25]. O processo de significação está imerso em uma teia de sentidos que perpassa as condições de produção desses filmes, sua relação com a cultura e a sociedade através das temáticas encenadas.

> O cinema pode ser compreendido como uma estrutura plural que engloba produção, consumação, hábitos, criatividade, valores simbólicos e imaginários que dizem respeito a uma sociedade local. [...] Durante muito tempo o debate em torno da representação se desenvolveu levando em consideração a ideia de subjetividade das imagens em relação com a interação existente entre a complexidade do cinema e a sua técnica. Nesse sentido o mundo que vemos através das imagens cinematográficas é uma

[25] Pode ser observado com a abordagem do *Transcinema*. Trata-se de um cinema como interface, isto é, como uma superfície em que podemos ir através. Repensa ideias clássicas como quadro, montagem e plano como definidor da linguagem audiovisual através do uso de novos recursos tecnológicos. Cf. MACIEL, Kátia. **Transcinema e a estética da interrupção**. In. FATORELLI, Antônio e BRUNO, Fernanda (orgs.). **Limiares da imagem**: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Mauad: RJ: 2006.

> construção originada da interação entre um produto constituído de condições específicas de produção (RÊGO e GUTFREIND, 2008, p. 5)

Privilegia-se, assim, como abordagem desta pesquisa, o cinema como objeto de comunicação relacional através da sua ideia de representação e construção da realidade, inserindo-se em uma rede midiática em plena ebulição de ordem econômica, estética, tecnológica, perceptiva e simbólica. Verifica-se, atualmente, uma proliferação de imagens que trazem a tona uma espécie de mosaico multifacetado tendo, em grande parte, o protagonismo das culturas juvenis como proposta narrativa.

No campo da teoria do cinema há uma forte tradição de estudos e abordagens sobre a questão da representação, que naturalmente acompanha a história do cinema desde seu início, passando pelo advento do som, até algumas abordagens sobre relações entre cinema, efeitos especiais e representações. Pode-se citar o pensador Rudolf Arnheim, entre outros, que tentou legitimar a vocação estética e "viu no advento do cinema falado, da consolidação da indústria hollywoodiana e da implantação do sistema de gêneros uma maneira de arranhar a autonomia artística do filme" (*idem*, 2008, p. 2 e 3).

Outras teorias foram desenvolvidas nos anos 40 e 50, sobretudo as concebidas por André Bazin e Siegfried Kracauer, que recusaram esse sistema de gêneros para defender um "cinema-olho", entendido como uma apreensão da experiência ou do real liberado das convenções estabelecidas. A semiologia clássica de Cristian Metz e a teoria do "terceiro sentido" de Roland Barthes são outros exemplos desse interesse de pensadores em elaborar uma teoria sobre a relação entre cinema e representação.

Além dessas reflexões, verifica-se a teoria que estabelece uma relação entre o discurso filosófico e as imagens fílmicas, referência direta à teoria elaborada pelo filósofo francês Gilles Deleuze, cuja abordagem do cinema apresenta uma gama complexa de conceitos visando a afirmar o status particular das imagens fílmicas como filosofia em ato; segundo ele, "o cinema é uma nova prática de imagens e de signos, cuja filosofia deve fazer a teoria como prática conceitual" (DELEUZE, 1985, p.366).

O debate em torno da representação e de seus diferentes caminhos reflexivos leva a compreender o cinema como fenômeno de percepção social. Assim, refletir sobre a representação coloca o cinema contemporâneo no centro de uma discussão sobre o seu papel como "arte autônoma presa a uma rede de comunicação midiática, marcada por diferentes tecnologias e novas formas de produção e suscitando abordagens subjetivas no espectador" (GUTFREIND, 2006, p. 5).

Ao se propor a estudar juventudes representadas em filmes da cinematografia recente brasileira de ficção com histórias protagonizadas por personagens jovens, este estudo aponta para um entendimento do cinema como importante disseminador de diversas culturas juvenis através de construções simbólicas desse imaginário. O cinema revela-se, então, como um instrumento que permite olhar o mundo e cuja originalidade se deve à fusão no espectador-realizador do real e do imaginário através de uma complexa complementaridade onde um não saberia excluir o outro. Pode-se dizer, assim, que o cinema, na atualidade, configura-se como encenações plurais dos contextos de sociedades complexas onde ele se inscreve.

Pressupõe-se que filmes brasileiros atuais protagonizados por personagens jovens estão ligados a um *corpus* específico composto por obras que representam os universos juvenis, suas práticas, vivências e particularidades. Desse modo, esta pesquisa trabalhou com a hipótese já ratificada empiricamente, de que o cinema nacional, ao abordar o universo cultural e social do jovem brasileiro, também produz discursos que influenciam o imaginário juvenil contemporâneo, além de atualizar reflexões em torno desse campo de representação.

A partir da película paradigmática - *Cidade de Deus* (2002) e o seu sucesso nacional e internacional, diversas obras seguiram essa tendência e buscaram explorar variadas facetas do universo juvenil brasileiro. A ligação com a realidade é enfatizada em primeiro plano, como os filmes centrados em representar a violência urbana em favelas. Entretanto, com o final da década de 2000, algumas outras faces desses universos ganham relevo como atribulações familiares, sociabilidades em ambiente escolar e mediação tecnológica e seus efeitos, sobretudo nos últimos cinco anos. É o emaranhado de juventudes que veremos a seguir, nas análises constantes nos próximos capítulos desta pesquisa.

3 JUVENTUDE EMPOBRECIDA: DIFICULDADES E FORMAS DE FAZER FRENTE ÀS ADVERSIDADES

Como já observado no capítulo anterior, vê-se o cinema como um produto cultural importante para se pensar e se trazer à tona debates sobre realidades socioculturais diversas. Investe-se nessa perspectiva em consonância com o pensador francês Jacques Aumont: "O cinema não é uma língua, mas serve para pensar. Ou é um modo de pensar" (2008, p. 23). O autor frisa ainda que o cinema tem uma unidade social, serve de ferramenta para compreender o mundo em que se vive, portanto, deve, em primeiro lugar, revelá-lo de maneira explícita e articulada.

Nesse contexto, vale salientar que a temática juventude está na dianteira de discussões em torno de variadas políticas públicas e a da reflexão sobre o cotidiano das cidades.

> O próprio cinema é hoje um filamento juvenil. E das suas poltronas, muitas histórias são contadas, ou melhor, das imagens, narrativas e sons combinados a que assistimos, são as juventudes que aparecem, replicando suas existências. (BERINO, 2010, p. 152).

Esta visibilização juvenil no cinema brasileiro atual é plural, diversa, multifacetada e, de certo modo, dialoga com os entendimentos de estudiosos quanto à natureza variada dessa categoria social no que tange aos contextos sociais, e particularmente em relação aos fatores como as classes sociais, os gêneros e as etnias. Uma recorrência no cinema brasileiro na primeira metade dos anos 2000 é o tipo de representação do jovem pobre[26] e excluído dos bens de consumo, lazer, trabalho, educação, saúde, enfim, à margem da sociedade. O presente capítulo discorre sobre este tipo de representação do jovem, através da análise fílmica articulando aspectos ligados aos territórios encenados, protagonismo de personagens jovens e suas práticas socioculturais.

Entre um conjunto de filmes com afinidades em vários aspectos – tais como *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002); *Uma onda no ar* (Helvécio Ratton, 2002); *O Homem que copiava* (Jorge Furtado, 2002); *O Invasor* (Beto Brant, 2002); *A casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007); *Querô* (Carlos Cortez, 2007); *Baixio das Bestas* (Claudio Assis, 2007) e

[26] Nesta pesquisa o termo "jovem pobre" para além de sua obviedade semântica, é empregado a partir de uma recorrência de representações da juventude em situação socioeconômica e cultural subalternizada no cinema brasileiro contemporâneo. Além disso, pensar a juventude urbana pobre brasileira implica, evidentemente, pensar a situação mais geral da pobreza no país e a dinâmica de nossos centros urbanos.

Bróder (Jefferson De, 2010) – foram destacados para discutir as formas diversas como os jovens viabilizam suas vidas diante das dificuldades de ordem econômica e social os filmes *Linha de Passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008), *O Céu de Suely* (Karin Aïnouz, 2006) e *Sonhos Roubados* (Sandra Werneck, 2009).

Estas escolhas se deram por considerar que as três obras trazem temas importantes – e distintos – a serem discutidos numa pesquisa que pretende estudar como as juventudes são construídas no recente cinema do Brasil. Assim é que questões relacionadas ao corpo, cidade, sociabilidades, gravidez na adolescência pobre, mercado de trabalho, informalidades, processos de subjetivação e visões plurais sobre a vida e o futuro ditarão as discussões neste capítulo. Como são diversos assuntos, optou-se aqui por, sem pretender esgotá-los, mobilizar cada um deles na medida em que apareçam de forma recorrente nas películas selecionadas para esta pesquisa.

Para tanto, observa-se o diálogo entre os filmes propostos para a análise fílmica e outros que também trazem como proposta essas questões – ainda que de forma secundária – partindo de uma compreensão de que coexistem múltiplas juventudes e culturas juvenis em um país tão diversificado e territorialmente gigantesco como o Brasil, sendo natural evidenciar que o cinema brasileiro atual chega à contemporaneidade buscando apresentar diferentes aspectos dessa categoria social.

3.1 LEITURAS PRELIMINARES: FUTEBOL E METÁFORAS DO COTIDIANO

"Bola na trave não altera o placar / Bola na área sem ninguém pra cabecear / Bola na rede pra fazer o gol / Quem não sonhou em ser um jogador de futebol?[27]" Esse trecho da música da banda mineira Skank evidencia algo proeminente na vida de jovens no Brasil afora: o desejo de ser jogador de futebol bem sucedido, mudar de vida e ajudar a família. No futebol, nomeia-se "linha de passe" quando companheiros de equipe passam a bola um para o outro rapidamente (pé a pé), muitas vezes concluindo a jogada com um chute ao gol adversário, ou mesmo quando tocam a bola um para o outro em circulo, sem deixá-la cair. No filme homônimo este é um dos motes utilizados para estruturar a representação do difícil cotidiano de uma família da periferia de São Paulo.

O longa-metragem retoma a parceria da direção de Walter Salles e Daniela Thomaz, após Terra Estrangeira, de 1996. Conta a história de Cleuza (Sandra Corveloni), uma

[27] Trecho da letra da música composta por Nando Reis "É uma partida de futebol", de 1996 e sucesso na década de 1990 com a banda mineira Skank.

empregada doméstica grávida e com aparência de aproximadamente 45 anos, e de seus quatro filhos jovens: Dario (Vinícius Oliveira), Dênis (João Baldasserini), Dinho (José Geraldo Rodrigues) e o caçula Reginaldo (Kaique de Jesus Santos), que tentam viabilizar suas vidas diante de vários conflitos individuais e coletivos. Eles são moradores da periferia de São Paulo, mais precisamente Cidade Líder.

Dario, que está prestes a completar 18 anos de idade, vê no futebol uma forma de ascensão social. Entretanto, o fato de atingir a maior idade limita sua sorte nas diversas "peneiras[28]" das quais participa. Dênis, o mais velho, trabalha como motoboy e busca ganhar dinheiro para pagar a pensão do filho pequeno; Dinho é um cristão evangélico neopentecostal que encontrou na religião a porta de saída da criminalidade e de um passado obscuro, enquanto Reginaldo, o mais novo, anseia conhecer o pai e a si. Ele é o único negro da família. Assim o filme forma um mosaico humano que é narrado em montagem paralela através de metáforas audiovisuais.

O referido espaço social demonstra um ambiente no qual há poucas oportunidades, onde a família só pode contar uns com os outros, alternando prazeres e fracassos, em casa e na magnitude de uma metrópole que a fotografia do filme procura mostrar como opaca, cinzenta e fria, contribuindo para elaborar uma metáfora entre a luta pela sobrevivência em lares uniparentais das periferias das grandes cidades e o jogo de futebol com suas peculiaridades. É um filme que apresenta o social em cinco histórias convergentes, na ansiedade cotidiana de um vir a ser/ter.

O filme já se inicia evidenciando o clima que irá nortear a história, com o locutor fazendo comentários para a narração de uma partida que terá início. No plano seguinte, vozes de torcida: "Corinthians, minha vida / Corinthians, minha história / Corinthians, meu amor". A imagem seguinte é de uma enorme bandeira da Gaviões da Fiel, tocada por centenas de mãos que fazem deslizar pela arquibancada o pano a tremular. O deslizar da bandeira revela vários rostos anônimos. São desconhecidos que somam seus corpos para a agitação catártica de uma partida de futebol, somada àquelas duas horas de diversão e uma ebulição de emoções.

No meio da multidão, fecha-se em primeiro plano o rosto de Dona Cleuza no meio da torcida a gritar. Sua expressão, que denota uma mistura de angústia e esperança, pode remeter o expectador à ideia de que, naquele momento, como muito torcedores comuns de times de futebol, ela vislumbra a vitória do time para o qual se torce e se dedica com fervor e paixão.

[28] No âmbito futebolístico, "peneira" é o nome dado ao processo seletivo de jogadores para as categorias de base dos clubes profissionais. Geralmente, as seleções são realizadas com jogadores com idade inferiores a 18 anos, sempre muito disputadas e competitivas.

Cleuza é empregada doméstica, mãe dos personagens citados acima, e está grávida do quinto filho. Devido às dificuldades financeiras, não pode parar de trabalhar durante a gravidez, é ao mesmo tempo responsável pelas tarefas domésticas, exercendo papel de "pai e mãe", lutando para sustentar e manter a família unida. Torcedora fervorosa do Corinthians e fanática por futebol, acompanha os campeonatos e assiste aflita à crise do seu time, que faz uma má campanha e corre o risco de cair para a segunda divisão.

O filme se desenvolve numa narrativa de histórias paralelas sobre uma família que luta pela sobrevivência no dia-a-dia da cidade, como tantas outras no Brasil. Os corpos embalados e compartilhados da árida vida familiar desses sujeitos se dão a partir de sonhos compartilhados por uma vida melhor. "Linha de passe" é o nome de uma brincadeira de criança. Trata-se de um exercício e uma prova de habilidade, como se os autores do filme quisessem evidenciar as habilidades inerentes à sobrevivência em ambientes pautados pela falta de oportunidades e ausência de quase tudo.

Buscaremos exemplificar, mais adiante, como os círculos sociais e os anseios dos personagens de *Linha de passe* convergem de alguma forma nesta metáfora do futebol enquanto representação de mundo, e como as juventudes se inscrevem no filme.

São personagens que desejam e sonham frente às dificuldades que o percurso de cada um impõe. Dario quer ser jogador de futebol profissional e sofre com as reiteradas investidas em peneiras de categorias de base de times e a chegada de seus 18 anos – e, logo, a impossibilidade de continuar tentando, já que completará a maioridade e não estará mais na faixa etária das referidas categorias. Para se inscrever em mais um teste do futebol, ele falsifica seu documento de identidade, mudando o ano de nascimento. Sua armação é descoberta e ainda ouve do diretor das categorias de base de um clube: "Gostei de seu futebol, mas igual a você tem mais de mil. O tempo é duro com o atleta[29]". Ele vai embora, mais uma vez, com as recorrentes negativas e o sofrimento estampado em seu rosto. Sonho distante que significava a esperança de uma vida financeiramente melhor para ele e toda a família.

Denis quer uma vida melhor, pois já é pai de uma criança, fruto de um relacionamento com uma ex-namorada, que cobra dele maior participação financeira e com quem mantém contato para tratar de assuntos relacionados à saúde do garoto, além de, esporadicamente, envolverem-se em relações amorosas. Seu trabalho informal é de luta diária como *motoboy* na cidade de São Paulo e enfrenta muitas dificuldades financeiras para pagar o financiamento de uma moto, seu meio de transporte e principal instrumento de trabalho. Percorre a cidade de

[29] Veremos uma análise mais pormenorizada desta sequencia mais adiante.

moto, na insegurança e solidão, diante de um trânsito intenso e da pressa para entrega de encomendas. Ele promete que as coisas vão melhorar, sonha em ter mais dinheiro para seu filho e bancar um motel bacana para “suas mina”.

Dinho quer encontrar a paz interior, isso devido a um aparente passado obscuro. Sempre se esquiva de amizades antigas da comunidade e renega seu passado, como se tivesse passado uma borracha. No filme há uma cena simbólica que trata essa questão: quando ele está à caminho do trabalho, ainda com o dia amanhecendo, encontra dois antigos amigos - aparentemente bêbados – que o abordam para o bate-papo informal depois de uma noitada, e são ignorados por Dinho, mas avisam: “truta, não é porque virou crente não, viu? uma vez da quebrada, sempre da quebrada, irmão, seu cuzão”. Ele viabiliza a sua vida entre a fé em uma igreja evangélica neopentecostal e como frentista de um posto de gasolina, onde vive humilhado pelo patrão por sua opção religiosa e por ser pobre. Nas horas vagas frequenta a igreja, o seu refúgio para esquecer um passado pouco conhecido, mas dito pela mãe como problemático (“eu sei muito bem a trabalheira que você já me deu nessa vida”). Para redimir-se do pecado, “aceitou Jesus”.

O caçula dos irmãos, Reginaldo, único negro da casa e filho de outro pai de quem não se tem notícia e sobre quem pouco se fala. É obstinado pelo propósito de encontrar seu pai e, consequentemente, encontrar a si próprio. Acredita que seu pai é um negro e motorista de ônibus. Por isso toma vários ônibus no dia e imagina que a maioria dos motoristas – majoritariamente negros – possa ser seu pai. “Se eu sou assim dessa cor, ele deve ser um carvão”, reflete em determinado momento, questionando à mãe sobre o paradeiro de seu pai.

Sobre esse universo de Reginaldo há uma cena representativa em que os irmãos mais velhos brincam de linha de passe, no quintal de casa. Quando chega Reginaldo chuta forte a bola acertando um irmão. Tal atitude torna evidente certa dissonância naquela suposta harmonia após um dia de ‘luta’ para todos. “Onde estava até esta hora?”, pergunta outro irmão. Reginaldo não parece sentir-se parte daquele conjunto, daquela família. Sua cor, sua postura nos jogos de identificação demonstram uma distância em relação aos outros. Ele emudece diante do questionamento do irmão, sempre com um semblante fechado e questionador.

Cleuza vive entre os sonhos dos filhos, seus próprios sonhos e necessidades, trazendo outro filho no ventre e no peito a paixão pelo Corinthians. Ela trabalha como empregada doméstica sem carteira assinada – algo muito comum entre as práticas das classes médias

brasileiras[30]. Além disso, se vê ameaçada pela chegada de uma assistente contratada pela patroa, temendo um possível desemprego.

Esses vários quereres mobilizam os sujeitos para trilhar os difíceis caminhos da sobrevivência onde fica marcada a tensão da busca que se impõe e do boicote que assombra essa procura.

Dessa forma, as juventudes representadas em Linha de Passe constituem-se por percursos de sujeitos com delineamentos possíveis, mas não garantidos. Vidas de jovens norteadas pela dureza do boicote e das possibilidades dos sonhos. Trata-se de sentidos à deriva, numa realidade muito dura em que os sonhos compartilhados têm pouca ou nenhuma possibilidade de serem concretizados, em razão de aspectos históricos, econômicos e socioculturais.

Sobre essas realidades impostas a vários jovens no Brasil, Roseli Lopes e outros (2008), escrevem sobre o estado de vulnerabilidade social que se vive no Brasil atualmente e evidenciam que estado esse é produzido na conjunção da precariedade do trabalho com a fragilidade do vínculo social. Entre os fatores que confluem para a dissociação social, segundo os autores, estão a extrema desigualdade, a migração para os grandes centros urbanos, a precariedade de moradia, as características históricas da formação da família nuclear brasileira. Sugerem, por conseguinte, políticas públicas para cidadania de grupos sociais específicos: pessoas em situação de rua, idosos sem recursos, chefes de família monoparentais, especialmente mulheres, sem proteção, sem-terra, sem-teto, operários sem empregos, adolescentes e jovens pobres e outros.

Após uma visão mais geral sobre o filme e a exposição de seu contexto nas páginas acima, investiremos na análise fílmica, articulando pontualmente aspectos técnicos, estéticos e teóricos. Para, assim, destacarmos a sequencia escolhida com uso eventual de fotogramas, quando necessário.

3.1.1 Análises

No filme, as rotinas dos cinco personagens são entrelaçadas através de uma montagem paralela[31] que ora privilegia a batalha individual de cada um, seja no ambiente de trabalho,

[30] Dados da Organização Internacional do Trabalho (OIT) dão conta que apenas entre 30 a 40% das empregadas domésticas são registradas no Brasil. Fonte: Agência Brasil - http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2012-07-19/empregados-domesticos-com-carteira-assinada-nao-chegam-40-em-todos-os-estados-do-brasil (acesso em 21/10/12).

[31] No recurso narrativo da montagem paralela a relação entre as imagens é conceitual ou simbólica, mas não há interligação espacial ou temporal.

relações amorosas ou sociabilidades em geral e ora os coloca lado a lado, enquanto entes familiares, sugerindo que todos jogam no mesmo time – (para usar uma expressão futebolística) e acabam sempre "trocando passes" quando precisam de coragem e força para se desvencilhar dos problemas.

Os diretores privilegiam no filme o dia-a-dia de uma única família, fazendo com que se dê visibilidade a uma realidade social bastante ampla — não apenas daquela comunidade em si, mas como uma unidade representativa de várias famílias de todo o país. A linguagem é construída com intenção de verossimilhança à realidade representada no filme, lançando mão de uma fotografia mais opaca e escura – contemplando uma metrópole cinzenta e dias nebulosos daquela família, através de apurada técnica de montagem das "micronarrativas" que se entrecruzam.

Embora não sejam aspectos restritos a este filme e apareça de forma menos explicita nas outras obras analisadas aqui, vale fazer um breve adendo sobre a força da montagem – elemento muito explorado nas metáforas futebolísticas em *Linha de Passe*. No livro "As características fundamentais da imagem fílmica", Marcel Martin (2003) discute a complexidade da imagem do cinema, principalmente no que diz respeito à montagem e à inserção do som. O autor destaca o caráter dúbio da imagem cinematográfica, carregando consigo uma "dialética interna" — pelo fato de a imagem ser, em si mesma "carregada de ambiguidade quanto ao sentido".

O cineasta tem a possibilidade de atribuir sentidos através dos tipos de enquadramentos, da filmagem de elementos díspares numa mesma cena, da atribuição psicológica de personagens pelos sons e silêncio, emergindo assim a "significação do contraste" — que se soma ainda a uma "dialética externa", que é a produção de sentidos explorada através da montagem pelo espectador. Trata-se das informações privilegiadas ora ao espectador ora ao personagem, chamado de espaço diegético e extra diegético. E chega à conclusão que, por mais que as imagens de um filme pareçam uma tentativa de reprodução da realidade, "é preciso aprender a ler um filme, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos" (MARTIN, 2003, p.27)

Martin (*op. Cit*) traz à baila a "perspectiva da montagem ideológica" proposta pelo cineasta e teórico russo Serguei Eisenstein no texto "O princípio cinematográfico e o ideograma" (2000). Eisenstein frisa que a linguagem cinematográfica é, acima de tudo, constituída pela montagem, e que, "da colisão de dois fatores determinantes, surge um conceito (...), portanto, montagem é conflito" (EISENSTEIN, 2000, p. 159). Neste caso, a significação parece exigir do espectador uma interpretação mais imersiva, por criar conceitos

que partem de imagens com “significados singelos” que, contudo, criam “contextos e séries intelectuais”. Sobre a montagem eisensteniana, citamos novamente Martin, que explica:

> A imagem reproduz o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente, afetar nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma significação ideológica e moral. Esse esquema corresponde ao papel da imagem tal como foi definido por Eisenstein, para quem a imagem nos conduz ao sentimento (ao movimento afetivo) e, deste, à ideia. (MARTIN, 2003, p. 28)

A sequência inicial de Linha de passe exemplifica a concepção de montagem dos diretores, na ótica evidenciada acima. Na primeira cena, Cleuza, grávida, está sentada na cama de seu quarto, suspirando, olhando pensativa para um feixe de luz que entra no recinto. Em seguida, um corte, um recuo no tempo: imagens do estádio do Morumbi, em São Paulo, onde acontece um jogo de futebol profissional. A torcida do Corinthians estica um bandeirão e Cleuza está no meio dos torcedores. Da mesma maneira que está aflita na cama, com o peso da situação, estava aflita na arquibancada, torcendo para que o seu time não levasse o gol numa cobrança de falta, que o goleiro acaba por defender , evitando o gol.

A partir de então, as cenas do estádio são entrecortadas com situações vividas pelos outros personagens (os filhos de Cleuza): Dênis com sua moto no caótico trânsito de São Paulo; Dinho, em meio a outros fiéis, orando na igreja; Reginaldo andando de ônibus; e Dario numa peneira, na disputa para se tornar um jogador de futebol profissional. Todos em meio ao anonimato dentro da multidão, quase que invisíveis.

O filme é todo construído nessa perspectiva, apresentando os personagens e enfatizando os espaços encenados nos quais as problemáticas são desenvolvidas. Campo de futebol de várzea (Dario), trânsito caótico com o motoboy sempre estressado e driblando os carros em ziguezague (Dênis), ônibus lotado de trabalhadores ao nascer do dia indo ao trabalho (Reginaldo), a casa simples de Cleuza (todos), uma Kombi velha sempre estacionada em frente à casa que é uma espécie de refúgio lúdico dos irmãos e uma igreja evangélica (Dinho). Tudo isso é apresentado ao longo do filme de modo alternado e entrecruzando as histórias de cada um.

Isso nos remete ao conceito de polifonia no universo das ciências da linguagem e aos trabalhos realizados por Bakhtin para caracterizar o romance de Dostoiévski. Esses diversos espaços e pontos de vistas representados no *microcosmo* do universo dos irmãos, de forma alternada e concatenada no filme, remete-nos a ideia de “voz” e à consciência falante que se faz presente nos enunciados. A referida consciência não é neutra, está sempre refletindo

percepções de mundo, juízos e valores. Para Bahktin (1981), ao analisar os personagens de Dostoiévski é possível identificar a presença de diferentes pontos de vista da sociedade.

> A personagem interessa a Dostoiévski enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski não importa o que sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma (BAKHTIN, 1981, p.46).

Nessa ótica, o mundo para os personagens de *Linha de Passe*, é sempre um cotidiano repleto de frustrações, mas também de conquistas. Uma metáfora recorrente ao longo do filme e que marca bem o momento da conquista é o ralo da pia entupida na cozinha de Cleuza, que um dia mostra-se desentupida, num momento revelador. O entupimento que irritava a todos ao longo do filme - e, principalmente, à matriarca que reclamava do fato de numa casa cheia de homem, ninguém resolver o problema – de repente se resolve, como deverão se resolver outros problemas da família.

As representações dos sujeitos que são moradores da periferia no filme não se vinculam ao mundo do crime e do tráfico de drogas, como é bem comum em vários filmes do cinema brasileiro recente. Os diretores fugiram do lugar comum de tantas outras narrativas que tematizam a realidade social de comunidades carentes e que optam, costumeiramente, pelo destaque à vida criminosa de tais lugares, no sentido em que o meio é corresponsável pelo destino das pessoas. *Linha de Passe* parece dar vazão à perspectiva da batalha cotidiana e à capacidade desses sujeitos de "driblar" as dificuldades, almejando uma vida melhor.

Revela-se, ainda, além dos traços de toda uma condição social que oferece poucos caminhos. Como já evidenciado acima, a discussão da discriminação racial, que no filme aparece a partir do olhar do caçula Reginaldo (que é negro) e suas tensões com os irmãos e consigo próprio. Numa discussão, é chamado por Dario de "preto filho da puta"; numa briga com um colega de escola é xingado como "negrinho filho da puta" e em outro momento Cleuza reclama do cabelo mal cuidado de Reginaldo e ele pergunta "cabelo de preto tem jeito?" Desta forma, observa-se a condição racial como mais um aspecto inerente ao cotidiano que este membro da família deve driblar na sua rotina.

A montagem paralela — ou seja, a constante alternância de focalização da rotina de um personagem para outro — cria uma unidade fílmica ao aproximar tensões, conflitos e angústias. A batalha de cada um é a batalha de todos: a família de Cleuza representa um grupo social onde todos parecem compartilhar do mesmo destino. Diante disso, os diretores

continuam na mesma estratégia de montagem e significação nas sequencias finais do filme, optando por um final aberto, amalgamando o espaço e os tempos diegéticos na resolução dos conflitos na trama.

Volta-se mais uma vez à imagem de Cleuza na cena inicial do filme: sentada na cama do seu quarto, suspirando, com aparente dor de parto. A partir de então, surgem imagens de cada personagem entrando em conflito, num movimento poético, com recursos de câmera fechada - close-ups, em imagens que evocam tristeza e com uma trilha sonora melancólica ao fundo, que parece constantemente evocar o silêncio como reflexão final de todos.

Dinho sai de uma cerimônia de batismo, caminha e fala repetidamente "anda, anda, anda", referindo-se à frustração de uma fiel da igreja – "irmã" Rosa - cadeirante que não consegue andar como prometera o pastor e que deve continuar sua caminhada; Reginaldo aproveita a desatenção do motorista de um ônibus na garagem e sai dirigindo o veículo, sozinho, guiando pelas ruas vazias, com um largo sorriso e semblante reflexivo; Dênis, após uma tentativa frustrada de enveredar por práticas criminosas, entra num carro e obriga o motorista a guiar até um campo de futebol vazio, diz para o motorista olhar nos olhos dele e solta: "Você me enxerga agora, porra", como se exorcizasse sua invisibilidade social perante um senhor que, pelos seus pertences, aparenta pertencer à classe média alta. Ele convida-o a se retirar do carro, depois chora e sai caminhando a pé por São Paulo com o capacete na mão.

Já Dario, por sua vez, tem a oportunidade de jogar uma partida, após ser chamado por um técnico que acredita no seu futebol, mas que solicita uma ajuda financeira para lhe dar oportunidades. Ele aguarda a chegada de Cleuza com algum dinheiro, mas ela não chega. No espaço extra diegético, os espectadores têm a informação privilegiada de que Cleuza está sentindo dores no seu quarto, tomada inicial do filme, mas Dario não sabe o que está ocorrendo. Já nos minutos finais, Dario entra na partida e sofre um pênalti. Ele mesmo tem a missão de cobrar a penalidade máxima. É Dario frente a frente com seu destino, assim como cada personagem está frente a frente com a esperança de algo que virá, torcendo por dias melhores. Ele bate no canto da trave, ouve-se um barulho da rede, todos comemoram, mas permanece parado, revelando um ar reflexivo sobre seu destino, pois além de seu próprio talento, sua mãe não havia chegado com o prometido dinheiro para o empresário. A luta cotidiana continua para todos da família, pois Cleuza iria reiniciar o ciclo com "mais uma boca dentro do barraco[32]" com o quinto filho.

[32] Trecho da música Relampiano – Lenine e Moska. Embora esta canção não faça parte da trilha sonora do filme, recorremos a ele para ilustrar metaforicamente o drama de D. Cleuza com a chegada do quinto filho para criar diante de tantas dificuldades impostas pela vida. Situação comum a muitas mulheres brasileira.

Ao se optar pela justaposição de tomadas com os personagens em situações diversas do cotidiano, seja no campo do trabalho, vida familiar ou afetiva, cria-se uma espécie de atmosfera familiar e social, um campo de significação que metaforiza o cotidiano dos personagens na trama. Pudovkin (2008) reforça essa ideia quando discute sobre a direção cinematográfica e a fotografia, que transformam em linguagem fílmica a representação de uma "atmosfera", que poderia ser entendida como o "traço especial, essencial" da película.

> Essa atmosfera, esse colorido, não pode e não deve se tornar explícito nem numa cena, nem no letreiro; deve constantemente impregnar o filme inteiro, do começo ao fim. (...) O cinema é excepcionalmente econômico e preciso. Nele não há, e não deve haver, nenhum elemento supérfluo. Não existe tal coisa como um pano de fundo neutro; todos os elementos devem ser acumulados e dirigidos com o objetivo único de resolver os problemas dados. Pois cada ação, na medida em que acontece no mundo real, está sempre envolta em condições gerais — esta é a natureza da atmosfera. (PUDOVKIN, 2008, p. 71-73).

Neste mesmo texto, o teórico russo destaca com exemplos executados pelo cineasta americano David Griffith, o desenvolvimento de roteiros com "personagens mesclados diretamente com tudo àquilo que acontece no mundo ao redor" (PUDOVKIN, 2008, p. 73). Considerando esses pontos, vale analisar a colocação dos conflitos na narrativa de *Linha de Passe*, através das ações dos personagens jovens. Para isso, parte-se agora para análise do universo de Dario e suas investidas nas peneiras de futebol, através da observação de uma sequência que se repete nas representações da juventude dos outros personagens do filme, a saber: jovem empobrecido, poucas oportunidades e frustrações. A partir dos pressupostos metodológicos já explicados na Introdução desta tese, passa-se da descrição e contextualização do filme feita acima para a análise de sequencia selecionada. Este procedimento será idêntico nos outros filmes que compõem o *corpus* desse estudo.

3.1.2 Sequência - Juventude: entre o rito de passagem ao rito de impasse

Tempo Inicial: 17min00seg
Tempo Final: 29min35seg
Quantidade de planos: 143
Resumo da sequência: Dario falsifica seu documento de identidade pleiteando sucesso em mais uma peneira para realizar seu sonho de ser jogador de futebol profissional. Neste mesmo dia é seu aniversário de 18 anos, idade que dificulta bastante entrar nas categorias de base de um time de futebol. Ironicamente, sua família e amigos o esperam para uma festa surpresa em sua casa. Em seguida ele segue para mais um teste e é pego na fraude do "gato".
Observações e detalhes: Esse trecho se apresenta como exemplo de uma montagem paralela - procedimento forte na história do cinema e amplamente utilizado na montagem de *Linha de Passe*. Nesta sequencia escolhida, há o rito de passagem simbólico dos 18 anos de idade, dia em que Dario tenta diminuir sua idade para ter mais sorte nas peneiras. Os planos são em interna no local em Dario está forjando seu novo RG – com áudio de máquina fotocopiadora, interna na casa da família com amigos e familiares felizes, dançando ao som de funk e planos em externa da peneira, com sons de chutes a bola e diálogos. Há *inserts* sonoros de barulho de rua, latidos de cachorro. Os efeitos de passagem de um plano a outro são feitos com corte seco. A trilha é uma música instrumental psicológica triste e contemplativa em torno do personagem Dario e suas exaustivas tentativas em testes para ser admitido como jogador de futebol.

A escolha desta sequência se deu por ela representar momentos recorrentes entre os sujeitos jovens no filme: as tentativas, os boicotes e as frustrações. Neste caso, ligado ao universo de Dario e seu sonho de ser jogador de futebol profissional. Da mesma forma aproximamos esta condição dialética à vida da família com um todo representada em Linha de passe: a batalha diária, intercalada com pequenas celebrações que estabelecem uma nova temporalidade, como no caso desta sequência em que a família prepara uma festa surpresa enquanto o aniversariante só se preocupa com a peneira do dia seguinte.

Na construção ambivalente, dialética e paralela, há outros exemplos além da festa de aniversário de Dario. Pode-se citar a conquista amorosa de Dênis, saindo com a colega de trabalho; Dario, jogando no time do filho de dona Stella, ganha um tênis de presente, vence uma partida no campeonato do condomínio e em seguida vai para uma festa com colegas da classe alta, num apartamento, onde chega a consumir droga, aparentemente pela primeira vez na vida. Por fim, Cleuza sendo presenteada por Dênis com uma bela bolsa cheia de compartimento, encontrada num tambor de lixo depois de ser jogada por ladrões.

Entretanto, na proposta narrativa do filme, cada momento deste traz consigo uma dor, algo que parece interromper a temporalidade da festa, do lúdico, do prazer e felicidade compartilhados em família e evidencia o peso da realidade. Os fotogramas abaixo (figura 01) ilustram o paralelismo entre a escolha de Dario em falsificar seu documento de identidade[33] no dia de seu aniversário de 18 anos, ocasião que sua mãe decidiu fazer uma festa, apesar das dificuldades financeiras e contando com a ajuda de vizinhos.

Figura 1 - Fotogramas do filme Linha de Passe (2008) – *Montagem paralela do aniversário de 18 anos de Dario, angústia e festividade familiar.*

(a) (b)

(c) (d)

(e) (f)

Nesta sequência da alternância entre os preparativos da festa surpresa de aniversário para Dario, sua investida em diminuir a idade no documento e o momento de lazer e felicidade da família nos remete à diversidade de sentimentos encontrada naquela família ao longo de todo o filme, porém bem evidente nesta parte. De um lado a mãe orgulhosa e os

[33] Comumente chamado de "gato", quando um garoto diminui a idade para ter mais chances em peneiras.

familiares felizes num grande esforço em proporcionar uma festa de aniversário, no outro a angústia de Dario com a completude de seus 18 anos. Neste caso, a passagem de Dario para a chamada "vida adulta" está inversamente proporcional às suas diminutas possibilidades de se ingressar no mundo do trabalho – ser jogador de futebol profissional.

José Machado Pais reconhece socialmente os marcadores de passagem, porém o sociólogo português frisa que eles não instituem "uma colagem dos indivíduos à idade induzida por efeito desses marcadores (casamento, filhos, reforma do mercado de trabalho, etc.)" (2009: 372). Com o intuito de avançar na ideia cristalizada de rito de passagem, o autor preconiza o entendimento de que alguns comportamentos juvenis da contemporaneidade talvez possam ser discutidos a partir de um novo conceito, o de ritos de impasse. Esses ritos aparecem associados a situações do que ele chama de anomia, quando necessidades essenciais de segurança e autoestima não se satisfazem ou quando sentimentos de pertença identitária se fragilizam.

Podemos ver o acometimento ao rito de impasse, por assim dizer, de Dario nesta sequencia. Suas exigências vitais que se frustram, surgindo uma propensão para a indolência, traduzida pelo autor como alienação social, não se vê outra saída, neste caso fora das possibilidades de realizar seu sonho de ser jogador de futebol. A anomia pode originar condutas violentas, envolvendo pessoas incapazes de vislumbrar um futuro, como acontece com alguns jovens ou minorias marginalizadas.

A juventude, como espaço de transição entre fases da vida, projeto da sociedade nuclear burguesa desde o século XIX (cf. Ariès) é um exemplo desse controle traduzido em rituais que marcam o acesso e a saída dessa condição. No caso de Dario há o simbólico em torno dos 18 anos: maior idade e distanciamento do seu sonho de ser aceito num time de futebol. Todos estão risonhos, dançando funk, tomando cerveja e comendo croquetes, mas Dario chega mais tarde e seu olhar revela angústia e preocupação. Neste sentido, é simbólico, também, o fato de que existe, seja por parte do próprio jovem, seja por parte de qualquer um que pense ou fale da juventude, uma consciência de que ela representa uma passagem.

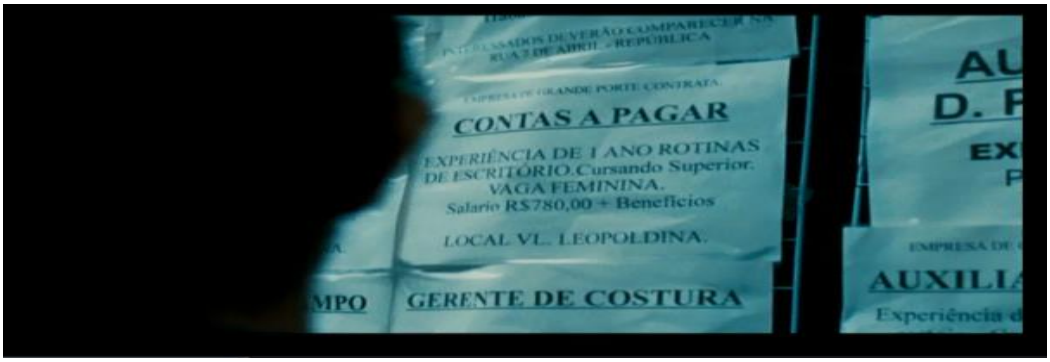
Há outros exemplos que se pode citar de forma rápida nas micronarrativas do filme em torno dessa ambivalência entre a festa e dor: por exemplo, na relação sexual com Glória, Dênis tem que suportar as agressões da companheira e sente-se incomodado; no campeonato do condomínio, Dario se envolve numa briga, após levar um chute de um garoto que o discrimina por ser "o filho da empregada". Ao voltar para casa, bêbado no dia seguinte, é recriminado pela mãe, que o acusa de gastar dinheiro comprando tênis, sendo que no espaço extra-diegético, os espectadores do filme têm a informação que Dario havia ganhado o tênis,

como também têm a informação de que Dênis encontrou a bolsa que presenteara a mãe num tambor de lixo. Entretanto, ao receber a bolsa presenteada pelo filho, Cleuza encontra um documento de uma desconhecida, se irrita e diz: "não quero coisa roubada na minha casa".

Após os parabéns, há uma fusão do som das palmas para o silêncio e um primeiríssimo plano no rosto de Dario com um olhar distante e contemplativo (ver fotograma - f), como se não estivesse ali ou estivesse pensando: O que faço da minha vida a partir de amanhã, com 18 anos de idade? Ele vai dormir e a câmera passeia pelas fotos de família e recordações na parede e prateleiras do quarto, como troféus e medalhas de campeonatos amadores dos quais ele havia participado. Deste momento até a chegada para mais uma peneira, agora submetendo seu documento de identidade adulterado e após pegar um ônibus com o dia amanhecendo – a trilha se mantém sempre com a mesma "frase musical"– com uma sonoridade bem melancólica e triste. Há, então, um corte para externa em frente do campo onde será realizado o teste e um *insert* do som ambiente com centenas de garotos em filas, evidenciando a competição voraz nesta área.

Figura 02 – Fotogramas do filme Linha de Passe (2008) – *Frames alusivos ao drama das peneiras e a frustração de Dario com o sonho de ser jogador de futebol profissional.*

(a) (b)



(c)

Durante a peneira pós 18 anos e com documento adulterado, Dario vai ao vestiário trocar-se com outros garotos para entrar em campo e observa sua condição diante dos outros a partir de seus equipamentos, como sua chuteira com a sola solta, amarrada pelo cadarço,

Dênis na correria do trânsito em paralelo sublinhando um difícil momento coletivo familiar. Ele está estressado e xingando motoristas, enquanto Dinho está no marasmo do posto de gasolina com seu patrão intransigente. Os garotos estão concentrados, compenetrados e com fé de que vão alcançar seus objetivos.

Tem início o teste em campo e os efeitos sonoros mudam – começa com som ambiente de chutes a bola e instruções e entra um som percussivo, uma espécie de rumba instrumental, que casa com o ritmo de jogo. Corta para Dênis chegando à casa de sua ex-namorada para uma visita rápida ao filho bebê quando é cobrado pelo dinheiro para as despesas de três meses que ele não dava nada. Aqui aparece outra metáfora das simultaneidades narrativas sobre a peleja do cotidiano – a expressão popular "matar um leão por dia" – exemplifica um pouco as dificuldades de Dario na peneira e de Dênis no trabalho como *motoboy*. Os técnicos recrutadores são truculentos e demonstram dificuldade em selecionar e, embora tenham gostado muito do futebol de Dario, sentenciam ao final: "Gostei do seu futebol, mas igual a você tem mais de mil, só que com quinze".

Depois de mais uma frustração e pego por ter adulterado seu próprio documento de identidade, Dario anda a deriva numa tarde chuvosa pelas ruas de São Paulo sem perspectivas, triste, sozinho e chorando. Ao final da sequência – através do recurso de câmera subjetiva –, ele passa os olhos em anúncios de empregos diversos (ver figura C com Daria em contraplano), como se estivesse num prenúncio de que seu sonho havia sido boicotado pelo tempo. Isso nos remete a um tipo de representação do jovem na contemporaneidade, seja no cinema, televisão, música, jornais e etc.: a relação da juventude e dificuldades de ingresso no mundo do trabalho.

De acordo com Dayrell (2010), para grande parcela de jovens, a condição juvenil só é vivenciada porque trabalham, garantindo o mínimo de recursos para o lazer, o namoro ou o consumo. É comum a iniciação ao trabalho ocorrer ainda na adolescência, por meio dos mais variados "bicos", numa instabilidade que tende a persistir ao longo da juventude. Diante desse contexto, podemos dizer que há grandes dificuldades de se ingressar no primeiro emprego para os jovens brasileiros, embora haja políticas públicas recentes para promoção do jovem ao mercado de trabalho. No entanto, como pode ser observado nas representações de jovens no filme *Linha de Passe* - juventudes de baixa escolaridade oriundos dos estratos populares, os obstáculos se agigantam. O sentimento de fracasso que acompanha o jovem que procura trabalho remunerado e não consegue representa uma porta aberta para a frustração, o desânimo e também a possibilidade do ganho pela via do crime e atos ilícitos em geral.

3.2 LEITURAS PRELIMINARES: O CÉU DE SUELY E OS DESLOCAMENTOS IDENTITÁRIOS DE UMA JOVEM EM FLUXO

Eu não vou mais chorar,
Eu não vou mais chorar,
Sofro até te esquecer.
Mas eu não vou chorar,
Eu não vou mais chorar,
você só me fez sofrer.

Amor, vou te deixar,
Mas não vou chorar.
Vai doer em mim
Sempre que lembrar,
Todos os momentos que eu tive com você,
Ficarão pra sempre dentro do meu coração.
Não vai ser fácil pra mim te esquecer.
Mas ficar chorando por você,
Choro mais não!!![34]

O filme O Céu de Suely é o segundo longa-metragem dirigido pelo cineasta cearense Karim Aïnouz. Foi exibido no cinema quatro anos após o lançamento de Madame Satã, seu primeiro longa metragem e que proporcionou a estreia do ator Lázaro Ramos no cinema. A obra foi selecionada para o 63º Festival Internacional de Veneza em 2007 e conquistou os prêmios de melhor filme, melhor direção e melhor atriz (Hermila Guedes) no Festival Internacional do Rio de Janeiro em 2006.

A narrativa proposta pelo filme mergulha no universo feminino norteado pela história da personagem dicotômica Hermila / Suely. Uma jovem de 21 anos que nasceu e foi criada na pequena cidade de Iguatu, no sertão cearense. Ela tenta se readaptar à sua cidade natal após uma temporada em São Paulo com o namorado Mateus. Depois de tentar a sorte na megalópole paulista, a família resolveu voltar à cidade natal, uma vez que, segundo a própria personagem, "lá é tudo caro". E de fato o é, não só no que diz respeito ao financeiro, mas também ao emocional. Estar longe da família, da terra, também pesa para todos os imigrantes que resolvem um dia voltar para a casa. O seu retorno se dá com um filho pequeno, que leva o mesmo nome do pai, Mateus, que a essa altura já se tornara seu marido.

Em São Paulo, o marido de Hermila trabalha com venda de mídias piratas. Hermila regressou da capital paulista primeiro com o filho, enquanto Mateus ficaria por lá mais um tempo, pra juntar mais dinheiro, com a finalidade de montar o mesmo negócio de pirataria em Iguatu. Eles trabalhavam na informalidade na metrópole e recomeçariam em sua cidade natal

[34] Letra da música "Não vou mais chorar" da banda Aviões do Forró – canção e ritmo que ambienta, no filme, os momentos de diversão da juventude em Iguatu.

também na informalidade. Ocorre que as coisas não transcorrem como planejado pelo casal. Aos poucos ela vai percebendo que o marasmo e a letargia das rotinas em Iguatu, bem como a falta de perspectivas demonstram-se como fortes obstáculos para viabilizar sua vida naquele local.

Ela sobrevive a partir de vendas de rifas de uísque e sonha com o retorno do marido para montar uma barraca de cópias de CDs, DVDs e Games. No entanto, depois de aguardar por um mês o retorno do pai de seu filho, Mateusinho, encontra-se solitária e sem perspectivas na vida. É numa ligação para São Paulo que ela descobre que o seu marido sumiu. A confirmação vem da sogra, ao admitir que Mateus havia mandado dinheiro para comprar uma geladeira nova, mas era muito novo pra sustentar tantas responsabilidades. Tal frustração no amor romântico desencadeia uma revisão de si e uma mutação identitária, incompreendida por muitos na cidade.

A cidade de Iguatu tem pouco menos de cem mil habitantes, localizada no centro-sul do estado do Ceará. Cortada por uma linha de trem, tem todas as características de uma cidade nordestina do interior: casas humildes, ruas sem calçamento, feira livre, crianças brincando nas ruas e muita gente receptiva aos jogos de azar de toda ordem. Entretanto, aspectos da mundialização cultural, para recorrer a um termo de Renato Ortiz, de algum modo, se faz presente na cidade. Seja no posto de gasolina chamado "Veneza" ou nas versões de músicas americanas apropriadas pelos artistas regionais, através de versões brasileiras em forró eletrônico[35] ou ainda na figura da própria Hermila, personagem de intercâmbio entre o interior e a metrópole. Hermila é branca, cabelos crespos e tingidos parcialmente de loiro, olhos claros e se veste à vontade, sempre com blusas e saias curtas.

Ao perceber que foi abandonada, sozinha, frustrada e sem conseguir se adaptar à pequena Iguatu, ela resolve mais uma vez fugir daquele lugar, mas desta vez, para Porto Alegre - RS, o local mais longe possível de se comprar uma passagem direta de Iguatu, onde talvez existam condições melhores. Hermila precisa de algum emprego, alguma ocupação para ganhar dinheiro e sustentar seu filho. Ela não poderia viver à custa da avó e da tia, com quem voltara a morar após o seu retorno. Inicialmente ela começa rifando uma garrafa de uísque como já dito acima, depois trabalha como lavadora de carros no Posto Veneza, ponto

[35] Estilo musical que serve de trilha preferida para a diversão dos jovens representados no filme. De acordo com Amaral (2009), a batida conhecida como forró eletrônico ou tecnobrega surgiu no início dos anos 2000, concebida por produtores musicais, DJs e músicos da região. Trata-se de uma espécie de fusão de sons eletrônicos com ritmos musicais como o funk, o pagode, o axé o dance, e com o brega tradicional paraense, este que surgiu na década de 60 e se intensificou na região a partir da década seguinte quando a música produzida no Pará resultante da mistura de gêneros dançantes de origem caribenha como o bolero e o calipso, passou a ser difundida com o nome de "brega" regional.

de prostituição em Iguatu e reduto de diversão e sociabilidades juvenis por lá e na maioria das cidades de pequeno e médio porte no nordeste.

Sem dinheiro para viabilizar seu plano, Hermila adota o pseudônimo de Suely, e resolve rifar o próprio corpo entre os homens da cidade. O vencedor terá o que ela define "uma noite no paraíso". Sua atitude gera muita polêmica entre o povo local, e principalmente entre sua família, através de julgamentos morais de toda ordem. Diante disso o filme lança um olhar sensível sobre estratégia de sobrevivência enquanto a jovem sonha em sair daquele lugar, custe o que custe. Ao longo dessa empreitada aspectos sobre gênero e sexualidade são experimentados por Hermila na reinvenção de si em Suely.

3.2.1 Análises

É possível observar aspectos semelhantes e distintos entre *Linha de Passe* e *O Céu de Suely*. Ambos dão conta de um tipo de representação da juventude muito em voga no cenário contemporâneo do cinema brasileiro. A representação da experiência individual e cotidiana que se desenrola na existência de pessoas comuns, na rotina de sujeitos não olimpianos, não heroicos, que vivem num contexto que se pode identificar com hedonismo e com a pressa de ruptura com sua difícil situação socioeconômica.

Trata-se de um cinema que tende a desvelar imagens do cotidiano. Essa tendência, por vezes marcada pela exacerbação do privado e pelo apagamento dos limites entre o particular e o público, isto é, um cinema que lida com apreensões e dúvidas, com perplexidades e invisibilidades. Caracteriza-se por priorizar olhares por certo intimismo que traz à tela a ambiguidade de silêncios e lacunas característicos da interioridade, da subjetividade, da solidão. Embora *O Céu de Suely* seja ambientado no sertão do Ceará, não há explícito no roteiro uma cosmética da fome[36], denúncia social quanto à seca e outras representações cristalizadas do sertão, mas, o que há de fato, é um mergulho na subjetividade de uma jovem mulher.

No entanto no que diz respeito à materialidade fílmica, há opções narrativas diferentes entre os filmes. Enquanto *Linha de Passe* estabelece uma relação análoga na montagem a uma partida de futebol em montagem paralela e o cotidiano de uma família da periferia de São Paulo, a película dirigida por Karim Anouiz se desenvolve numa montagem mais

[36] Bentes (2007) sugere que cenários e paisagens humanas caras ao Cinema Novo (a favela, o sertão e os seus personagens), provocaria, em sua grande maioria, uma estetização da miséria, tornando-a palatável, consumível enquanto objeto cultural, mas também se renovaria ao trazer novos personagens e discursos. Para essa estetização da miséria, ela cunhou a expressão cosmética da fome, uma paródia da estética da fome, cunhada pelo cineasta Glauber Rocha, cujo objetivo era representar aqueles personagens – em especial os do sertão.

contemplativa, com planos mais longos, silêncios, gestos sutis e utiliza recursos expressivos e narrativos significativamente comprometidos com as rupturas do poético e do estranhamento, isto é, vê-se uma ênfase na *mise-en-scène* em detrimento da montagem clássica. Ou melhor, a encenação conta muito sobre o filme. São modos de contar diferentes.

Sobre esse aspecto estilístico da obra, pode-se estabelecer um diálogo com as ideias do teórico e crítico de cinema estadunidense David Bordwell, quando diz: "A tendência do diretor de *mise-en-scène* é minimizar o papel da montagem, criando significado e emoção primeiramente por meio do que acontece dentro de cada plano" (2008, p.33). Em *O Céu de Suely*, vemos o transcorrer da ação a partir de planos contemplativos, com força na interpretação dos atores e com muitas ações que se esgotam no mesmo quadro. Ou seja, a ação inicia e termina dentro de um mesmo enquadramento. Além disso, o filme apresenta aspectos a reforçar a verossimilhança. Para isso todos os atores emprestam seus próprios nomes aos personagens, viveram por um tempo na cidade de Iguatu, lançaram-se ao acaso sem ficarem presos ao roteiro e interagiram com atores não profissionais da própria comunidade.

Naturalmente, esse expediente de ênfase na *mise-en-scène* não é particular e peculiar deste filme, mas sim uma retomada ou uma espécie de re-leitura do diretor. Para André Bazin *apud* Bordwell (2008) há uma distinção nos filmes que são baseados na montagem, herdeiros dos diretores que acreditam na imagem e aqueles que acreditam na realidade – como nos parece a proposta estética de Karim no filme em tela.

> Diretores centrados na imagem constroem seu estilo com manipulações pictóricas da imagem (como no expressionismo alemão) ou justaposição de imagens (como na montagem intelectual dos diretores soviéticos). Já para os cineastas que acreditam na realidade, a arte cinematográfica é construída com fenômenos do mundo, tais como a continuidade temporal e espacial. (*ibidem*, p. 32)

No entanto o professor Fernão Ramos (2012), atualiza a noção de *mise-en-scène* ao afirmar que ela pode ser entendida de modo mais amplo e destaca um ponto chave a ser realçado: os procedimentos de *montagem*, que definiam a essência do cinema, agora, encontram-se deslocados. Na *mise-en-scène* a constituição cênica da imagem tem destaque num contexto próximo da cena teatral. Mas trata-se de cinema e é na distância para a cena teatral que a nova estilística, ou o novo olhar para ela, se constitui. Afinal o cinema, além de encenar, narra e se constitui através de marcas estilísticas.

Veremos esses e outros aspectos estilísticos no filme bem como as representações da protagonista jovem. Hermila/Suely se movimenta nos enquadramentos imersa numa crise existencial no calor abrasador e na ardência da claridade azul de Iguatu, tendo o céu e a estrada como testemunhas do seu caminho. O Céu de Suely nos mostra a fragilidade cotidiana, a dificuldade que permeia a empreitada do indivíduo em busca de se colocar no mundo, sobrevivendo entre claros e escuros para atribuir sentido ao próprio desejo e, assim, tornar-se sujeito.

A iluminação do filme inscreve essas representações com imagens em alguns momentos bastante iluminadas, vibrantes e fortemente coloridas, em outros com intensa escuridão – recurso que acaba por acrescentar às cenas um tom surreal, relevando aspectos do universo onírico da jovem (as dúvidas) e a banalidade e o realismo do filme. A fotografia, enfim, compõe um céu anil "de brigadeiro", como se costuma chamar um céu sem nuvens com imagens que sugerem a sensação de amplidão que parece tomar conta da protagonista perdida no meio do nada, sem destino.

As representações da juventude percebida na identidade cambiante de Hermila no filme serão aqui observadas a partir da análise mais detalhada de três sequencias do filme, como veremos a seguir.

3.2.2 Sequencia 1- Ímpeto juvenil e a fé no amor romântico

Tempo Inicial: 00min24seg
Tempo Final: 11min17seg
Quantidade de planos: 45
Resumo da sequência: O início do filme é marcado pela apresentação da protagonista Hermila, seu núcleo familiar e contingências que a fizeram retornar a sua cidade natal, Iguatu-CE.
Observações e detalhes: Sequencia de apresentação do filme com imagens em formato de videoclipe com um trecho de música que remete à história de amor do casal de jovens. Apresentação do espaço encenado através de planos gerais: o céu, a cidade, posto de gasolina, linha de trem, caixa d'agua e as casas, evidenciando aspectos socioeconômicos e culturais onde se passará a história ficcional.

Logo no início do filme, onde se situa esta sequencia, surgem imagens em super-8[37] da jovem vivendo bons momentos com o namorado Mateus, pai do pequeno Mateusinho. Entra

[37] Sistema de filme surgida em 1965 pela Kodak que ficou muito popular devido ao seu baixo custo em relação ao 16mm. Viabilizou muitos vídeos domésticos e filmes independentes com uma estética mais crua. É usado em O Céu de Suely como registro de memória, de um momento de felicidade.

uma *voz-off* da própria personagem remetendo àqueles acontecimentos ao passado, numa atmosfera lírica: "Eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lã escura. Mateus me pegou pelo braço e disse que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um CD gravado com todas as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo ou então morrer afogado". O casal é observado entre sorrisos e beijos, por uma câmera que gira eufórica, em sintonia com a emoção trepidante das imagens românticas do casal, eles se apresentam ao espectador como promessa de uma paixão arrebatadora.

O texto narrado em *off* pela protagonista faz parte da primeira cena que vemos da história de Hermila, acompanhado do refrão da canção de abertura: "(...) Tudo que eu tenho meu bem é você, sem teu carinho eu não sei viver, volte logo meu amor (...)"[38]. Hermila é uma jovem visivelmente alegre e está muito sorridente. Acabara de combinar com o namorado o seu retorno à terra natal com a esperança de um futuro feliz, pois ela viera na frente para organizar as coisas. As imagens em super-8 dão um tom mais granulado, conferem a esta um aspecto mais envelhecido, que corrobora com o discurso da lembrança de Hermila. O céu está azul anil, eles estão num areal, ela veste camisa azul e Mateus camisa preta, oposto daquele "azul felicidade" estampado no céu e na vestimenta da protagonista.

Há então um corte seco para Hermila sentada no ônibus em primeiríssimo plano, com um olhar vago, cansado, pensativo e aparentemente entediado depois de muitas horas de viagem, que confirma, juntamente com os versos da música citada acima, que na verdade, as imagens em Super-8, apresentam características de *flashback*, remetem ao desejo da protagonista de ter novamente Mateus ao seu lado, para formarem outra vez o casal feliz do passado. Em um ônibus, ela está voltando para Iguatu, após ter vivido durante dois anos em São Paulo.

Num plano geral, a câmera começa a situar o espectador o território aonde aquela história irá se desenrolar. Céu azul, vegetação semiárida, longa reta de estrada federal recapeada e ao fundo vemos um ônibus comum de lotação, chamado também de comercial, sem ar condicionado. Janelas abertas, som ambiente do motor do ônibus, barulho de vento e conversas em *background.* Ela coloca o filho pra dormir e fuma um cigarro na porta do banheiro no cair da noite.

Corta para uma placa escrita na estrada que anuncia: "Aqui começa Iguatu", já evidenciando o lugar onde toda a trama do filme ia acontecer. A cidade é apresentada sob o amanhecer do dia: vemos casas simples, ruas sem asfalto, crianças brincando, árvores

[38] "Tudo que eu tenho", versão de Rossini Pinto para a canção *Everything I own*, composta por David Gates e interpretada pela cantora Diana.

robustas repletas de folhas verdes. Desde já, se tem a noção de que o território de O céu de Suely não será representado explicitamente sob o aspecto da seca e seus desdobramentos bem como também será desprovido de qualquer tipo de discurso politizado ou de cunho social: não será discutida a falta d'água, a miséria, ou, a pobreza.

Após descer do ônibus, Hermila aguarda a chegada da tia em um posto de beira de estrada. Está sozinha, com o filho no colo, sob o sol escaldante. Sua tia chega de moto para buscá-la e logo pega a criança no colo. Ela ainda não conhecia o sobrinho, já que Hermila dera à luz em São Paulo. Em um plano sequência conhecemos o núcleo familiar da protagonista completo, formado pela tia e sua avó, que após dar banho no bisneto se junta às netas na cozinha. Trata-se de uma família composta por mulheres fortes e que se ajudam nos altos e baixos do dia-a-dia. Não há referência à figura masculina nesse contexto, o que aparenta é que todas, de algum modo, foram abandonadas no passado ou os companheiros migraram para o sudeste do país.

Figura 03 – Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Lirismo e preocupações com o futuro no recomeço em Iguatu. A longa viagem de volta ao Ceará, o contexto familiar feminino e o aspecto insólito do território encenado.*

(a) (b)

(c) (d)

Anoitece em Iguatu e Hermila está deitada no passeio da casa, pensativa, quando sua tia se junta a ela, perguntando como era sua vida em São Paulo: "era boa, mas lá é tudo caro, não dava pra ficar mais lá não. Aí a gente decidiu voltar". Essa fala da protagonista evidencia

algo recorrente entre os imigrantes nordestinos ao sudeste na contemporaneidade: o retorno pra casa[39].

Programas sociais e políticas públicas para a juventude como o Projovem nos governos Lula e Dilma, aumento da renda, inserção no mercado de trabalho, aumento de poder de consumo, talvez tenham sido corresponsáveis por esse processo e facilitado esse fluxo de volta. Mas no caso da protagonista do filme esse retorno não se dá apenas em relação às possibilidades de melhoria econômica, mas a partir de um plano conjunto de ordem afetivo/sentimental. Se nos remetermos novamente às primeiras cenas do filme, observamos que ela tem a esperança de que, com a volta do seu marido, eles voltem a ter uma vida boa e mais feliz, como aquela que tinham antes de partirem.

Hermila demonstra preocupação com a possibilidade da avó não ter gostado de ela ter voltado tão de repente e Maria a tranquiliza dizendo o contrário, que a avó está sim feliz, que "nunca mais havia feito comida boa assim", que estava vendo fotos de Hermila pequena pra saber se o pequeno Mateusinho parecia com ela. No entanto, a tia Maria também confessa em tom sério que a avó delas não gostou da forma como Hermila havia saído de Iguatu, "fugida, parecendo uma doida", sem se despedir de ninguém. Ela ouve da sobrinha que a causa da partida foi "a maior paixão do mundo", que ela e Matheus sentiam um pelo outro. Na cena seguinte vemos Hermila no telefone público conversando com ele, contando da viagem e da recepção pela família, da adaptação do filho ao forte calor cearense – que segundo ela não irá se acostumar com o calor, já que nem ela que é de lá não estava mais acostumada.

Figura 4 – Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Justificativas de sua ida a São Paulo e o orelhão como símbolo de esperança por notícias de Matheus e única forma de comunicação explorada no filme – não há alusão à Internet.*

(a)

(b)

Ela diz que o ama ao telefone, que está com saudade e pergunta quando ele virá ao seu encontro. O espectador não tem essa informação, pois a cena é cortada abruptamente para

[39] De acordo com levantamento do IBGE, a região Nordeste foi a que apresentou o maior número de migrantes retornando para seus estados. (Fonte: *IBGE/PNAD 2004/2009).*

outra, de um trem passando pelos trilhos que cruzam a cidade de Iguatu. O trem é outra alegoria recorrente no filme, que situa o lugar como local de passagem. Essa passagem, porém, pode conotar retardamento do retorno de Mateus, já que na cena posterior vemos Hermila saindo de casa o filho no colo, para deixá-lo com uma amiga em um bar, enquanto ela saia para vender uma rifa de uísque. Ou seja, com a possível demora do marido, ela precisaria viabilizar financeiramente sua vida de alguma forma, para sustentar o filho e ajudar nas despesas da casa da avó.

É nessa cena também que é possível verificar o primeiro indício da ideia futura de Hermila em rifar "uma noite no paraíso" consigo mesma. A cultura de rifas e jogos de azar em Iguatu é muito forte, e isso é mostrado nas imagens de homens fazendo jogo do bicho e outras apostas. A cidade se articula e se socializa pelos jogos. Carros de som anunciando ofertas, pessoas jogando dominó e cartas na praça. Essa realidade é assimilada pela protagonista, inicialmente apenas para a economia de sua família e posteriormente para sustentar a ideia de ir embora outra vez de Iguatu, após a desilusão amorosa que iria sofrer e de não se reconhecer naquele lugar.

É possível perceber que há várias Hermilas Brasil afora, como no contexto apresentado no filme, abandonadas pelos companheiros, criam seus filhos sozinhas ou, junto a parentes para os quais retornam, quando essa parceria é rompida. Esse núcleo, em geral, é constituído por mães, avós, tias, irmãs, ou madrinhas, que, na maioria das vezes, têm histórias fortes de sobrevivência.

Pode-se sublinhar uma primeira ruptura de Hermila e sua reinvenção complexa a partir do entendimento de Jurandir Costa (1998), relacionada ao amor romântico. O autor salienta que o amor romântico é um dos últimos redutos num mundo onde a tradição não tem mais o monopólio da autoridade na conduta de comportamentos e consciências.

O amor romântico, a espera, o plano conjunto, a perspectiva de futuro a dois tem servido muitas vezes para justificar delineamentos de vidas. Em nome do amor, praticam-se atos criminosos, como os crimes passionais, mas também se cometem outros atos mais radicais, como "abandonar tudo", tal como Hermila, que abandonou a família e a cidade para seguir o chamado do amor por Mateus.

Hermila desenhou seu trânsito de vida pela força do amor. Une-se aqui a representação da força do amor e do ímpeto juvenil. O amor está num plano idealizado, capaz de superar qualquer adversidade, com prospecção futura feliz – pelo menos, essa parece ser a perspectiva feminina no filme.

No entanto, é notório observar que as mulheres, por meio de lutas sociais, têm modificado as relações de gênero no mundo do trabalho, na vida doméstica, nas relações sexuais e em outros espaços sociais. Com todas essas mudanças, no entanto, parece que ainda persiste a divisão clássica de gênero quando o assunto é assentado nas relações de amor.

3.2.3 Sequencia 2 - Perspectivas de ser jovem inscrita no gênero: de Hermila a Suely

Tempo Inicial: 22min30seg
Tempo Final: 38min38seg
Quantidade de planos: 61
Resumo da sequência: Confirmação de que Mateus não virá ao encontro de Hermila e sua transformação em Suely para viabilizar seu plano de ir embora daquele lugar, para o lugar mais longe dali.
Observações e detalhes: Esta sequencia demonstra os papéis de Georgina e João na ajuda a Hermila em superar a frustração amorosa, bem como o papel do posto de gasolina e o forró eletrônico como único espaço de sociabilidade juvenil no universo representado na ficção cinematográfica. A fotografia mais escura dá conta de uma Hermila triste, pensativa e deslocada.

Esta sequencia se inicia com a primeira cena representando o inverso da imagem que temos no final da sequencia anterior. Hermila continua sua peregrinação para receber noticias de Mateus. Ela está no mesmo local, falando ao telefone público, o enquadramento é idêntico, mas percebemos diferenças sutis, porém simbólicas e significativas: é noite, o céu está escuro, justamente para corroborar a notícia que ela acabara de receber de Celeste, uma mulher que morava com eles em São Paulo. Mateus não estava mais vindo se encontrar com ela em Iguatu, estava em São Paulo e havia se mudado de seu antigo endereço. “Mateus sumiu”, murmura Hermila a sua tia Maria.

Hermila segue desacreditada para casa, na penumbra, na escuridão oposta à imensidão do céu azul no qual chegou à sua terra natal, cheia de esperanças com um futuro ao lado do marido e seu filho. Além do desejo de realizar-se em amor e esperança, todas as adversidades na história de Hermila transitam por cenários de desesperanças, referenciais perdidos, encontros e desencontros que perpassam relações familiares, de amizade e estratégias de sobrevivência. Trata-se de uma história representativa da trajetória de muitas mulheres brasileiras, recheada de deslocamentos, relações fragmentadas e identidades múltiplas.

Na sequência, outra cena simbólica que exemplifica a relação de gênero no contexto do filme é a representação da juventude inscrita nos sujeitos feminino e masculino. Hermila vai visitar a mãe de Mateus para apresentá-la ao neto, Mateusinho, e durante sua estada na casa, descobre que Mateus mantém contato com ela, inclusive lhe ajudando nas despesas da casa. Frustrada com o fato de Mateus não atender suas ligações telefônicas para São Paulo e sem trabalho, Hermila, indignada, pergunta se é justo ela criar a criança sozinha e ouve como resposta da mãe do seu amor a seguinte justificativa: "Mateus só tem 20 anos, você sabe o que é isso". Ela responde à sogra: "Teu filho é um sacana" (ver figura 5 A). Hermila só tem 21 anos, mas é mulher e tem que "se virar" – mais uma máxima cristalizada sobre o papel da mulher na sociedade, sendo isto, é claro, uma construção histórica e social.

Hermila sai da casa da sogra e segue por uma estrada de barro com Mateusinho chorando no seu colo e com os olhos marejados de raiva da situação. Um plano geral evidencia a solidão da personagem. A fotografia da imagem dá o tom de contraponto entre o universo que a circunda, um sertão totalmente iluminado, vivo, cenário onde é comum encontrar mulheres que criam sozinhas os seus filhos e ainda assim vivem felizes. Mas a perspectiva da câmera focaliza uma Hermila em contraluz, ou seja, mesmo no meio daquele sertão iluminado e radiante, ela está escura, sombria. Seu rosto não está visível, apenas a sua silhueta aparece em um grande plano geral (ver figura 5 B), se movimentando em direção à estrada, num prenuncio daquele que seria o seu destino: arrumar uma forma de sair daquele lugar e seguir seu caminho em busca de um sentido.

Figura 5 – Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Justificativas de sua ida a São Paulo e o orelhão como símbolo de esperança por notícias de Matheus e única forma de comunicação explorada no filme – não há alusão à Internet.*

(a) (b)

Dá-se um corte seco na imagem e Hermila aparece sentada, em seu quarto, no escuro. Continuamos sem ver o seu rosto com nitidez e seu semblante continua carregado, pensativo. Como vimos na exposição geral da análise, nesta e outras cenas e sequências do filme, fica evidente a força da *mise-en-scène* conforme definido por Bordwell (*ibidem*). A câmera ora se

mantem estática ora acompanha meandros emocionais de Hermila, normalmente em plano sequencia.

Ela então se levanta, e, novamente em plano sequência, a câmera a acompanha se dirigindo até a sala e abrindo a porta. Ali, encostada na parede, ela observa a rua ainda escura. É madrugada e com insônia por conta de toda a carga dos acontecimentos do dia anterior, ela não consegue dormir. Naquele momento, a ideia de partir estaria começando a surgir em sua cabeça. Ela só havia voltado a Iguatu para retomar a sua vida ao lado do marido. Como ele não viria mais, não havia mais sentido em continuar num lugar cujo ritmo não combina com o dela. Por mais cara que a vida em São Paulo fosse, Hermila provavelmente se acostumou a ela e voltar a morar em uma cidadezinha do interior, no sertão após ter vivido a rotina de uma grande cidade, era frustrante.

Após a noite insone, abre-se um plano geral da estrada, com barulho de caminhão na pista e as placas de sinalização do Posto Veneza e o "Arre égua lanches". No posto, Hermila faz bicos lavando carro, quando no exercício deste novo ofício chega Georgina, amiga de sua tia Maria, que ela já havia conhecido em uma festa havia alguns dias. Ela é atriz coadjuvante, garota de programa preferida entre os caminhoneiros do Posto Veneza e pessoa que ajuda muito Hermila nessa sua reinvenção. Sabendo que se continuasse lavando carro demoraria muito tempo para ter o dinheiro da passagem, ela vê em Georgina, ao tornar-se sua amiga e confidente uma saída, embora não tenha intenção de fazer programas quando diz: "quero ser puta não, quero ser porra nenhuma". À noite elas se reencontram para irem juntas a uma festa, onde finalmente Hermila se libertaria das amarras amorosas que a prendiam.

Elas cantam juntas e animadas uma música de forró no Karaokê, cuja letra remete justamente ao esquecimento da pessoa amada: "eu não vou mais chorar, eu não vou mais chorar, você só me fez sofrer", como pode ser visto na epígrafe deste tópico, além de serem os versos da música que Hermila cantava. Seu semblante não era mais de sofrimento. Exalava liberdade, sua transição para Suely estava se iniciando. Há um corte abrupto e as duas amigas caminham sorridentes na noite de Iguatu com uma garrafa de cachaça, sob olhares tortos de vizinhos nas portas de casa questionando o que aquelas duas jovens estavam fazendo na rua.

Mais um dia amanhece - agora depois de uma noitada e não após receber notícias desagradáveis. Hermila se encontra à beira da estrada procurando um brinco que deixou cair. A paisagem mostra o sol se pondo por trás das serras. Ela está com João, um ex-namorado e personagem importante nesse processo de reinvenção, embora caminhe numa direção que Hermila transvestida de Suely não tem interesse: outra paixão. A trilha sonora, uma balada instrumental, sendo esta uma música tema da personagem que aparece reiteradamente ao

longo do filme, sobretudo quando quer denotar aspectos subjetivos da protagonista na procura de se reinventar e sair daquele lugar insólito.

A referida trilha casa perfeitamente com a imagem do casal seguindo de moto pela estrada. Temos elementos da cultura pop representados pela trilha, ela vai subindo o ritmo aos poucos e mesclando com elementos da música eletrônica (ver figura 06 A – plano conjunto das amigas curtindo o tecnobrega). Neste sertão não é o baião que diz algo relevante às juventudes contemporâneas representadas ali. Eles ouvem muita música internacional nas rádios locais e releituras delas em forró eletrônico. A fotografia novamente atribui ao sertão uma estética de obra de arte. Como numa pintura, temos um sertão belo, com o céu em dégradé formado pelo azul e o laranja do sol se pondo. A estrada mais uma vez remete ao estado cambiante e em fluxo da protagonista, nessa altura Suely já estava deixando Hermila de outrora para trás. Uma cidade dividida por uma rodovia federal, como muitas outras no país em que ao se circular, passa-se por ela. É por ela que Hermila chega à Iguatu, bem como é nela que ela resolve dar continuidade à sua vida, se entregando a João, num encontro amoroso ardente, como numa forma de consolidar definitivamente de que não haveria mais espaço para Mateus em sua vida.

Figura 6 – Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Diversão ao som do tecnobrega, válvula de escape e reinvenção de si. João, o ex-namorado compreensivo e apaixonado.*

(a)

(b)

Na última cena desta sequencia, Hermila está a caminho da rodoviária da cidade a fim de obter informações sobre qual é o destino mais longe que tinha saindo de Iguatu. A mulher da companhia de ônibus lhe informa que é Porto Alegre. Ao ouvir o valor da passagem, cerca de quatrocentos reais, ela pergunta o outro destino disponível, antes de Porto Alegre. Na verdade, o quão longe ela iria era proporcional ao valor da passagem que ela poderia pagar. A forma de conseguir esse dinheiro surgiu quando, em conversa com Georgina, que lhe conta o quanto ganhava por programa feito.

O interessante que essa conversa se dá em outro contexto comum às representações da juventude de modo geral no cinema: o consumo de drogas, neste caso a maconha. Elas

conversam de forma bem desenvolta deitadas numa cama e a amiga frisa para Hermila quanto ela ganha por programa: cerca de vinte reais por uma hora ou setenta reais para um serviço completo, noite inteira. Hermila então decide rifar "uma noite no paraíso" com ela, no valor de quinze reais o bilhete. Com vergonha de usar o seu próprio nome e para tentar manter a história em sigilo ela adota o pseudônimo de Suely, para se apresentar aos possíveis interessados. Suely era a junção de duas "Hermilas": a que viveu em São Paulo e não cabia mais em Iguatu; e a desiludida, largada pelo marido. Suely, diferente de Hermila, era uma mulher decidida.

Suely, enfim, através de suas atitudes diante das adversidades da vida, quebra a ideia de identidade feminina tradicional que Rocha-Coutinho (1994) conceitua como "uma construção de um discurso social com o intuito de se adequar e atender às necessidades e mitos de uma sociedade determinada em um momento histórico específico" (*idem*, p. 48-49).

Por meio de tais mecanismos discursivos, as sociedades instituem o caráter único do discurso da identidade ideal, ao invisibilizar as individualidades e processos de subjetivação das mulheres e ao reforçar uma perspectiva universalizante, segundo a qual "não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva" (LAURETIS, 1994, p. 207).

O que percebemos em relação à sexualidade de Suely no filme, por exemplo, é bem diferente. Sua abordagem quebra atributos essencializadores e totalizadores vinculados a um imaginário sobre o feminino: "fragilidade", "abnegação", "intuição", "docilidade" e "sensibilidade". Ela encarna uma sexualidade heterossexual vibrante e demonstra um espírito livre depois da grande frustração amorosa com o sumiço de Mateus.

O universo da personagem principal é extremamente rico, complexo e multifacetado, tal como descrito acima nas rasuras verificadas na imagem protagonista em relação a ideia cristalizada do feminino. Mulher jovem, de 21 anos, magra, de pele clara, cabelo crespo e alisado, que se reinventou, em Suely, a mulher que rifa o seu corpo, tendo como objetivo conseguir dinheiro para sair de Iguatu. Ao procurar saídas para tamanha frustração e transmutar-se em Suely, *outra mulher*, agora uma pessoa viril, forte e que negocia prazeres.

3.2.4 Sequencia 3- Preciso ir vó, confia em mim: a busca por si continua

Tempo Inicial: 66min48seg
Tempo Final: 81min11seg
Quantidade de planos: 35
Resumo da sequência: Confirmação da ida de Hermila para Porto Alegre após angariar os recursos da passagem com a rifa de seu próprio corpo.
Observações e detalhes: Neste trecho há evidências de transição de Suely a Hermila, depois da noite com o ganhador da rifa, numa noite tensa. Ela demonstra semblante mais leve após não precisar mais ser Suely e com a aprovação de avó e matriarca da família. Os enquadramentos longos e planos sequência no seu núcleo familiar sinaliza sua despedida dali e a continuidade de sua busca por si.

Após ter conseguido vender todas as rifas e ter conseguido o dinheiro da passagem para Porto Alegre, Hermila precisa comunicar a decisão a seus familiares. Ela comunica à matriarca que precisa ir e que inclusive já havia comprado a passagem para Porto Alegre – ela havia escolhido, realmente, o lugar mais longe dali. Ela faz essa revelação à avó como se estivesse pedindo a benção para seguir seu caminho.

Com o intuito de facilitar a comunicação e dar um conforto à avó, ela diz que está indo morar com uma amiga e que havia deixado um dinheiro com a tia para ajudar com a casa e comprar um ventilador novo. Seu semblante volta aos momentos nebulosos, ela não parece estar feliz com a partida. Aquele é o seu lugar, mas não existem mais condições de permanecer ali, principalmente após a rifa, que ganhou muita repercussão e todos já sabem que, na verdade, ela é Suely. Ela sofreu muito com pressões morais de moradores e parentes ao longo de sua empreitada. Chorando, ela diz que assim que puder manda buscar a tia e a avó para ir morar com ela.

“Preciso ir vó, confia em mim” (ver figura 7 A – primeiríssimo plano com a avó em contraplano remetendo a emoção do momento). É com esse pedido que ela enfatiza a sua necessidade de partida e diz que com o dinheiro da rifa ela cuidará do filho até encontrar algum trabalho. Sua avó, que até então se encontrava calada, questiona se era aquilo mesmo que a neta queria. Hermila não esboça qualquer reação, o que evidencia que aquela não era a sua vontade inicial. Nada daquilo que aconteceu após a sua volta de São Paulo estava programado. Não há segurança na exposição de Hermila, e, no fundo a avó sabe que Hermila precisa seguir seu caminho. Deste modo, ela não pede para que ela fique, mas sim para deixar

o bisneto sob os seus cuidados. Mais uma vez, Hermila não responde, apenas abaixa a cabeça, aprovando o pedido e, sentindo-se aliviada com o consentimento da avó.

Resolvida a questão familiar, agora é a hora de entregar o prêmio da rifa ao vencedor. Enquanto se arruma, Hermila/Suely parece apreensiva, infeliz, mas decidida em seguir em frente com seu plano. Ao seu lado, sua tia Maria e a amiga Georgina também estão caladas. Elas irão levar Hermila até o Posto Veneza, para o encontro. O local, além de ser conhecido como ponto de prostituição, era mais perto do motel (ver figura 7 B – Suely apreensiva a espera do ganhador da rifa com sua tia Maria).

Figura 07 – Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Frames da conversa com a avó sobre ir embora de vez de Iguatu e ansiedade para se entregar como prêmio da rifa.*

(a)

(b)

Ao entregar seu próprio corpo ao vencedor da rifa num quarto de motel, Suely demonstra pressa e parece não estar confortável com a situação. Ela não é prostituta, por isso, quanto mais rápido executasse aquele trabalho, mais rápido ela voltaria a ser somente Hermila novamente, deixando de vez Suely para trás. Mas o vencedor não está com pressa e quer fazer valer a "noite no paraíso" que havia ganhado. Ele pede para que ela se mantenha calma, de forma cortês oferece champanhe. "Ainda temos a noite toda", ele diz e pede para que ela dance para ele. Ela faz o que é pedido, mas sem demonstrar entusiasmo, apenas aguardando o tempo passar. A música é em ritmo *lounge* que lembra a sonoridade da cantora nigeriana radicada no reino unido, Sade. A relação sexual é fria, rápida e silenciosa por parte de Suely.

Há um corte seco abrupto e já de manhã aparecem imagens de um carro em movimento destacando um céu azul anil e vegetação típica daquela região. Eles, de carro, deixam o motel. A tia e a amiga Georgina, que ficaram a noite toda no Posto Veneza aguardando, seguem o carro, para certificarem-se de que não ocorra nada fora do esquematizado. O céu está tão azul quanto no dia em que Hermila chegara de volta de São Paulo. O contraste com a terra seca do sertão dá o tom do estado de espírito em que se encontrava a protagonista. Ela está imóvel após a noite que entregou seu corpo rifado, sentada no banco de carona, com um aparente olhar distante para a paisagem. A vegetação seca,

morta, está em consonância com aquela fase de sua vida. “Você vai pra onde, Suely?”, pergunta o ganhador da rifa. O silencio permanece e ele insiste, quer saber onde ele deve deixá-la. Mas, naquele momento, a persona Suely deixa de existir, ela morreu no final daquela noite. Não há respostas, o que denota que Hermila estava definitivamente de volta e pronta para seguir seu caminho.

Ao chegar em casa, Hermila dá banho em seu filho. Seu semblante agora não é mais de preocupação nem de infortúnio. Encontra-se condescendida com seu destino e entende que será melhor deixar Mateus aos cuidados de sua avó e seguir seu caminho. A criança brinca feliz com a água na bacia enquanto Hermila o observa, já com um olhar de despedida. Em seguida, vemos as mulheres da família jantando juntas (ver figura 8 B), repetindo a sequencia de apresentação do núcleo familiar já descrita aqui. Hermila elogia a comida feita pela avó e chora, pois no dia seguinte estaria indo embora. Não vemos discursos de despedidas, nem abraços, nem beijos, nem tristezas, o que se vê é tudo isso misturado nos pequenos gestos, silêncios e trocas de olhares por parte dos personagens. Todos estão cientes da necessidade de partida da protagonista e a conformação está implícita em todos os momentos finais do filme.

Figura 8 – Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Reflexiva após a noite de entrega do prêmio e última refeição em família antes de partir. Não há melodrama na despedida.*

(a) (b)

Na sequência final do filme vemos Hermila, dentro de um ônibus, sentada e pensativa. Seguindo sua busca por si agora rumo a Porto Alegre. Ao fundo, o sertão, paisagem familiar que a recebera de volta, agora, se despede mais uma vez. Uma última tentativa de fazer Hermila ficar em Iguatu surge quando João segue o ônibus de moto para pedir que ela fique. Ele consegue alcançar a janela onde ela estava sentada. Hermila o vê, esboça um sorriso.

Na última cena, que na realidade é um longo grande plano geral, vemos um amplo sertão com o ônibus seguindo caminho. Tudo isso embalado pela trilha sonora instrumental que acompanha os meandros psicológicos da jovem Hermila/Suely em alguns momentos do filme.

O grande plano geral de quase dois minutos anuncia a despedida do local com a placa "Aqui começa a saudade de Iguatu" e ao fundo, a moto de João aparece voltando (ver figura 8 B como recurso narrativo para resolver o conflito). Não fica evidente se ele está sozinho ou não, num artifício utilizado pelo diretor para criar suspense no espectador, ou um final aberto, sem resoluções prosaicas. A fé no amor romântico que a fez se deslocar para sua terra natal aqui não a faz mudar de ideia. Hermila já havia errado por amor antes e não estava disposta a correr o risco de cometer o mesmo erro novamente. Mais uma vez com alusão ao céu simbólico no filme – assim que a moto de João passa pela câmera estática em plano aberto, há um corte abrupto na trilha, um *fade in* para uma tela totalmente azul e, por fim, um sobe som com a música tema "Tudo que eu tenho"- para a subida dos créditos finais. A ação é iniciada e resolvida no mesmo enquadramento, conforme afirma Bordwell (*ibidem*) quando fala do cinema com ênfase na *mise-en-scène*.

Figura 9 – Fotogramas do filme O Céu de Suely (2006) – *Desprezo por João e pelo seu lugar de origem, adepta da mobilidade territorial e desapegada, seu lema é seguir em frente.*

(a) (b)

A juventude representada na figura de Hermila/Suely é de um ser desejante de transformação, que foge das possibilidades impostas pela sociedade, com bravura e persistência. Dessa maneira, ela escapa daquele conjunto esboçado e fixo de mulheres que mais uma vez recorrendo a Rocha-Coutinho, "[...] devem atender às necessidades dos outros, ser responsáveis pelo bem-estar de sua família, pela felicidade e sucesso de seus filhos [...]" (*ibidem, op.cit*, p.59). Na contramão dessa expectativa, Hermila/Suely é uma jovem mulher aprendendo um novo modo de ser mulher, uma vez que constrói suas formas próprias de conduta em relação à vida. No afã de que dias melhores virão, de preferência longe do seu local de origem e numa busca incessante por si mesma.

Percebe-se, enfim, como plano de fundo na narrativa do filme, aspectos das várias dificuldades com as quais muitos imigrantes passam nas cidades brasileiras para onde imigraram ou nos seus regressos às suas cidades de origem, principalmente as mulheres em situações semelhantes à de Hermila: jovem, mulher, pobre, abandonada e com filho. O céu

por onde ela caminha é um céu repleto de tentativas, ganhos, perdas, incertezas e esperanças de que algo mude. Este céu que o filme instaura ao final é como a promessa de dias melhores que pode se tornar real ou não durante sua caminhada.

3.3 LEITURAS PRELIMINARES: SONHOS ROUBADOS EM JUVENTUDES DE FAMÍLIAS DISFUNCIONAIS

(...) Eu sou escravo de sonho arca imensa armadilha
Ao meu caminho eu que faço
sou eu que traço essa trilha
A minha esperança eu invento
Sempre em movimento
Não tem parada pra mim
não tem nem lamento
é bom ficar ligada
a vida é tudo ou nada, e não tem talvez
vai pedalando a sua lucidez
vai nessa levada
e não vai ter uma outra vez
Ninguém vai me dizer
como devo me virar
eu quero, quero muito
quero agora, sem demora
o meu desejo, ninguém vai roubar (...)[40]

O filme *Sonhos Roubados* (2009), por sua vez, é o quarto longa-metragem de ficção dirigido pela cineasta carioca Sandra Werneck e fecha este primeiro bloco de análises sobre representações da juventude no cinema brasileiro contemporâneo, neste caso, a juventude empobrecida e seus desdobramentos nas obras selecionadas. A diretora já fez incursões pelo universo jovem quando dirigiu uma ficção biográfica de um ícone da juventude e do rock nos anos 1980: o filme *Cazuza: o tempo não para*" (2004) e o documentário intitulado *Meninas* (2006). Este último filme junto com o livro *As meninas da esquina – Diários de Sonhos, Dores e Aventuras de seis adolescentes do Brasil*, de Eliane Trindade, lançado também em 2006, são a base do argumento de *Sonhos Roubados*. A obra foi selecionada para o Festival do Rio de 2009 onde ganhou nas categorias melhor filme pelo voto popular e melhor atriz (Nanda Costa).

O filme focaliza o universo adolescente em uma comunidade pobre do Rio de Janeiro. Narra a história de três amigas, seus sonhos, suas frustrações e o fato de todas virem de universos familiares problemáticos, também chamados de disfuncionais, como veremos mais adiante. São elas: Jéssica (Nanda Costa) - uma mãe solteira, com 17 anos de idade, que vive

[40] Trecho da música tema e homônima do filme chamada "Sonhos roubados", de autoria de João Nabuco, Antônio Villeroy e Eugênio Dale, interpretada pela cantora Maria Gadú. Esta canção personifica, anuncia e fecha o filme, além de ambientar a história das três amigas adolescentes.

com sua filha de aproximadamente dois anos chamada Britney e seu avô Horácio, que tem uma oficina simples de bicicletas em casa e é alcoólatra. Sua mãe, prostituta, morrera de AIDS. Não existem referências ao pai. Suas melhores amigas são as adolescentes Sabrina (Kika Farias), uma jovem que desde cedo foi abandonada pela mãe e não tem família, e também Daiane (Amanda Diniz), uma jovem de 14 anos que não foi reconhecida por seu pai e foi deixada pela mãe com a sua tia e seu tio Peri. O trio se prostitui de vez em quando em busca de sobrevivência e também para suprir seus desejos de consumo.

O filme é construído numa busca por representar de maneira bastante próxima o cotidiano das jovens adolescentes, optando ao máximo pelo realismo na fotografia. A câmera, em um expediente observado em diversos filmes que se voltam para universos jovens contemporâneos no cenário brasileiro cinematográfico atual, insere os personagens dentro das comunidades, busca por eles dentro do ambiente, e há uma mescla entre atores profissionais conhecidos pelo público em trabalhos na TV, atores não profissionais desconhecidos selecionados em testes de elenco e moradores locais como bem pode ser visto em outros filmes como *Cidade de Deus (*2002), *O Céu de Suely* (2006), *Bróder* (2010), entre outros; e também poderá ser visto em *As melhores coisas do mundo* (2010), obra que será analisada no próximo capítulo.

As opções estéticas do filme no que diz respeito à linguagem audiovisual e aos modos que compõem as falas das personagens dialogam de modo a trazer à narrativa fílmica a leveza, por vezes, aparentemente distante e contraditória, em seu universo simbólico. O próprio ato de se prostituir é contraditório no filme, pois advém de uma necessidade de recursos básicos para subsistência como comida ou um bem de consumo qualquer, mas também de falta de oportunidades diversas e de uma precocidade de demandas do "mundo adulto" como um filho. Eles se divertem nos bailes funk, querem conseguir dinheiro, porém não demonstram ter prazer com a atividade.

Por outro lado, as garotas têm repertórios simbólicos midiáticos calcados em imperativos da sociedade de consumo atual, como pode ser visto no quarto repleto de pôsteres de bandas *pop*, as baladas nos bailes *funk* da comunidade como diversão possível e importantíssima nas redes de convívio das quais elas fazem parte. Sonham com um amor romântico, querem uma festa de 15 anos com tudo que tem direito, uma calça da *Gang* para arrasar no baile e se sentirem mais bonitas, um MP3 *player*, uma lista bastante peculiar e representativa para se pensar sobre jovens de periferia. Percebe-se assim, que as jovens sofrem influências diversas de realidades socioculturais e econômicas distintas, fazendo com que surjam múltiplas formas de vivenciar a juventude.

Outro aspecto interessante a destacar deste filme é a abordagem escolhida para se representar o espaço social da favela, normalmente mostrado em relevo sinuoso e câmera na mão tremida, remetendo ao modo como se convencionou a se representar esses espaços, principalmente a partir de *Cidade de Deus* e sua edição frenética e estética publicitária[41]. Expediente muito utilizado em filmes de ação com ênfase na violência urbana, ambientes periféricos, gângsteres e tráfico de drogas. Não há um tom alarmista nem de denúncia social, embora apareça de forma secundária nas humilhações de toda ordem que as jovens sofrem.

A favela é plana, as pessoas circulam de bicicleta ou a pé e as protagonistas não são jovens negras, duas são morenas e a mais nova, branca. Embora sejam aspectos discretos na construção fílmica, dizem muito sobre as opções estéticas. Especialmente no filme em tela, o cinema se encarrega de visibilizar vivências dessas jovens numa favela carioca. No entanto, essa vivência poderia ser notada nas periferias de qualquer grande cidade brasileira.

A opção por atores da própria comunidade, como já mencionado acima, é um recurso que a película também lança mão para dar esse sentido de verossimilhança ao filme, mesclando atores profissionais consagrados como Marieta Severo e Nelson Xavier, atores em início de carreira, na época, Nanda Costa e Kika Farias e atores não profissionais que vivem o cotidiano da realidade representada na ficção. Além de atores ainda sem experiência, o filme traz no elenco de personagens o ator, escritor, ativista e *rapper* MV Bill. Personalidade muitas vezes apresentada, na grande mídia, como um porta-voz dos anseios dos excluídos, principalmente com seu trabalho de ativista na CUFA (Central Única das Favelas) e a grande repercussão nacional produzida pelo seu documentário *Falcão – Meninos do Tráfico* (2006) em parceria com Celso Athayde. Este trabalho impactou parte da população, mostra de forma bem realista, o cotidiano de adolescentes das favelas brasileiras, envolvidos no tráfico de drogas e sua relação com todos os lados da criminalidade, por meio dos relatos dos próprios adolescentes, que são nomeados "Falcão" (adolescentes que trabalham no tráfico noturno).

Outro aspecto a se pensar na construção de juventude no filme em questão tem a ver com as opções de trilha sonora enquanto elemento discursivo e definidor de perfis dos personagens. Para isso, Sonhos Roubados, emprega em sua trilha sonora gêneros musicais como o *funk*, o pagode, o *rap* e o *hip-hop*.

A música interpretada por Maria Gadú, de mesmo título do filme, cujo trecho consta na epígrafe deste subcapítulo, traz uma linguagem e uma representação que traduz o perfil

[41] Termo corrente e reducionista no meio cinematográfico para atribuir a um filme montado à com imagens rápidas, o que, na verdade, retrata ainda mais a visão parcial daqueles que reduzem a evolução visual do cinema e sua adequação a públicos ávidos por essa velocidade, própria da atualidade.

dessa parcela da juventude, como é possível perceber na letra. Ela começa suave como uma balada e vai se mesclando com uma batida de *funk* e dança de rua. Vários elementos que compõem a letra da música estão presentes diretamente na abertura e no final do filme, ao apresentar as personagens e ao resolver seus problemas no fim. Ela ambienta o perfil das personagens e demarca as culturas juvenis em tela, através do trânsito de ritmos que vai do suave marcado na letra, até um som mais percussivo, dinâmico, próximos daqueles das ruas da comunidade representada.

3.3.1 Análises

O cinema brasileiro contemporâneo tem se caracterizado pelo enfoque predominante de temáticas sociais e políticas nos primeiros cinco anos do século XXI. Diversas produções atestam este fato – entre elas, os filmes - *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, entre outros, como *O homem do ano* (2003), de José Henrique Fonseca, e *Amarelo manga* (2003), de Cláudio Assis. O filme aqui escolhido para nossa análise – *Sonhos Roubados* (2009), de Sandra Werneck, insere-se nessa dinâmica tendo como tema o universo juvenil feminino numa comunidade pobre do Rio de Janeiro.

Trata-se de um filme que traz imagens de estigmas da pobreza e suas figurações simbólicas que nos lembram da força desse território enquanto representação simbólica do Brasil que é a favela, e, como desdobramento, conceituado por alguns jornalistas e críticos de cinema como *favela movie*. São filmes que estabelecem a tríade "favela-criminalidade-violência" em suas narrativas e configuram-se como um nicho na cinematografia brasileira contemporânea. Cinematografia vista por muitos como um apelo ao voyeurismo social, uma generalização hiper-realista.

Eles emergem de uma cinematografia que reivindica para si um status legitimador de representações do que ocorre na favela, através de seu lugar de fala. Deste modo, ganham visibilidade e ressonância nos debates públicos e midiáticos sobre o que ocorre na cidade, e perante grandes agentes como o estado e a mídia, tornam-se aptos a emitir opiniões e criar estéticas palatáveis e um espaço encenado amplamente consumível no âmbito cinematográfico.

Vale lembrar que as denominações periférica, marginal, favelado são relacionais e estatísticas para construção de políticas públicas. Tomando como base uma visão estritamente nessa linha da estatística, a antropóloga Alba Zaluar descreve a população pobre como aquela situada entre a faixa de renda de três a cinco salários mínimos, ou os que exercem as

atividades pior remuneradas na economia nacional. Entre eles: “operários e assalariados do setor terciário, trabalhadores não qualificados, bem como os “autônomos”, pouco ou não especializados” (ZALUAR, 2000, p.33).

No entanto se levarmos em consideração outros indicadores e o salário vigente atualmente seriam outros referenciais, como o próprio acesso ao crédito e a bens de consumo. De acordo com parâmetros atuais do governo, o pobre extremo, por exemplo, seria o sujeito cuja renda não ultrapasse 70 reais mensais. O que se observa nos filmes que se voltam para histórias de jovens nesses contextos e aqueles que os circundam, como os analisados nesta pesquisa, são uma parcela da população altamente heterogênea. Diversas em sua posição e relações com o processo produtivo, práticas religiosas e tradições regionais dos migrantes de diversas áreas que acabam sendo nivelados e homogeneizados pela sua condição estigmatizada. Dentre os atores sociais que constituem uma parte essencial dessas culturas fragmentadas e múltiplas estão os jovens. Sua atuação é elaborada pelo consumo simbólico como possibilidade de atribuição de sentidos vinculados a ditames econômicos, políticos e ao imaginário.

O conceito de culturas híbridas, de Canclini (2008) nos ajuda a entender a questão da cultura nos espaços culturais latino-americanos, nos quais se localizam as favelas brasileiras. Para o autor, a América Latina é por excelência um lugar de encontro e de trocas culturais, e ele descreve o sincretismo, a mestiçagem e a transculturação como tipos particulares e definidos de hibridação. Ele refuta os pares de oposição convencional usados para se falar do popular, como subalterno/hegemônico por exemplo. Nessa ótica, os verbetes preto, pobre e favelado engessam uma população heterogênea e escapa aquilo que lhe é peculiar: a diversidade.

No entanto as representações dos espaços sociais de favela continuam muito cristalizadas. Quando reflete sobre os filmes *Cidade de Deus* e *Uma onda no ar*, Oricchio (2003, p. 154) apresenta os dos extremos normalmente representativos da favela no cinema brasileiro: “o inferno do crime, como se verá em Cidade de Deus, ou um lugar em que a maior parte da população é formada por gente pobre, honesta, trabalhadora e esperançosa, como em Uma onda no ar.” Enfim, um espaço de sujeitos lutadores que, de maneira honesta, abrem caminhos de ruptura com o que está posto para si.

No caso do filme dirigido por Sandra Werneck, o olhar se volta para esta segunda categoria, tendo as três jovens seus sonhos roubados pelo cotidiano e por suas relações amorosas. Ainda em diálogo com Oricchio (*op.cit.*), ele credita ainda a favela e o sertão como espaços encenados privilegiados na história do cinema brasileiro desde o Cinema Novo.

Do ponto de vista temporal da narrativa de *Sonhos Roubados*, há uma marcação bem definida: acontecimentos em um ano na vida das protagonistas. E, seu espaço, embora encenado no filme se filie a outros na construção da favela, como: casas sem reboco, ícones religiosos católicos nas paredes, criminalidade, a "laje" como espaço de sociabilidade juvenil – o referido espaço aparece de maneira mais solar e sem relação com o morro estereotipado. As representações da juventude percebidas na amizade, sonhos compartilhados, corpos vendidos e relações familiares das jovens - Jéssica, Sabrina e Daiane nesta história ficcional serão mais esmiuçadas em quatro trechos do filme que traremos à tona, conforme veremos abaixo.

3.3.2 Sequência 1 – Sonhos tecidos pela relevância da amizade na adolescência

Tempo Inicial: 00min44seg
Tempo Final: 10min21seg
Quantidade de planos: 32 planos
Resumo: O início do filme é marcado pela apresentação das três jovens protagonistas do filme individualmente, Jéssica, Daiane e Sabrina. Em seguida, mostra a importância e a dimensão da relação de amizade entre elas.
Detalhes e comentários: Assim como nos demais filmes analisados, os principais elementos que compõem os filmes ficcionais em geral são: o ambiente, grandes planos gerais descritivos situando a favela daquele dado contexto, redes de convívio das garotas; a família, todas elas são mostradas em suas relações familiares e no convívio entre amigos.

A abertura dos filmes ficcionais em geral é a responsável por apresentar o perfil e o ambiente das personagens, neste caso, o universo juvenil vivenciado pelas três protagonistas, Jéssica, Daiane e Sabrina vão sendo evidenciados, um a um. Para tanto, utiliza-se de recursos narrativos a fim de materializar e apresentar esses universos juvenis. Aqui a opção é por enquadramentos abertos descritivos e movimentos feitos por grua para evidenciar a dimensão e extensão daquela comunidade. A perspectiva é de uma abordagem de acompanhamento do cotidiano daquele local, como um olhar de dentro e quase íntimo.

Um grande plano geral e um plano geral mostram a personagem Jéssica surgindo por entre as pessoas e as vielas da favela com sua bicicleta (ver figura 9 A). O prólogo se instaura junto com os créditos iniciais acompanhados pela música tema interpretada por Maria Gadú, cujo trecho está presente na epígrafe acima. A jovem aparece pedalando por entre o ambiente e a câmera acompanha sua trajetória. Ela tem cabelos com aplique de tranças, veste-se à

vontade e cumprimenta as pessoas na rua, mostrando familiaridade com o entorno. Nesse momento, são mostradas pessoas em atos cotidianos, assim como o de Jéssica, que vai se aproximando para planos mais fechados, como planos médios e primeiros planos.

A jovem para em frente a uma quadra poliesportiva, espaço de diversão e normalmente integrado às sociabilidades juvenis, onde ocorre um ensaio de dança de rua na própria comunidade. A música que até então era interpretada a capela e tinha uma sonoridade de balada, ganha outra vida com batidas da música de rua, juntamente com as imagens registradas do ensaio, sob o olhar atento dela (ver figura 10 B).

Após acompanhar o ensaio por um tempo, a jovem some novamente por entre as ruas apertadas, sem calçamento da favela e por entre as moradias da comunidade. Os planos, com bastante ênfase no ambiente, evidenciam os contextos das jovens que irão compor a narrativa neste filme. Trata-se de um universo social que dificulta a possibilidade da emancipação humana. E nos diversos espaços sociais que a compõem – periferias das grandes cidades, pequenas cidades, zona rural, – os problemas diários da juventude se exacerbam, observados no desemprego estrutural, violência, falta de acesso à escola, aos sistemas de saúde, à moradia, às atividades culturais e às muitas formas de lazer, inserção no crime organizado, universos familiares disfuncionais, imagens e percepções estereotipadas a seu respeito.

Figura 10 – Fotogramas do filme *Sonhos Roubados* (2009) – *Apresentação do cotidiano daquela comunidade retratada. A dança como aspecto estético desejado por Jéssica como sonho não realizado*

(a) (b)

Em seguida, pode-se ver Jéssica chegando a sua casa, onde vive com seu avô, o mecânico de bicicletas Horácio e com sua filha Britney. O nome da filha é “americanizado” e igual a um ícone adolescente da música pop mundial – *Britney Spears.* Vemos uma casa pequena, simples, sem reboco, mensagens religiosas coladas na geladeira e quadro do Sagrado Coração de Jesus na parede. Ao abrir faminta a geladeira, o que encontra é apenas ovo e água. A câmera acompanha Jéssica pela ambiente enquanto raspa restos de comida na panela sobre o fogão. Eles começam a dialogar: “Jéssica: E aí vô? Avô: ‘Cê demorou tanto que deu pra

botar roda em todo berço aí. Jéssica: Pô, mas ficou maneiro hein, filha? Bercicleta. ‘Cês comeram, vô?” São marcas discursivas de coloquialidade, como os termos “E aí?” ou ainda “Pô, mas ficou maneiro, hein, filha?”.

Vemos entre esta cena e a seguinte os dois mundos antagônicos que compõem a personalidade multifacetada de Jéssica: o gosto pela diversão e as dificuldades de lidar com questões teoricamente do mundo adulto, o sustento familiar e sua filha pequena. A jovem Jéssica sofre sanções da avó paterna de Britney e do pai da criança que é submisso às vontades dela. Esta personagem é representada por uma senhora de perfil moralista e evangélica que segundo Jéssica no filme, não sabe como o ex-namorado aguenta aquele “papo de crente” o dia inteiro. É possível traçar um ponto comum entre a figura de Dinho em *Linha de Passe* e o ex-namorado de Jéssica, ambos jovens, adeptos de religiões evangélicas neopentecostais. Isso, de algum modo, expõe a força e o papel que essas práticas religiosas têm exercido em comunidades de periferia das grandes cidades brasileiras.

Faz parte do mundo de Jéssica, também, o bom humor e a autoconfiança, apresentada através de certa “marra” carioca. Após essa breve apresentação dos imbróglios da vida da jovem em seguida vê-se Jéssica dançando sensualmente ao som de uma música com batidas de funk e *pop* na laje de sua casa (ver figuras 11 A e B) acompanhada de um cigarro de maconha e a se olhar num espelho, evidenciando a diversão e despojamento como pontos fundamentais de sua vida. O espelho opera como um importante elemento simbólico da sociedade. É por onde nos vemos a si mesmos em nossa intimidade e construímos uma autoimagem desejável pelo e para o outro. O seu uso é recorrente em filmes centrados em jovens e não é diferente em *Sonhos Roubados*.

Figura 11 – Fotogramas do filme Sonhos Roubados (2009) – *Takes alusivos às “garotas da laje”, na personagem Jéssica dançando e o espelho como elemento importante na construção da autoimagem juvenil.*

(a) (b)

Em seguida, o espectador é apresentado ao universo adolescente de Daiane, a mais nova entre as amigas, com 14 anos de idade. Seu ambiente de reclusão da vida enfadonha que leva sob a tutela dos tios, após não ser reconhecida pelo pai biológico e ter sido abandonada

pela mãe – supostamente por problemas mentais. Este ambiente é o seu quarto. Quantas vezes não vemos os quartos como espaço de refúgio e privacidade dos jovens em diversas representações midiáticas? Ela demonstra ser uma menina vaidosa desde sua primeira aparição na tela nesta sequência de apresentação dos personagens (ver figuras 12 A e B). Vê-se sua imagem refletida no espelho, enquanto passa *gloss* labial, olha-se no espelho ajeitando as madeixas cacheadas e a roupa, enquanto a câmera faz uma panorâmica sobre sua penteadeira repleta de produtos de beleza.

Daiane vive em condições humildes, porém é apresentada de posse de elementos que identitariamente a representam como uma jovem contemporânea urbana, a partir de seus pertences e gostos. Ela gosta de tecnologia, sonha em ter um Mp3 player e uma festa de 15 anos com tudo que tem direito. Ainda nos planos que demonstram seu espaço de refúgio, vê-se uma adolescente que gosta e que fantasia com os astros da música, através de pôsteres colados na parede. Assim que sai do quarto, Daiane pergunta: "Cadê ele?" em alusão a seu pai biológico. E sua tia responde: "Esquece teu pai. E as meninas não vêm?". Daiane diz: "Sei não", de maneira áspera. E essas são suas únicas palavras durante seu frustrado aniversário de 14 anos com os tios.

Ao longo do filme, Daiane demonstra ter necessidade de buscar a referência paterna. Não é uma coisa bem resolvida, porque este pai vive e trabalha na mesma comunidade em que ela mora, mas sempre a ignora. Linha de Passe também traz esse elemento à tona com os irmãos sem saber do paradeiro dos pais, pois eles são filhos de pais diferentes, incomodando especialmente o irmão mais novo, Reginaldo. Aqui Daiane também é a mais nova entre as amigas. Isso marca nas narrativas o papel dos pais nas vivências dos jovens, e, sobretudo, dos adolescentes com quem deveriam manter uma relação próxima, já que são parte de suas referências mais importantes para se definirem enquanto sujeitos.

Ela ganha um vestido de presente da tia e não demonstra muito entusiasmo. O tio a abraço e diz: "a cada ano você fica mais linda", o que também não a comove. Então os parabéns são cantados apenas pelos tios, sem nenhum amigo, sob um olhar distante e sem entusiasmo explícito de Daiane. Há um corte seco. Ela se encontra entediada em seu quarto, deitada, olhando para o teto, quando seu tio entra e lhe entrega um presente: um celular. Ele diz: "dá pra tirar foto, fazer filminho. Tem meu número salvo aí já." Daiane permanece em silêncio compenetrada no celular quando sua tia entra e pergunta se ela gostou da surpresa.

Figura 12 – Fotogramas do filme Sonhos Roubados (2009) – *O universo de Daiane: espelho, vaidade e o celular.*

(a)

(b)

Outra personagem – Sabrina - é apresentada em seu local de trabalho, uma pequena lanchonete onde serve caldo de cana, e não em casa como as outras amigas. Ela foi abandonada pela mãe e apresenta um sotaque diferente do carioca. Sua fala é de algum local do nordeste e cresceu sem família. As relações entre juventude e trabalho na sociedade brasileira atual fazem de Sabrina também uma representante desses modos de vivenciar a juventude. São jovens que vivem sozinhos, a revelia do respaldo familiar e imigrados de cidades menores para grandes centros.

Os contextos das jovens apresentadas no filme são de adolescentes e jovens em situação de rua, vítimas da exploração do trabalho infanto-juvenil, da violência doméstica (física, sexual e/ou psicológica), da violência urbana ou mesmo de formas mais ocultas de violência, como a própria negligência e distanciamento de políticas públicas, que as impedem de usufruir seu lugar de sujeito e de cidadão de direitos.

Embora o campo do trabalho seja associado ao universo da maturidade de maneira mais tradicional, o ato de trabalhar para sustentar-se faz parte das experiências juvenis em larga escala no Brasil. Seja por abandono dos pais, como é o caso de Sabrina, seja para auxiliar nas despesas da família e criar filho, como o caso da personagem Jéssica ou para se enquadrar e ser reconhecida pelo consumo de bens simbólicos, como o caso de Daiane. São vítimas da falta de oportunidade e das desigualdades sociais comuns à realidade brasileira, que o cinema contemporâneo tem se voltado ao representar contextos desse universo, como pode ser visto nas discussões aqui apresentadas.

Vemos Jéssica chegando ao seu local de trabalho (Lanchonete do China) e cumprimentando a amiga com um tratamento e uma maneira de cumprimentar diferente, batendo mãos, talvez um código específico, que pode ser próprio daquela relação de amizade juvenil. Além disso, embora esteja no labuto do dia-a-dia de trabalho, Sabrina não dispensa, assim como as demais jovens apresentadas, o cuidado com a aparência. Para tanto a jovem faz uso da tampa de uma jarra metalizada que serve como espelho para poder ver o seu reflexo e

passar o batom (ver figura 13 B). Ocasionalmente ela dá lanches de graça para Jéssica, sabendo da situação difícil que esta vive, e demonstra a relação de amizade entre elas.

Figura 13 – Fotogramas do filme Sonhos Roubados (2009) – *O mundo de Sabrina e o peso da amizade entre elas. Trabalho informal na Lanchonete do China e escapadas cotidianos de um local desprezado por todas e que também a desprezam: a escola.*

(a)

(b)

(c)

Vale ressaltar o papel do espelho na apresentação das três protagonistas, evidenciando vaidade e preocupação com a autoimagem, mesmo vivendo em situação tão difícil e, por vezes, sem o básico. O narcisismo exacerbado, entretanto, é uma marca de nosso tempo e, portanto, transcende o universo juvenil. Esse elemento escolhido para estar presente nesse trecho tão relevante do filme pode levar a compreender a importância que a própria identidade tem para as jovens, a importante de se reconhecer, tendo a moda e objetos de consumo em geral grande importância. Quem eu sou? O que eu quero? Quais são meus sonhos? São questões que talvez perpassem a cabeça delas na autoconfiança exposta ao se olharem. Dessa forma, o filme acompanha o cotidiano e as atitudes que fazem com que estas personagens se reconheçam enquanto jovens, através do universo simbólico.

Essa questão da autoimagem, do corpo entre os jovens tornou-se um importante passaporte de acesso a um mundo de trocas afetivas. “O corpo é investido de carga simbólica para ser exibido, jogado na dramaturgia da sedução” (PAIS, 2012, p. 121). O corpo, a indumentária e os adereços em geral são territórios de descobertas de si, mas também um instrumento muito importante de gestão das identidades juvenis. Trata-se do que este mesmo

autor chama de reflexividade existencial, cujo palco social se dá através da comparação entre amigos, desconhecidos e personagens midiáticos como os cantores nos pôsteres de quartos de jovens que acabam refletindo imagens que os jovens constroem de si. No caso das três protagonistas do filme em tela, esse investimento na autoimagem e seu peso nas tramas sociais são evidentes.

Após a apresentação de cada uma, vemos a inserção do universo compartilhado na relação entre elas. Ao som de um samba-rock remixado, andando em plano conjunto, com uniformes escolares, sorrindo e se abraçando, elas se juntam e sua primeira ação enquanto amigas (ver figura 13 C). Elas entram numa loja de confecção e vários elementos dessa identificação jovem aparecem quando eles se indagam sobre quais seriam seus sonhos.

Na loja, elas conversam permitindo que se observe um pouco dos seus hábitos de consumo. Jéssica aponta para uma roupa e diz "Aqui Sabrina, tua cara.". Sabrina responde: "Caralho, irada! Fala sério, cara, que linda". As meninas entram na loja e ficam experimentando as roupas, mas não podem comprar porque não têm dinheiro. Jéssica experimenta uma calça jeans da Gang e pergunta pelo preço. "Quarenta e nove", responde a atendente. Daiane reage: "Dá pra comprar meu MP3 player com isso". E Jéssica corrobora: "A pessoa tem que ralar muito pra ser gostosa". A presença das gírias, as escolhas das roupas e dos bens de consumo refletem as culturas juvenis exploradas no filme.

Uma calça da *Gang*, ícone de moda dos bailes funk e sua capacidade de modelar os corpos, é o sonho de consumo de Jéssica. Um aparelho de MP3, para andar por aí ouvindo música, é o desejo de Daiane. Sabrina afirma que dá pra viver um mês com essa quantia e não se pronuncia sobre seu desejo de consumo. Após a apresentação das jovens e seus contextos, o filme demonstra a inserção delas no meio da prostituição.

3.3.3 Sequência 2 – Gravidez na adolescência nas camadas pobres: a mulher que se vire

Tempo Inicial: 58min54seg
Tempo Final: 1h01min05seg
Quantidade de planos: 01 plano sequência
Resumo: Desfecho da relação amorosa entre Sabrina e Wesley.
Detalhes e comentários: A cena é gravada em um único plano sequência, ou seja, sem cortes. Inicia-se com uma leve panorâmica descrevendo o ambiente onde eles se encontram e o diálogo se dá em plano conjunto ou movimento de câmera e lente ora evidenciando um, ora evidenciando o outro, mas sem cortes.

Este segundo trecho é de uma cena importante e simbólica dentro do contexto do filme. Ele narra o desfecho da relação de Sabrina com Wesley, um traficante branco de classe média, após ela decidir contar-lhe sobre sua gravidez. Ele é representado no filme como um jovem inescrupuloso, fanfarrão e egoísta. Está, também, envolvido na criminalidade, embora isso não seja explorado explicitamente na trama. Ele quer se dar bem com as garotas e manter um nível de vida material elevado.

No que diz respeito ao cenário contemporâneo da juventude, a gravidez na adolescência tem sido explorada de modo recorrente como um "problema social". Ela é comumente apresentada como perturbação à trajetória juvenil, porém tem aspectos diferentes no imaginário coletivo do senso comum: se é jovem pobre normalmente se atribui à desinformação, à marginalidade social, ao pouco acesso a meios contraceptivos e a pobreza em si. Por sua vez, se a referência for aos jovens de camadas médias[42], a gravidez precoce favorece a emancipação juvenil e individualização através de vínculos familiares, ou seja, aceitação, subsídio material e afetivo por parte das famílias, em muitos casos.

As relações entre o sujeito jovem e as instâncias de socialização afetivo-sexuais, por exemplo, se dão em determinações e constrangimentos sociais (de gênero, classe e geração, entre outros) que "repercutem na construção desses sujeitos em suas possibilidades de reelaboração das marcas de pertencimento social, na perspectiva da singularização pessoal" (Brandão, 2006, p. 84). No caso da relação entre Sabrina e Wesley as diferenças de gênero e classe são fortemente marcadas. Ela sonha em ser mãe e acredita no amor romântico, enquanto ele parece ser um sujeito que viabiliza sua subsistência momentânea apenas para ter uma mulher fixa para relações sexuais esporádicas.

A cena se inicia com uma iluminação amarela, em meia luz, num quarto alugado por Wesley na própria comunidade. Eles se encontram seminus e compartilham de um momento romântico. O namorado anuncia que estava pensando numa lua-de-mel para eles e pede para que Sabrina escolha qualquer lugar do mundo. Ela escolhe Miami quando ele concorda em tom efusivo e risonho (ver figura 14 A).

O ar lírico se esvai quando Sabrina afirma que tem uma notícia para dar a Wesley, que os dois vão ter um filho (ver figura 13 B). Ele então a empurra para o lado da cama e muda completamente o semblante. Entre críticas sociais explícitas e implícitas no filme, há o fato das jovens - sob o olhar do filme de Werneck - serem exploradas pelos homens que as

[42] O termo camada média que tomo emprestado de Brandão (2006), comporta uma diversidade cultural e de distintas posições sociais e *ethos* cultural da chamada classe média e suas variações. Ele será retomado nas análises do segundo bloco desta pesquisa, no qual investiremos um olhar sobre representações de jovens dessa camada no cinema brasileiro atual.

rodeiam. Sabrina então diz que sempre sonhou em ser mãe, assertiva que é prontamente refutada pelo namorado: "Tá maluca, porra! Nem sei se sou o pai", diz. Ele então se autoproclama uma pessoa "bacana" e ordena que seja feito o aborto, tendo as despesas pagas por ele, sob pena dela ter que criar a criança sozinha.

Figura 14 – Fotogramas do filme Sonhos Roubados (2009) – *Anúncio de gravidez por Sabrina e frustração pela não aceitação do namorado Wesley. Sentimento de culpa e exercício de poder norteado pela classe social e gênero.*

(a) (b)

Há uma discussão entre eles e o namorado dá um ultimato sobre a questão deixando claro suas intenções: não reconhecimento paternal nem afetivo. Ele humilha Sabrina ao lembrá-la de quem paga os custos do quartinho que ela vive e finaliza a questão dando uma quantia em dinheiro para ela. "Quer ter seu filho, a vida é tua, escolha", sentencia. Ela se senta na cama sozinha e começa a chorar copiosamente. Como desdobramento da história, Sabrina decide ir adiante com a gravidez, sobrevivendo de pequenos trabalhos durante a gestação, como panfletagem em sinaleira na cidade. Sabrina fazia programas eventuais para complementar renda, mas parou para se dedicar a um parceiro fixo, com aspirações futuras. Depois que seu filho Jason nasce ela retorna à prostituição.

3.3.4 Sequência 3 – Festa de debutante: o mundo cor de rosa e a vida real

Tempo Inicial: 1h13min15seg
Tempo Final: 1h16min20seg
Quantidade de planos: 09 planos
Resumo: Festa de 15 anos de Daiane.
Detalhes e comentários: A cena é gravada com poucos planos e alguns movimentos de câmera. A cor rosa é predominante e acompanha Daiane ao longo da cena.

Esta cena trazida à análise nessa pesquisa refere-se ao momento em que se celebra a festa de 15 anos de Daiane. Data bastante simbólica em que se volta a um ritual bastante desejado entre as garotas jovens: a festa de debutante. No senso comum, ela marca simbolicamente a passagem no tempo da menina à mulher e tem uma relação com o reconhecimento dos pais e da sociedade. Não é a toa que Daiane quer a presença do pai biológico, fato que é viabilizado por um acordo financeiro entre ambos. A paleta de cores da cena é marcada pelo rosa e pelo vermelho, cores que acompanham a personagem Daiane desde o primeiro plano em que foi mostrado o seu quarto.

A câmera começa seu movimento com a DJ e vai acompanhando toda a festa, até se encontrar com Jéssica e Sabrina e elas buscarem a aniversariante. Um ano depois, dentro do lapso temporal da narrativa do filme, muitos acontecimentos já haviam se sucedido. Sabrina conta os planos de que no ano de 2023, Jason, seu filho, terá 15 anos, Jéssica responde: "Porra, tá fazendo plano pra 2023? Tô mais preocupada com a festa, agora!". E Daiane por sua vez aguarda ansiosa a presença do pai biológico, em uma esperança de aceitação e reconhecimento. Embora saiba que ele só vem por conta do acordo supracitado, Daiane mantém viva a identificação com o pai, uma vez que sua única referência masculina de família é o seu Tio Peri, marido da sua tia, com quem vive, e que lhe abusa sexualmente.

Figura 15 – Fotogramas do filme Sonhos Roubados (2009) – *Frames* da *Festa de Debutante de Daiane e a expectativa de dançar a valsa com o pai.*

(a)

(b)

(C)

Após a chegada do pai biológico de Daiane, a valsa de 15 anos interrompe o som do pagode que todos estavam dançando naquele momento. Apesar do sorriso de satisfação dela depois de aguardar ansiosamente por esse momento, ele já avisa que não vai demorar (ver figura 15 B). As luzes da casa são apagadas para todo o simbolismo do ritual de debutante, repetido há séculos. A dança da jovem a ser apresentada à sociedade, levada pelo pai, na presença de grande número de convidados.

Do ponto de vista imagético a cena muda de tom, apresentando uma fotografia cheia de sombras ao redor do ambiente e luz difusa sobre Daiane e seu pai. Eles dançam sob um contraponto de Daiane sorridente e seu pai indiferente. Este recurso da narrativa e movimentos panorâmicos circulares remete a relação tortuosa entre eles e a dinâmica da dança. Isso é amparado na atuação de ambos, troca de olhares, iluminação com foco apenas neles e naquele momento único para a jovem e previamente combinado.

Antes mesmo que a valsa termine, o pai interrompe a dança e vai saindo em direção à porta. A menina convida-o a ficar para cantar os parabéns, ápice de qualquer aniversário, sobretudo no ritual dos 15 anos, mas ele afirma que não faz parte do negócio. Ela diz: “Pai, fica pro bolo”. E ele responde grosseiramente: “Que bolo? Bolo não faz parte do negócio não”. Através das falas, evidencia-se que Daiane esperava que seu pai viesse à sua festa por vontade própria, ao passo que fica claro, através da linguagem verbal utilizada por ele que ele só veio por conta do acordo que fez com ela para que ela não o reclamasse na justiça o reconhecimento de paternidade. Assim, o mundo cor de rosa de Daiane se desfaz ao perceber o fim da possibilidade de qualquer vínculo afetivo com seu pai biológico.

3.3.5 Sequência 4 – A vida continua e os sonhos também

Tempo inicial: 1h23min11seg
Tempo final: 1h26min43seg
Quantidade de planos: 17 planos
Resumo: Resolução da trama de cada personagem e reforço sobre a importância da amizade entre as jovens protagonistas.
Detalhes e comentários: Assim como no prólogo do filme em sua apresentação das personagens e do ambiente, cada uma delas é representada em seus espaços, de forma individualizada. No entanto, ao final, reforça-se a importância da convivência, dos laços afetivos e da continuidade dos sonhos na caminhada delas.

O desfecho da história, por sua vez, é o quarto e último trecho trazido à análise para observar as representações de juventude que são destacada no filme *Sonhos Roubados*. A escolha desta sequência final se dá porque ela traz em sua linguagem fílmica aspectos para atenuar os ritos de passagem já citados nesta pesquisa em modos de ser jovem e legitimar suas vidas em comunidades pobres. O trabalho informal, a prostituição, o esporte e a arte de rua operam nessas comunidades como forma de emancipação e mudança de vida. Os referidos elementos, de certo modo, são tocados de modo diverso neste primeiro bloco de análise.

O filme segue uma proposta narrativa linear com resoluções provisórias de conflitos e tensões apresentadas na trama. Como no início cada uma foi mostrada em seu espaço social – Daiane em seu mundo (quarto), Jéssica em sua realidade (filha Britney) vivendo com o avô Horácio e Sabrina no seu *ganha pão* (vendendo caldo de cana na Lanchonete do China), elas voltam a ser mostradas individualmente, em seus respectivos desfechos. Por tal razão, a maior parte dos planos é narrativa, constituindo-se de planos fechados como primeiro plano e planos médios, que permite tornar presente na tela o personagem e sua emoção, além de um pouco do seu ambiente.

A primeira a ser destacada na sequência final é a adolescente Daiane, agora com 15 anos. Depois de decidir denunciar o tio por abusos sexuais e ser banida da casa pela tia que não acreditou nela, vai morar com Dolores, sua amiga cabeleireira que desenvolve uma relação materna com ela e a ajuda a aprender o ofício (ver figura16 A), auxiliando-a no salão. Assim, Daiane abandona de vez a vida de prostituição que havia iniciado. Por ser a mais nova entre as amigas, o filme sugere que ela optou pela prostituição mais para ser aceita pelas amigas e por dinheiro do que por se sentir confortável consigo mesma nesta atividade. Nesta cena Daiane é vista pela última vez pelo pai biológico que aparece desfocado espiando a filha trabalhando. Ele some e não aparece mais no filme.

A diretora optou em apresentar a resolução de Sabrina na trama com um olhar de mulher mais madura e confiante depois de um ano de muitas mudanças e após ter tido seu filho Jason (ver figura 16 B). Ela continua na vida de prostituta, cobrando cerca trinta reais o programa completo. A cena é noturna e mostra a dinâmica na noite de uma grande cidade qualquer, neste caso um ponto de prostituição no Rio de Janeiro. Isto fica claro com o plano seguinte à descrição corporal e indumentária dela, evidenciando um ar de exuberância e sensualidade por meio de suas vestimentas e maquiagem. A câmera inicia com ela e a acompanha até o carro do cliente, movimentando-se para a calçada e fechando no rosto de outra jovem, anônima na trama. Esta tem aparência de adolescente e aguarda o próximo cliente da fila.

Figura 16 – Fotogramas do filme Sonhos Roubados (2009) – *Daiane aprende o ofício de cabeleireira e Sabrina volta para rua para sustentar seu filho.*

(a) (b)

Corte para o desfecho da protagonista Jéssica. A câmera mais uma vez acompanha Jéssica por entre as ruas da favela carioca com sua bicicleta, agora com um semblante mais risonho e leve. A jovem novamente para em frente ao ensaio de dança de rua que acontece na quadra poliesportiva da comunidade. Ela fica extasiada e acompanha a contagem de ritmo do coreógrafo com sua mão e sua cabeça.

Há um expediente narrativo sutil – o efeito *blur* ou o desfoque no rosto da personagem com olhos marejados em plano detalhe com ares de esperança, que nos faz inferir que a jovem deve dedicar-se à arte como alternativa para uma mudança de vida. No entanto essa mudança é logo refutada no plano seguinte, com Jéssica trabalhando na Lanchonete do China, como atendente, do mesmo modo que sua amiga Sabrina aparece no prólogo.

Ao final do expediente de trabalho, Jéssica fecha a lanchonete e aparece mais uma vez o peso da amizade, elemento muito explorado nas representações da juventude deste filme e muitos outros. Ela reencontra as amigas e, juntas, trocam risadas e olhares confidentes em tom de brincadeira. Então, ela olhando para fora da lanchonete diz para as amigas: “E aí? Vai ficar olhando? Ajuda aí, pô”.

Figura 17 – Fotogramas do filme Sonhos Roubados (2009) – *Efeito Blur em primeiro plano nos olhos marejados de Jéssica observando a dança de rua na quadra poliesportiva da comunidade. Alusão à continuidade da amizade após muitos percalços através de um plano aberto fechando o filme com as amigas caminhando e brincando sorridentes.*

(a) (b)

Elas seguem brincando pela rua vazia à noite na comunidade com um sobe som da trilha sonora que reaparece como no início do filme, mais uma vez da música tema interpretada por Maria Gadú. A referida canção amarra as histórias e destaca a necessidade que elas têm de manter esse laço afetivo, como forma de continuar a caminhada após sonhos roubados compartilhados, muitas vezes pelas necessidades das suas condições sociais e econômicas. Isso é feito através da retomada da música tema utilizada nos créditos iniciais e apresentação do espaço encenado, agora fechando a história das três jovens até a subida dos créditos finais.

O filme não resolve a trama com julgamentos morais acerca das ações praticadas pelas jovens como uso de drogas lícitas e ilícitas ou o ato de se prostituirem, mas parece enfatizar aspectos dos modos de ser jovem naquele contexto, suas músicas, suas redes sociais, modos de divertimento e fruição cultural. Elas são apenas três jovens que se reconhecem como tal e buscam formas de se divertir, se integrar e viabilizar suas vidas com responsabilidades precoces. Ao finalizar com a metáfora da estrada, do caminho aberto, da possibilidade de futuro melhor, recorre-se a uma citação recorrente no cinema, como vimos no *Céu de Suely*, *Linha de Passe* e outros que farão parte do segundo bloco de análises nesta pesquisa.

As representações da juventude em *Sonhos Roubados* se dão através de composições de um cotidiano duro, mas ao mesmo tempo fraternal e norteado pela amizade de três jovens. Jéssica, Daiane e Sabrina vivem de diversões triviais, entre fugas da escola que quase não tem aula, empregos informais, famílias disfuncionais e prostituição ocasional. Nessas condições de constantes adversidades e turbulências, elas não deixam de inventar a vida e sonhar. Jéssica e Sabrina não desistem de serem mães. Daiane não abdica de encontrar uma profissão e uma família, mesmo sem o reconhecimento paterno, mas através da amizade maternal com Dolores, que lhe ensina o ofício de cabelereira. As três não desistem de sair à noite à procura de um amor que nunca dá certo, de um pouco de aventura e de umas risadas entre amigas.

4 O CINEMA DE OLHO NO JOVEM CLASSE MÉDIA URBANA: AMBIENTE ESCOLAR, MEDIAÇÕES TECNOLÓGICAS E DESCOBERTAS

Hey mãe!
Eu tenho uma guitarra elétrica
Durante muito tempo isso foi tudo
Que eu queria ter (...)
As revistas, as revoltas, as conquistas
Da juventude são heranças
São motivos pras mudanças de atitude
Os discos, as danças, os riscos
Da juventude
A cara limpa, a roupa suja
Esperando que o tempo mude
Nessa terra de gigantes
Tudo isso já foi dito antes
A juventude é uma banda
Numa propaganda de refrigerantes (..)[43]

Dentro da perspectiva da diversidade de juventudes representadas no cinema brasileiro atual, observa-se a partir de 2005 uma investida em representar uma juventude mais ensolarada, apropriada de certa estética jovem midiática para a veiculação de um discurso neoliberal. Privilegiam-se os contextos de classe média e média alta urbana, retratando as dores e os prazeres de uma faixa etária compreendida por adolescentes, em que a correlação entre a casa (quarto) e a rua (escola) alcançam o tom das sociabilidades do referido grupo social, mediada por códigos próprios como hobbies, gírias, músicas, roupas e pelos meios pós-massivos de comunicação, sobretudo pela WEB.

Para tanto, este fenômeno não é algo peculiar da contemporaneidade. Desde a década de 1950, os cineastas americanos exploravam o filão de filmes especialmente para o consumo e fruição juvenil. Logo, a produção de filmes era voltada especificamente para jovens, sendo esta uma prática que acompanha a história do cinema. Já vimos no primeiro capítulo desta pesquisa o caráter complexo e historicamente instável dos termos adolescência e juventude definidos na ebulição de diversos discursos na virada do século XIX.

Vale recorrer a Savage (2009) quando destaca que o termo *teenager* começou a ser amplamente utilizado em 1944 nos Estados Unidos para designar jovens entre os 14 e 18 anos. A valorização social da juventude, porém, data de alguns séculos antes[44], distante das imagens de lambretas, das guitarras ou da onipresença do gel de cabelo que marcou a primeira

[43] Trecho da música Terra de Gigantes (1987), do disco A revolta dos dândis, da banda Engenheiros do Hawaii. Ela nos ajuda a entender um pouco as representações da juventude presentes nos filmes deste capítulo.
[44] Ver Aries (*op. cit*).

geração construída imageticamente com foco no consumo do novo mercado que surgira naqueles tempos.

O autor ainda ressalta que desde o fim do século XVIII o jovem já andava livremente pelas ruas, rodeado pelo materialismo, pelo consumismo e pela produção em massa – novidades decorrentes da inserção do modo de produção capitalista e consumo como distinção social. Neste tipo de juventude, os filmes e *nickelodeons* seduziam veementemente os jovens, em especial os americanos. O ritual de ir ao cinema, conversar sobre filmes e reproduzir as roupas e trejeitos de Rodolfo Valentino, por exemplo, forjavam uma cultura de pares que também influenciou diversas partes do mundo, quase sempre pelo cinema e pela música.

De certo modo, ainda de acordo com Savage (2009), o jovem já padecia de pressão social para engajar certos tipos de conduta e ser aceito num determinado meio social. A prática da cultura de pares foi determinante para que a juventude se percebesse como um grupo social coeso. Isto foi também decisivo para que se consolidasse um mercado que pudesse ser minuciosamente explorado por aquele público. Apesar de termos tratado sobre esse fenômeno no primeiro capítulo, vale a pena lembrar que no Brasil o gênero dos *teenpics*[45] teve alguma força nos anos 1980, mas não se consolidou na década seguinte, sendo atualizado e retomado recentemente.

Bem antes dessa época, todavia, vale destacar que a combinação entre rock e cinema foi a grande novidade da indústria cultural no final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960e ajudou a forjar uma ideia de juventude. A tríade: rádio, teatro de revista e cinema, que vigorava nos anos 1930 e 1940, era então substituído pela articulação rádio, cinema e televisão, esta última assegurando a liderança entre os meios. A Jovem Guarda delineou pioneiramente no Brasil um estilo juvenil, ou seja, articulou-se à construção de uma identidade urbana criada a partir do consumo, representando uma subcultura derivada da cultura juvenil internacional.

Dos jovens cantores e bandas precursoras do *rock* no Brasil, diversos participaram das comédias musicais: os *Golden Boys* participaram de *Cala a boca, Etelvina* (1959) e *Eu sou o tal* (1961); *The Snakes*, quarteto que tinha Erasmo Carlos na formação, tocou em *Minha sogra é da polícia*, filme que trazia ainda Roberto Carlos antes da fama, numa pequena participação com *Os Terríveis*, grupo criado por Imperial. Fenômeno da Jovem Guarda, Roberto Carlos tornou-se igualmente ídolo do cinema. Roberto Carlos estrelaria a trilogia *Roberto Carlos em*

[45] Normalmente são filmes colegiais que apresentam como característica as interações de jovens no ambiente escolar, observando seus grupos e o modo como se relacionam entre si.

Ritmo de Aventura (1967), *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1968) e *Roberto Carlos a 300 km por hora* (1971), dirigida por Roberto Farias. Dos diversos filmes produzidos em torno do *iê-iê-iê*, nenhum conseguiu uma produção tão sofisticada quanto os realizados por Farias. De acordo com Ramos (1995), Roberto Farias trouxe para os filmes musicais a modernidade visual necessária para cativar o público adolescente.

Outra importante filmografia brasileira que foi sucesso de público e tem forte diálogo com os jovens são as diversas comédias estreladas pela trupe *Os Trapalhões*. *Os Trapalhões* eram formados por quatro integrantes: Didi – Antônio Renato Aragão (1935), Dedé – Manfried Sant´Anna (1936), Mussum – Antonio Carlos Bernardes (1941 – 1994), e Zacarias – Mauro Faccio Gonçalves (1934 – 1990). Dentre os filmes mais vistos na história do cinema brasileiro, seis são do grupo, conforme dados da ANCINE[46], a saber: *O trapalhão nas minas do rei Salomão*, de 1977, com 5,8 milhões de espectadores; *Os saltimbancos trapalhões*, de 1981, com 05 milhões; *Os trapalhões na guerra dos planetas*, de 1978, com 05 milhões; *O Cinderelo Trapalhão*, de 1979, com 4,7 milhões; *O trapalhão na serra pelada*, de 1982, com 4,7 milhões; *O casamento dos trapalhões*, de 1988, com 4,5 milhões; e *Os vagabundos trapalhões*, de 1982, com 4,4 milhões.

Os Trapalhões são ícone do cinema cômico brasileiro assim com Charles Chaplin ou Jerry Lewis são para o cinema americano. "A trupe liderada por Renato Aragão mostrou aos brasileiros de uma geração que o produto nacional ainda valia – e muito" (JOLY; FRANCO, 2007, p. 140). Segundo os autores, o grupo tirou as crianças e jovens da companhia de grandes sucessos do cinema estadunidense para ficarem com Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, permitindo-lhes explorar a cultura brasileira, revelando um país genuíno com muitos problemas sociais e imperfeições que nenhum outro filme exibiu naquela época. Além do cinema[47], a marca do grupo obteve sucesso com os programas exibidos na televisão (1966-2013), e nas revistas em quadrinhos (1976-2011).

Porém, no formato *teenpic*, o primeiro filme brasileiro voltado especificamente para o público jovem foi *Menino do Rio* (1981), dirigido por Antônio Calmon e norteado por uma forte campanha de *marketing*. Algumas outras produções dessa mesma década seguiram seu caminho de lucros: *Bete Balanço* (1984), *Garota dourada* (1984) e *Rock Estrela* (1985) são alguns exemplos bem-sucedidos.

---

[46] ANCINE – Agência Nacional do Cinema. Disponível em: www.ancine.gov.br, acessado em 12 dez. 2013. Fonte: www.ancine.gov.br

[47] No total foram 47 filmes que levaram a marca *Os Trapalhões*, com um ou mais integrantes do grupo original. Com o quarteto completo foram 22 filmes (1978 a 1990).

O movimento chamado de Rock Brasil, com bandas como Titãs, Barão Vermelho, Engenheiros do Hawaii, Paralamas do Sucesso, Ira!, entre outros, sintetizavam ideias jovens que circulavam naquela época. E foi neste cenário, com o fim da ditadura militar marcada pela abertura democrática do país, com a prosperidade da indústria fonográfica, a consolidação da televisão nos lares brasileiros, que se viabilizou a disseminação de representações da juventude urbana em diálogo com os mercados da moda e entretenimento.

Com o fim dos anos 1980, essa produção específica e estrategicamente pensada para os jovens se restringiu. Todavia, há de se destacar movimentos musicais importantes nos anos 1990, tais como o importado *Grunge*; o pernambucano mangue-beat; rock comédia dos Raimundos; Mamonas Assassinas; entre outros. Entretanto, no que diz respeito ao cinema, objeto de estudo desta pesquisa, raras foram as produções de longas no país, ainda mais com temáticas jovens. Isso se deveu à política de estado da época marcada pelo fechamento da Embrafilme no governo Collor.

A partir dos anos 2000, sobretudo no final da década, o mercado cinematográfico voltou a se interessar pela produção de filmes para o público jovem: *Houve Uma Vez Dois Verões* (2002), *Meu Tio Matou Um Cara* (2004), *O Diabo A Quatro* (2005), *Muito Gelo e Dois Dedos D´Água* (2006), *Pode Crer!* (2007), *Meu nome não é Johnny* (2007), *Era uma vez* (2008), são alguns exemplos. Outrossim, convém destacar que naquele mesmo período observou-se um considerável número de lançamentos quase que simultâneos: *Antes que o mundo acabe* (2009), *Apenas o fim* (2008), *Os famosos e os duendes da morte* (2009), *Muita calma nessa hora* (2010), *A alegria* (2010), *As melhores coisas do mundo* (2010) e *Desenrola* (2011). Muitos deles lançados estrategicamente no verão. Alguns foram sucesso de crítica e por vezes acompanhados por boas bilheterias.

Entre o conjunto de filmes citados acima, se discute aqui as seguintes produções: *Apenas o fim*, de Matheus Souza (2009), *As melhores coisas do mundo*, de Laís Bodansky (2010) e *Desenrola*, de Susane Svartman (2011).

Os aludidos filmes foram selecionados para compor o corpus da pesquisa por aspectos distintos e por abordagens plurais dos jovens "bem nascidos" brasileiros. Eles dialogam com o forjamento de culturas juvenis advindas das mediações tecnológicas e repertório simbólico midiático. Além disso, muitas vezes se parecem com produtos televisivos em termos de linguagem, e trazem à tona discussões presentes na atualidade como *bullying e ciberbullying*; recupera clichês em torno da perda da virgindade sob o olhar de uma menina e retoma um tema clássico do cinema – o fim de uma relação amorosa atualizada por elementos da cultura *pop*, como veremos adiante.

4.1 LEITURAS PRELIMINARES: AS MELHORES COISAS DE QUE MUNDO?

As melhores coisas do mundo é um filme dirigido por Laís Bodanzky, inspirado na série de livros - *Mano - Cidadão aprendiz*, escrita por Gilberto Dimenstein e Heloísa Prieto. Bodanzky fez uma incursão no universo jovem de forma impactante e marcou seu nome no cinema nacional já no lançamento de seu primeiro filme, *Bicho de sete cabeças* (2001). Parcialmente mergulhado em temáticas comuns à adolescência, Bicho de sete cabeças retrata em tons bem menos solares da vivência jovem. Debruça-se na história verídica de um jovem - Austregésilo Carrano Bueno, interpretado por Rodrigo Santoro - que é internado em uma instituição psiquiátrica depois que seus pais encontram um cigarro de maconha no bolso de seu casaco.

O protagonista de *Bicho de sete cabeças* é um jovem de cabelo revolto e ares de rebeldia frente ao conservadorismo e inércia de sua família. A temática central, que levantou bastante polêmica e debate à época de seu lançamento, gira em torno de uma nova maneira de se pensar o tratamento psiquiátrico ou uma clara ostensiva contra os espaços e tratamentos nos chamados manicômios espalhados pelo país. Até por conta da discussão estimulada pela obra, foi aprovada uma lei que proíbe a construção de instituições como a retratada no filme. Ainda a partir dessa película veio à tona um debate quanto à forma como os pais e o conjunto da sociedade lidam com o usuário de drogas ilícitas, colocando o problema em termos de saúde pública e não como crime.

De volta ao universo adolescente, em *As melhores coisas do mundo*, seu terceiro longa-metragem, Bodanzky carrega mais no colorido do universo jovem e muito pouco no tom acinzentado. Ela conta a história de Hermano (Francisco Miguez), ou melhor, Mano como prefere ser chamado o protagonista - um adolescente de 15 anos, que se percebe limitado diante da complexidade de vários acontecimentos que o fazem se transformar e rever as suas próprias verdades.

O mundo juvenil e suas melhores coisas expostas no filme é o mundo da classe média e média alta paulistana às voltas, com problemas um tanto menores em relação aos universos juvenis vistos nos filmes tratados no capítulo anterior: divórcio e discórdia com os pais, a primeira relação sexual, o uso de drogas lícitas e ilícitas, decepções amorosas e a conturbada relação entre seus colegas de sala. Nesse caso, o filme busca o apelo e o diálogo com os jovens, lançando mão de uma diversidade de artifícios para fazer com que esses das poltronas

se identifiquem com aqueles projetados na tela, num verdadeiro cosmomorfismo[48] como diria Morin no ensaio "A alma do cinema".

Para tanto, pode-se verificar no filme uma forte aproximação e uso da cultura digital, do universo da *blogosfera*, dos celulares e da internet, para representar um conjunto de relações do jovem contemporâneo urbano. Com o acesso instantâneo a todo tipo de informação, é possível compartilhar experiências e participar da construção do conhecimento através da internet; comunicar-se com pessoas de qualquer lugar do mundo. Isso possibilita a interatividade, a interferência e a colaboração, sendo os jovens, principalmente dos estratos sociais representados no filme, atores sociais protagonistas das sociabilidades mediadas por artefatos tecnológicos.

Pode-se constatar a presença da cultura digital no dia a dia dos jovens. Seja no ambiente familiar, trabalho, escolas, universidades. É possível, ainda, reconhecer os ícones que fazem parte dessa cultura, como os diversos aparelhos tecnológicos que os acompanham por todos os lugares. De acordo com Cunha e Padilha (2009, p. 02), os jovens são comprometidos pelos processos que promovem e influenciam as mudanças nas culturas contemporâneas devido ao fato de serem mais abertos e visados mercadologicamente pela cultura digital. Afirmam ainda que a "juventude é uma parcela da sociedade que está numa fase de mudança e definições de escolhas e modos de ser e agir que afetam o cotidiano" (CUNHA e PADILHA, p. 02).

No livro "Cultura digital.br", o sociólogo Sérgio Amadeu, aponta para uma nova cognição mediada pelo computador e expõe um exemplo do universo adolescente. A seu ver:

> Você vê um adolescente com uma tela aqui na frente e aí ele abre uma mensagem instantânea aqui, está com 10, 15 telas abertas, está com um outro mensageiro instantâneo aqui do lado, fazendo um trabalho de escola aqui, ao mesmo tempo que ele está ouvindo uma música, ele está num site "x" ouvindo uma música que provavelmente nunca ouvirá novamente, e está baixando algo numa rede *BitTorrent*. Tudo ao mesmo tempo. Aí você pergunta para ele: "O que você está fazendo?" Aí ele vira para você e fala: "Nada. Eu não estou fazendo nada." [Risos] Isso é uma nova cognição. Isso é muito profundo (2009, p. 71).

Tomando como base o Brasil, por mais que o acesso a esses novos artefatos seja algo ainda limitado devido às grandes discrepâncias de renda fortemente presentes no país, é importante ressaltar o papel desse tipo de comunicação entre as juventudes contemporâneas.

[48] O autor se volta a aspectos inerentes à linguagem cinematográfica para explicar os processos de projeção, identificação e participação dos sujeitos com o que vê na tela. Isso é possível pelas invisibilidades aos espectadores através de técnicas do cinema.

Trata-se, portanto, de um filme produzido por adultos, sobre o universo jovem, destinado ao público jovem e que promove em sua narrativa jogos de projeção e identificação. Esta constatação é fundamental para compreender os recursos narrativos, discursivos e textuais citados e que poderemos verificar nas análises pormenorizadas abaixo.

4.1.1 Análises

Desde a pré-produção do filme fica evidente essa intencionalidade do casal Laís Bodansky e Luiz Bolognesi, diretora e roteirista, respectivamente. Antes de começar as filmagens de *As melhores coisas do mundo*, Bodanzky conta que nunca havia atentado para a lacuna que há no Brasil de produções voltadas especificamente para o público jovem[49]. Na época, com uma idade já distante dos anos de adolescência, a diretora tinha 39 anos e não receou em procurar uma linguagem que se comunicasse sem ruídos com a juventude. "Incluir os adolescentes nesse processo foi a saída que encontramos para evitar uma história de tiozinho sobre jovens[50]", diz.

Dentro dessa empreitada, o texto foi ruminado e amadurecido através de reuniões em sete escolas da capital paulista para dialogar com dezenas de grupos de alunos que liam o texto, criticavam e sugeriam mudanças. Em outra entrevista Bodanzky[51] frisa o embaraço de seus retratados: "O que eles mais falavam era 'cuidado'! Achavam ótima a iniciativa de fazer um filme jovem, mas diziam que era para retratá-los corretamente, no volume certo, longe do besteirol americano". Vale salientar o fato de o filme ser de grande orçamento e distribuição com apoio promocional da Globo Filmes[52]. Assim sendo, deve-se, ainda, considerar a sua relação com um público juvenil bastante abrangente. As locações, atores ou a criação do roteiro são responsáveis pelo processo de identificação entre os personagens e o público.

A pré-estreia do filme *As melhores coisas do mundo* aconteceu na XV edição do CinePE Festival, quando ganhou oito prêmios[53], inclusive melhor filme pelo voto popular, e,

---

[49] Bodanzky afirma que "Não tinha consciência dessa ausência até começar a produção do filme", em entrevista publicada em 16 de maio de 2010 no portal *Laboratório Pop*. Disponível em: http://bit.ly/laboratoriopop

[50] Declaração extraída de entrevistas da diretora e do produtor ao repórter Eduardo Tardin. Matéria publicada em 16 de abril de 2009, no UOL Cinema. Disponível em: http://bit.ly/UOLCinema

[51] Matéria publicada em 16 de maio de 2010 no portal Laboratório Pop. Disponível em: http://bit.ly/laboratoriopop

[52] De acordo com a ANCINE, só em salas de cinema – *As melhores coisas do mundo* – teve um público de 296.739. Fonte: www.ancine.gov.br

[53] Os prêmios concedidos a As melhores coisas do mundo foram de Melhor Filme Púlbico, Melhor Filme-Crítica, Melhor Direção (Laís Bodanzky), Melhor Ator (Francis co Miguez), Melhor Roteiro (Luiz Bolognesi),

já mostrava sua trajetória de sucesso. A identificação dos espectadores – jovens ou não – aconteceu antes mesmo da entrada do filme em circuito comercial, demonstrando o aspecto sedutor da narrativa. A diretora destacou em outra entrevista a importância do que considerou como um "roteiro colaborativo" para o sucesso da empreitada, algo semelhante ao filme *Desenrola* (2011), não por acaso outro filme voltado para o universo adolescente e que será analisado mais à frente.

Outro elemento comemorado pelos realizadores são os atores não-profissionais que compõem o núcleo-duro jovem: Francisco Miguez, que interpreta Mano, e Gabriela Rocha, que vive Carol, são os destaques. Este tipo de expediente é já recorrente em diversos filmes nacionais, inclusive a maioria dos analisados nesta pesquisa. "Eles são incríveis, espontâneos; estão representando eles mesmos", comenta Bodanzky em entrevista ao site UOL Cinema. Em outra entrevista[54], a diretora cita um método de "improvisação com limites". Em destaque na mesma entrevista, o ator Miguez faz questão de observar: "Levei muito do meu jeito de falar para o Mano, mas não sou ele. Sou um pouco mais resolvido, ele ainda está pensando no que quer da vida, no que gosta".

Em relação aos espaços privilegiados na narrativa, destacam-se dois grandes núcleos escolhidos para o desenrolar das ações e das relações dos personagens jovens, aqui compreendidos também como representações dos atores juvenis: a casa (o quarto - microcosmo do privado) e a rua (a escola - microcosmo do público). Na casa, enfatiza-se o quarto dos jovens. São quartos bem equipados e com tudo a mão: computador, instrumentos musicais e privacidade. É no quarto que se encontram as referências que representam discursivamente as escolhas e atitudes que compõem a identidade juvenil urbana de Mano e de seu irmão Pedro. Por outro lado, ao mesmo tempo em que o quarto é um lugar de isolamento e consumo eventual de pornografia e escritas de si na WEB, ele também é visto como espaço de socialização juvenil. A ênfase é dada no universo da *blogosfera* como se pode ver no caso de Pedro (irmão de Mano), alimentando seu *blog*.

Os adolescentes representados no filme conferem, além do linguajar bastante peculiar, todo um conjunto de símbolos quase clichês de seus cotidianos. Violão, guitarra, bicicleta, diário, pôster de rock, Beatles no último volume, troca de mensagens SMS por celular, quadro de cortiça para pregar fotos de momentos marcantes, blogs e caderno rabiscado. Isoladamente, esses elementos podem não carregar um significante muito particular, simbolizam algumas

---

Melhor Fotografia (Mauro Pinheiro Jr.), Melhor Direção de Arte (Cássio Amarante) e Melhor Edição de Som (Alessandro Laroca).

[54] Disponível em: http://bit.ly/laboratoriopop

ideias soltas, independentes. Em conjunto, todavia, o grupo acena declaradamente a uma vivência da vida adolescente – e uma vivência bastante específica.

Trata-se do universo de jovens de classe média que se alimenta de uma cultura egocêntrica de pares. Eles registram seus cotidianos e os alheios em cadernos, diários, *blogs*, fotos e vídeos expostos na Internet; carregam um ar rebelde no violão e na guitarra, o sonho de ser um astro de rock, no volume da música que ouve e no tom irritado que lhe são constantes com tudo e com todos. É neste tipo de imaginário que o filme tenta mergulhar, equilibrando-se entre comédia romântica e melodrama familiar. Entre as diversas histórias paralelas na trama, o cerne se encontra na apropriação para contar a história de Mano, que lida com o desmantelamento e descrença de sua família após seu pai, um professor universitário, assumir-se como homossexual e sai de casa para morar com um orientando de mestrado.

No âmbito da ficção construída para o filme, não apenas Mano, mas Pedro seu irmão mais velho, e a sua melhor amiga da escola, Carol, personificam discursos e experiências juvenis presentes na sociedade contemporânea. Pode-se inferir que o filme é uma espécie de emaranhado de vivências juvenis que esse grupo de classe média alta urbana lida no dia-a-dia. Volta-se mais uma vez, como em outros filmes presentes nesta pesquisa, à relevância do cotidiano familiar e escolar, mesmo em contextos distintos. Dentro da complexidade das relações jovens, o filme busca abordar o uso de tecnologias digitais em aspectos positivos de expressão e interação, mas também em aspectos negativos, através da representação do *cyberbullying*.

Outro aspecto proeminente na linguagem de *As melhores coisas do mundo* é a transparência – como através de uma representação naturalista, ou seja, a percepção mínima por parte do espectador da presença de recursos da linguagem do cinema, tais como fotografia, cenários e figurino demonstrando uma naturalidade e um realismo. Há muito similaridade neste aspecto com *Sonhos roubados* (2009), por exemplo, enquanto difere de *O céu de Suely* (2006), película que deixa clara diversas marcações de linguagem como já visto no capítulo anterior. Com o intuito de avançar na análise fílmica no que tange aos jovens representados no filme, destacam-se três sequencias. A primeira do início da película, em que o personagem Mano é apresentado, bem como suas expectativas, outra alusiva ao *ciberbullying* e universo escolar; a última alusiva à *blogosfera* e escritas de si, centrada no personagem Pedro.

4.1.2 Sequencia 1 – A juventude é uma banda numa propaganda de refrigerante

Tempo Inicial: 1min30seg
Tempo Final: 08min15seg
Quantidade de planos: 42 planos
Resumo: Apresentação do personagem Mano em seu ambiente familiar, sua rede de amigos e o conflito principal que o faz revisar a vida – a separação dos pais.
Detalhes e comentários: Do mesmo modo que em *Sonhos roubados* (2009), o trecho de abertura do filme enfatiza o movimento do personagem na metrópole. Nesse contexto, outro ponto em comum é o uso da bicicleta como meio de circulação do indivíduo anônimo. As cenas são sempre bem iluminadas, destacando contrastes e uso de luz natural, além do uso de cores, utilizando muitas vezes o tom azul e vermelho. Destaca-se, ainda, a relevância dos efeitos sonoros para indicação de aspectos subjetivos do personagem, sobretudo quando os seus pais decidem se separar.

O *take* inicial apresenta o protagonista do filme: Hermano, ou como ele mesmo gosta de ser chamado, Mano. As oficinas realizadas com os jovens nas sete escolas particulares de São Paulo descobriram um "ingênuo" Francisco Miguez para interpretação do personagem ficcional, através de um viés e um discurso que pode ser reconhecido como o dia-a-dia de um garoto classe média paulistana.

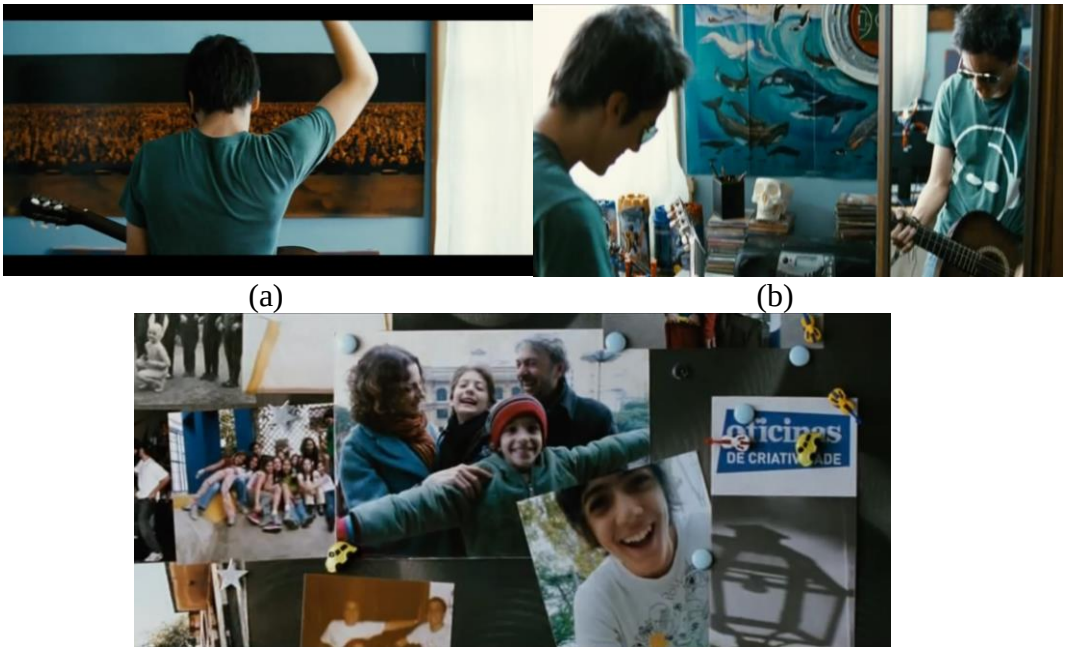
O filme se inicia com uma projeção subjetiva de Mano diante de seus ídolos da música (ver figura 18 A e B). Há um entrecruzamento de um plano detalhe de um cartaz de um *show* de *rock* na parede do quarto de Mano e a narração em *off* de sua própria voz: "Obrigado Londres. Queria agradecer ao meu amigo Jimmy Page[55] que deixou a gente abrir o *show* dele". Em seguida, em primeiro plano e plano médio, pode-se ver Mano tocando violão, se olhando no espelho e arrumando o cabelo, enquanto ao mesmo tempo se ouve o som de uma guitarra distorcida com um solo envolvente e som de público gritando, remetendo ao fato do jovem se identificar com um *rock star*.

Mais uma vez ao utilizar o recurso da voz *off*, fora do plano, agora sob acordes de uma balada, Mano expõe sua visão de juventude através da verbalização de seu pensamento: "Eu sempre ouvi meu pai falando que a gente só é feliz na infância. Ouvi um milhão de vezes: passa rápido, filho. Rápido, o cacete. Demorou séculos até que eu conseguir minha liberdade. Até que enfim chegou, cara!". Liberdade aqui nesse trecho tem a ver com a própria ideia de juventude dele, e fato de ter 15 anos completos, idade simbólica de passagem, sobretudo neste

[55] Músico e compositor inglês, mundialmente famoso como guitarrista da banda Led Zeppelin, sucesso nos anos 1970.

estrato social. Novamente se observa presente um linguajar verbal com marcas de um sujeito jovem, presente nas gírias que o identificam como tal, além da ênfase exacerbada num certo tempo líquido, onde tudo deve ser rápido na ótica de adolescentes urbanos.

Figura 18 – Fotogramas do filme As melhores coisas do mundo (2010) – *Apresentação do mundo de Hermano. Sonho em ser Rock Star, a importância do espelho na construção da autoimagem jovem. O porto seguro da família representado no mural de cortiça em seu quarto.*



(a) (b)

(c)

Há então um corte nas divagações psicológicas de Mano. Na cena seguinte, o jovem está num carro bebendo com seus amigos e indo para uma casa de prostituição onde supostamente perderia sua virgindade, como é de praxe no universo masculino. Seus amigos compartilham de códigos culturais comuns a ele, usam aparelhos ortodônticos e demonstram ebulição hormonal através das práticas de autoafirmação e aceitação no grupo, como beber uma garrafa de bebida alcoólica de uma só vez, por exemplo.

Apesar de perceber a juventude como uma analogia da liberdade, Mano ainda não se mostra pronto para esses ritos encenados na juventude, tal como a primeira relação sexual, que acaba não acontecendo com a prostituta, embora um som de gemidos em *BG* denuncie que seus amigos foram bem sucedidos. Isso fica claro em seu diálogo com a prostituta, como segue abaixo:

> Prostituta: “Cê ta tremendo. Primeira vez, né?”
> Mano: “Não, ‘magina. Tudo bem se a gente não transar?”
> Prostituta: “Dinheiro não dá pra devolver”

> Mano: “Num tem problema. Só... a gente pode ficar aqui. Ei, não é nada com você... é só que é a primeira vez mesmo” (AS MELHORES COISAS DO MUNDO, 2010).

Embora não tenham relação sexual, numa atitude de solidariedade e percebendo a necessidade do jovem de provar aos amigos que fez sexo com naturalidade, a prostituta começa a gemer simulando um orgasmo. Mano ri sem graça, mas agradecido. Dentro desse universo das tramas sociais entre os jovens, é comum certa obrigatoriedade de compartilhamento bem sucedido de rituais de passagem. Como no caso de Mano, verifica-se que nem todos se sentem preparados ao mesmo tempo. No entanto, para serem aceitos e não passarem por situações embaraçosas perante aos amigos, boa parte acaba fingindo, mentindo e encenando.

Na próxima cena, ainda dentro da casa de prostituição, fica evidente que seu amigo e mentor do programa Deco, havia dado o calote, falsificando notas de dinheiro. O grupo de jovens sai correndo do prostíbulo, com sorrisos no rosto demonstrando euforia e satisfação depois de uma aventura, com uma câmera que os acompanham em *contre plongée* e em primeiro plano, sob uma música alegre do ritmo pop *rock*. O trecho utiliza luz natural de um dia de sol com muito movimento nas ruas. A cidade de São Paulo aqui é sempre ensolarada, ao contrário daquela cinzenta representação de *Linha de passe*. Esse enquadramento de baixo para cima remete à superioridade e força, elementos inscritos na farra bem sucedida entre os amigos. Tem-se o prólogo de uma história recheada de “melhores coisas do mundo” do período da juventude, supondo uma memória afetiva compartilhada com o público espectador.

Após essa breve apresentação do universo de Mano, há a subida dos créditos iniciais do filme que remetem à ideia de lousa escolar, com gravuras em computação gráfica alusivas aos personagens da trama que são explicados ao longo do filme. Por se passar em boa parte numa escola privada de ensino médio, *As melhores coisas do mundo* (2010) e *Desenrola* (2011), que veremos mais a frente, lembram os filmes de *High School* e *teenpics* americanos. Isso se faz presente desde a agilidade na edição, construção dos diálogos e demais opções estéticas narrativas. O filme pode ser considerado uma ode às experiências juvenis, formada a partir de vivências, que vai desde as primeiras relações sexuais, masturbação, até problemas familiares, escolares e o *bullying*.

Após a exibição dos créditos iniciais, Mano chega a sua casa depois da aventura com os amigos e encontra seus pais discutindo com a casa repleta de caixas com pertences do pai. Ele troca olhares com seu irmão Pedro que está sentado no sofá, atônito com a situação da crise familiar. Mano entra no quarto dos pais e pega a mochila em que o pai estava colocando

suas coisas para se mudar, afirmando com veemência que aquela era sua mochila. Em seguida, em tom frio e imperativo, denotando uma relação distante, lembra o pai que devem ser pagas as aulas de violão.

O plano conjunto dos pais continua, enquanto a voz *off* do pai aparece amenizando a situação com os filhos: "Só estou saindo de casa, mas meu amor por vocês continua o mesmo", diz. Na cena seguinte, Mano, seu irmão, e seu pai estão na sala conversando. O pai começa a se explicar utilizando como sustentáculo a necessidade dos filhos de irem atrás da felicidade deles: "Vocês mesmos, quando vocês querem alguma coisa, vocês não vão atrás...". O som, no entanto, fica nebuloso e entra de fundo uma trilha assumindo o primeiro plano, fazendo com que não entendamos o conteúdo do dialogo em *background*, como se as explicações do pai aos seus jovens filhos, fossem um verdadeiro monólogo entediante. A câmera vai do primeiro plano do pai para o rosto de Pedro e termina na expressão inconformada de Mano, que se levanta, pega seu violão e sai com sua bicicleta pela cidade, "sem chão".

O plano seguinte é focado em Mano de bicicleta pelas ruas, costurando os carros, sons de buzina e trânsito, quando mais uma vez é utilizado o expediente da voz em *off*, evocando o pensamento do próprio Mano: "Quando eu descobri que coelhinho da Páscoa e Papai Noel eram tudo mentira me senti traído. Agora, descobrir que a minha família não existe mais é a pior coisa do mundo. Que bosta". Aqui alguns elementos míticos da infância são aludidos e comparados à turbulência de uma verdade com a qual Mano tinha que lidar: a falência do modelo de família tradicional a que estava acostumado. A cena que encerra esta sequencia finaliza na escadaria que leva Mano ao seu "psicólogo", "guru" e conselheiro sempre que se sente angustiado, ao seu professor de violão.

4.1.3 Sequencia 2 – "Ter pai viado não é ridículo?" *Bullying*, cultura digital e juventude

Tempo inicial: 1h02min01seg
Tempo final: 1h07min00seg
Quantidade de planos: 37 planos
Resumo: Mano sofre *bullying* na escola porque seus colegas descobriram que seu pai é homossexual.
Detalhes e comentários: Esta sequencia enfatiza reflexos negativos do uso que alguns jovens fazem da cultura digital nas sociabilidades dos jovens em ambiente escolar. Por se tratar de um trecho fortemente marcado pelo emocional, os planos visam transpor uma imersão do espectador na subjetividade de Mano para a tela através de efeitos sonoros, de lente da câmera e de aceleração de imagem.

Este trecho se inicia com uma cena que mostra os estudantes da escola, provavelmente no intervalo, sentados na escadaria. Está em curso naquele momento da história outra representação recorrente dos jovens e sua dimensão política: eleição de grêmio estudantil. Uma das chapas que concorre ao grêmio estudantil, a Chapa Grana, estava fazendo campanha eleitoral atirando notas de dinheiro aos demais alunos. O foco dessa chapa é ter mais dinheiro para que os concluintes da escola não passem mais a formatura em Porto Seguro (BA) e sim em Cancun, no México. Mano, concorrente com a chapa Mundo Livre que preza pelo respeito à diversidade e refuta a intolerância existente entre os colegas, fica indignado com a postura dos componentes da chapa adversária e questiona do que se tratava aquele ato: "Ôh, meu, deixa de ser ridículo". Ao passo que uma colega da Chapa Grana responde ironicamente: "Se jogar dinheiro nos outros é ridículo, ter pai viado é o que?". Ao ouvir o comentário, fecha em primeiríssimo plano no rosto do protagonista com um olhar descrente, sob um silêncio brutal.

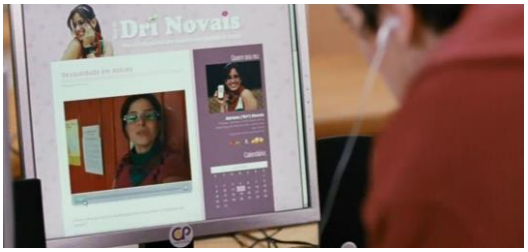
Há uma exposição pública dos problemas familiares que Mano e seu irmão Pedro estavam passando, sendo esta uma prática recorrente naquela escola privada de classe média em que vários tipos de descriminação e intolerância eram praticados o tempo todo. Pode-se verificar vítimas acometidas por essas ações, como aconteceu com outros personagens ao longo do filme, tais como Bruna, uma menina baterista, de cabelos curtos e com preferência sexual por mulheres, Carol por ter "ficado" com o professor de física Arthur e Valéria cujas fotos sensuais feitas para um namorado foram expostas na Internet.

Mano que também foi intolerante com a colega Bruna, não ficou isento à questão do *bullying*, tema central do filme, que consegue representar os diversos desafios de interação social com os quais os jovens têm que lidar, sobretudo em âmbito escolar. Na medida em que Mano ouve as palavras ofensivas da colega da chapa Grana, ele vai correndo efusivamente pelos corredores ao mural do colégio, local onde normalmente ficam expostas diversas piadas vexatórias feitas entre alunos.

Figura 19 – Fotogramas do filme As melhores coisas do mundo (2010) – *Representação do ciberbullying no filme desde a descoberta dos colegas de Mano sobre a opção sexual de seu pai, chacotas escritas, exposição na Internet através do Blog da Dri Novais e jogo de lente na figura (d) evidenciando seu martírio.*

(a)

(b)



(c)

(d)

No que diz respeito à operacionalização do termo *bullying*, vale um pequeno adendo conceitual para situá-lo nas ações que o representam no filme em tela. De acordo com Rosana Nogueira (2007), alguns termos mais utilizados sobre o assunto são: agredir, vitimar, violentar, maltratar, humilhar, intimidar, assédio sexual ou abuso, chatear, fazer mal. Ou seja, é importante observar que há semelhança com outros comportamentos violentos, embora o *bullying* caracteriza-se pela intencionalidade de ferir, de magoar alguém.

> Cabe ressaltar que diversos estudiosos vêm dando suas definições e contribuições, ao longo do tempo, com respeito a esse tipo de comportamento. Porém, todas as definições convergem para a incapacidade da vítima em se defender. Apontamos também, aliado a essa tendência, o fato de que a vítima não consegue motivar outras pessoas a agirem em sua defesa (...). Por fim, o *bullying* possui, ainda, a propriedade de ser reconhecido onde quer que existam relações interpessoais, ou seja, em vários contextos: nas famílias, nos condomínios residenciais, nos clubes, nos locais de trabalho, nas prisões, enfim em qualquer lugar (...). Quando ocorre em ambiente escolar, o que denominaremos de "*bullying* escolar". (NOGUEIRA, 2007, p. 93).

É nesse tipo de contexto que são entremeadas as várias micronarrativas dos jovens no ambiente escolar em *As melhores coisas do mundo*. Nesta sequência, especificamente, a linguagem fílmica atua com o intuito de transmitir e definir as sensações de Mano no âmbito subjetivo após se encontrar vítima de uma atitude que outrora, ele mesmo cometeu. Recorre-se, mais uma vez, a alguns recursos usados durante o filme, como efeitos sonoros e de lente. Trata-se de sons difusos (uivos de ventos e uso do silêncio para marcar pausa de reflexão do personagem) junto a efeitos de foco e desfoco para evocar a forma solitária que Mano tem que lidar com a situação.

Após a frenética corrida até o mural, há um efeito sonoro evocando suspense e sem muita nitidez, buscando ratificar a angústia e a pressão vivida pelo jovem. O som só volta à sua modularidade normal quando Mano arranca o papel da parede. Numa tentativa possível de entender como aquela informação confidencial e íntima teria se espalhado pelo colégio, ele busca acessar o *blog* da Dri Novaes, onde segundo ela mesma, estão os "babados" mais

quentes da escola. Esta colega de escola do protagonista demonstra o uso negativo das novas tecnologias de comunicação. Ela tem um blog de fofocas em que expõe e difama todos aqueles sobre os quais ela tem a oportunidade de obter uma informação mais íntima. Na sala de computação da escola, no entanto, todos já estavam acessando o site da *blogueira*, estava inscrito narrativamente a representação de um caso de *cyberbulliyng*, atualização do *bullying* tradicional pela WEB. No vídeo da Dri Novaes pode-se ouvir:

> Você sabe por que o homossexual é chamado de viado? É porque durante o inverno os viados machos dormem juntinhos, um agasalhando o outro. A pergunta que não quer calar: filho de viado, viadinho é? Você acha que temos dois bambis na escola? Responda. Dê sua opinião, não seja um alienado. Blog da Dri Novaes, os babados mais quentes da escola (AS MELHORES COISAS DO MUNDO, 2010).

Vê-se em Dri Moraes, um arquétipo de uma jovem intolerante e imbuída de preconceitos de toda ordem. O hábito de expor tudo na Web está na agenda contemporânea e, de certo modo, é alimentado como algo natural nas redes sociais, de "pessoas comuns" a "subcelebridades" de modo a fomentar a atividade em muitos jovens, mas não restritos a eles. O que determina o aspecto positivo ou negativo é sempre o uso que se faz de cada nova tecnologia e não o inverso.

Na cena seguinte, Mano caminha visivelmente constrangido pelos corredores da escola sob olhares de reprovação e sorrisos nefastos dos colegas. O modo como a linguagem fílmica é construída ajuda a consolidar esse sentimento através, novamente, do desenho de som abafado e efeitos sonoros que evidenciam batidas do coração e os passos do personagem, num verdadeiro corredor polonês simbólico. Os efeitos de lente através do jogo de foco e desfoco demonstram os colegas sem nitidez apontando e rindo de Mano, enquanto focalizam seu rosto martirizado e com semblante fechado. Finaliza com um plano médio de Mano de costas e desfocado, caminhado sozinho, marcando um sentimento de solidão / isolamento e com o início do dialogo da próxima cena, quando ele indaga: "Quem contou essa porra cara? Que inferno!".

Nos planos seguintes, Mano dialoga com seus amigos sobre como esse assunto de âmbito privado de sua família havia vazado na escola. Assim, um de seus amigos, Deco, que personifica o "pentelho" da turma do colégio, salienta que provavelmente foi a sua própria mãe quem contou numa reunião de pais e mestres, fazendo com que a notícia logo se espalhasse pela escola inteira, ou como afirma o Deco, "espalhou geral". Mano não consegue acreditar no que ouve e reage: "Nem fudendo. Minha mãe não fez isso. Cara, não é possível.

Puta que pariu". Essa reação na fala do protagonista ratifica o tom coloquial do filme e suas estratégias a abordagens ao representar aqueles jovens, conseguido através dos *workshops* de roteiro e por trazer jovens da própria realidade representada.

A confusão está instaurada na cabeça de Mano e seu irmão. Como desdobramento há piadas alusivas ao tema espalhadas pela escola, a exemplo do banheiro com o desenho da família dele e com o termo "papi gay" (ver figura 20 A). Desconcertado, o jovem senta no banco do pátio da escola e outro recurso de linguagem é acionado para demonstrar sua atmosfera subjetiva e como ela estava longe daquele lugar em pensamento (ver figura 20 B). Trata-se da aceleração da imagem-tempo, sob o som de um *riff* de guitarra e uivos de vento, quando ao final da cena, ele se levanta sozinho, depois que todos já deixaram a escola.

Seguramente, em se tratando de ficção, nenhum "tempo" é necessariamente real, mas o conceito associa-se à elaboração do movimento do plano, da cena, onde é possível perceber duas condições de tempo diferentes: a diegética e a extra-diegética. No caso da aceleração da imagem-tempo citada acima, diegeticamente a intenção é passar através desse recurso um ponto de vista de letargia. Isto é, enquanto a escola funciona normalmente e as pessoas passam pelo pátio, Mano encontra-se sozinho pensando em como vai conduzir sua vida com exposição da opção sexual de seu pai.

Figura 20 – Fotogramas do filme *As melhores coisas do mundo* (2010) – *Brincadeiras na porta do banheiro e enquadramento com efeitos sonoros e aceleração que norteiam um momento inexplicável para o jovem Mano.*

(a)

(b)

Este som que atravessa a cena remete à cena que se segue, na casa do professor de violão de Mano, Marcelo, interpretado por Paulo Vilhena. Ele age também como referência adulta mais confiável de Mano. O rapaz dá dicas sobre como se comportar frente aos problemas do amadurecimento. Apesar de aparentar seus vinte e poucos anos, repete o mesmo discurso dos pais de Mano. Ao chegar correndo e esbaforido na casa do professor, Mano desabafa com seu guru e ouve o seguinte conselho: "Pense que você está diante de uma encruzilhada. Você pode enfrentar, ou você pode amarelar. É que nem escolher que música você quer tocar. Que música você quer tocar Mano?".

Ao ouvir atentamente as palavras do professor e sua provocação, Mano revê a sua postura e decide mudá-la, rememorando os momentos difíceis de chacota na escola. Interessante lembrar o ponto de vista análogo escolhido para este diálogo. A câmera capta a cena de dentro do bojo do violão como se estivesse convidando o protagonista a soltar sua energia retida. Para tanto, a fim de mostrar essa mudança de comportamento, ele se levanta decidido e vai até o violão e começa a tocar com vibrante energia uma peça de blues. Então o professor anuncia o que ele tanto queria e sublinha um trânsito simbólico de amadurecimento na adolescência em diversas representações dos jovens: a guitarra elétrica como símbolo de poder. "Está na hora de tocar a sua guitarra", afirma o professor, enquanto Mano se mostra no violão.

Este aspecto pedagógico norteia o discurso cinematográfico sobre o jovem no filme. Para além do aspecto mercadológico com o fato dos adolescentes serem a faixa etária que mais frequenta o cinema, os filmes *teens* funcionam como guias de vivência, que sugerem caminhos frente a problemas apresentados como típicos de jovens. Mano começa o filme fantasiando tocar guitarra, ao som de um violão mal executado. Durante o filme, porém, acompanha-se Mano mostrando as suas posturas diante do mundo, a transição violão-guitarra é uma metáfora para a entrada de Mano na juventude, para assumir-se diante do mundo, por escolher por si mesmo as suas melhores coisas, por buscar identificar-se ou não identificar-se com grupos e com posturas, por buscar mostrar algo de pessoal diante de seus pares.

Nesse sentido, a produção de *As melhores coisas do mundo* não ignorou a potente força do filme de servir como "exemplo" aos jovens espectadores. Construído numa moral bastante tradicional, são apresentados superficialmente temas como homossexualidade – o pai de Mano assume um relacionamento com outro homem –, ética no trabalho – a aluna Carol troca beijos com Arthur, o professor de física – e cidadania – a difícil convivência com os colegas na escola, a eleição do grêmio estudantil. O tom que se sobrepõe na produção, repetido incessantemente pelos protagonistas, é o bom-mocismo, o politicamente correto.

Não é por menos que durante o filme, Mano e alguns amigos com quem tem afinidade formam uma chapa para concorrer ao grêmio estudantil. A chapa Mundo Livre, concorre com uma proposta que busca justamente a valorização do respeito às diferenças entre todos. É uma tentativa de lidar melhor com a questão das redes sociais, das tecnologias e também do *bullying*, embora seja importante notar que a escola em si, corpo docente, funcionários e administrativo são invisibilizados nesse processo. Essa bandeira da chapa reforça a ideia de que todos, inclusive o público espectador do filme, passa momentos de descobertas. A mensagem é que tais descobertas devem ser experiências vividas individualmente sem a

coação dos julgamentos preconceituosos sobre as suas respectivas vivências em família, afetivas / sexuais ou ainda na escola.

4.1.4 Sequencia 3 – Juventude, escritas de si e isolamento social

Tempo inicial: 1h27min55seg
Tempo final: 1h035min38seg
Quantidade de planos: 67 planos
Resumo: Pedro decide reatar sem sucesso com sua namorada propondo-lhe um triângulo amoroso aberto.
Detalhes e comentários: Esta sequencia enfatiza outro aspecto negativo de práticas da cultura digital na ótica do filme. Trata-se do isolamento social dos jovens em seus quartos e escritas de si na Internet através dos *blogs*. Neste caso, após não suportar mais a ruptura de sua relação amorosa, Pedro anuncia sua tentativa de suicídio na WEB. Este trecho é construído a partir de muitos planos com cenas externas com vários pontos de vista.

Apesar da contratação de alguns atores estreantes, a produção fez questão de ter a cara conhecida de Fiuk, filho do cantor Fábio Júnior e ídolo *teen*, então líder da banda Hóri e galã do seriado global Malhação, para um papel secundário – e expõe o rosto do rapaz já nas primeiras cenas do trailer. Ele interpreta o melancólico Pedro, irmão mais velho de Mano e estudante da mesma escola que vive uma pegajosa, sufocante e turbulenta relação amorosa com Bia. Ele se veste de maneira mais "dark" do que seu irmão, apostando numa estética mais *emo core*[56]. Ele é magro, de aspecto pálido e esguio, sempre usa calças e blusas justas de cor escura, munhequeiras, cabelos despenteados e sombra nos olhos.

De acordo com Bezerra e Campos (2012), normalmente, um adolescente *emo* é identificado por suas características visuais, muito presentes no personagem Pedro no filme. Alguns dos elementos estéticos são acionados – calça jeans skinny, camisetas básicas ou com estampas infantis e quadriculadas, acessórios que incluem munhequeiras, bonés e cintos de rebites, cortes de cabelo inusitados, pintados e/ou com mechas de cores como rosa, verde, azul ou roxo, tênis All Star e, em alguns casos, maquiagem para meninas e meninos e o visual andrógino. Ao expor alguns desses elementos, o sujeito é identificado como fazendo parte desta subcultura.

[56] O *emocore* é um dos primeiros movimentos jovens a ter sua disseminação associada à Internet. O *emocore* tornou-se uma atualização de uma forma pessimista de ver o mundo que a canção jovem tem expressado de uma maneira mais contundente desde o surgimento do punk.

Em suas investigações sobre a juventude contemporânea, o psicanalista Joel Birman (2005) assinala o *modos vivendi* de desamparo vivenciado pelos jovens brasileiros de todas as classes sociais. Segundo o autor, haveria uma temporalidade própria do jovem do século XXI, que foi alterada em virtude da transformação da infância e da idade adulta na atualidade. Tal temporalidade leva em conta não apenas os registros biológicos e psíquicos, mas igualmente os registros históricos, sociológicos e institucionais.

Um desses fatores, normalmente acionados em filmes brasileiros recentes que se voltam para os jovens, é o aspecto complexo de uma ordem familiar revirada "de ponta-cabeça" (famílias monoparentais parecem para ao autor uma das fontes dessa reviravolta como já visto em *Linha de passe*). Os adultos dispensam novos e mais intensos cuidados com os filhos maiores (os jovens) do que com as crianças, como pode ser observado em parte dos filmes que retratam a juventude de classe média urbana.

Outro elemento representativo dos modos de comunicação e expressão de ideias de jovens no filme é o universo dos *blogs*. De acordo com Komuse (2004), *Blog* é uma corruptela de *weblog*, expressão que pode ser traduzida como "arquivo na rede". Os blogs surgiram em agosto de 1999 com a utilização do software *Blogger*, da empresa do norte-americano Evan Williams. O software fora concebido como uma alternativa popular para publicação de textos on-line, uma vez que a ferramenta dispensava o conhecimento especializado em computação. A facilidade para a edição, atualização e manutenção dos textos em rede foram – e são – os principais atributos para o sucesso e a difusão dessa chamada ferramenta de auto expressão, muito utilizada pelas camadas jovens para compartilhar suas visões de mundo.

Esta sequencia ilustra o desamparo e desespero do jovem diante da negativa de sua ex-namorada em aceitar uma relação aberta a três. Pedro se comunica através da arte (violão e teatro) de forma intensa e proclama seus pensamentos e reflexões sobre a vida e sobre si mesmo no seu *blog*, intitulado *blog* do Pedro.

Figura 21 – Fotogramas do filme *As melhores coisas do mundo* (2010) – *Plano conjunto de Pedro e Bia na conversa que ele propõe uma relação a três num ato de desespero para manter o desgastado relacionamento. Representação do jovem isolado em seu quarto no takeque queima a foto da namorada e decidi cometer suicídio.*

(a)

(b)

A cena se inicia na lateral da quadra poliesportiva da escola, num plano conjunto, onde Beatriz e o atual namorado, Enzo, estão conversando. Ao ouvir a proposta de relação dele, a jovem refuta prontamente, afirmando: “Pedro, você não está bem. Chega, chega!”.

Há um corte para a penumbra de seu quarto, com um primeiro plano nele segurando uma foto do olho da ex-namorada numa mão e acendendo um isqueiro na outra. Ele queima a foto com um olhar depressivo e numa montagem paralela, a narrativa se volta para o cotidiano de Mano, agora na apuração da eleição do grêmio estudantil da escola e sua vontade de “mudar o mundo”. Ocorre uma boca de urna das chapas em frente à cabine de votação. Logo após, a diretora da escola começa a contagem dos votos, com o auditório vazio, sugerindo uma despolitização dos jovens estudantes, inclusive registrado pelo *blog* da Dri Novais. Para frustração de Mano e seus amigos, a chapa Grana foi a vencedora.

A cena seguinte mostra Gustavo, namorado do pai de Pedro e de Mano. Ironicamente o pivô da crise familiar é o primeiro a perceber que Pedro “precisava arejar e sair um pouco daquele mundo virtual”. Ele costumava acessar o *Blog* do Pedro em que via riqueza poética nos textos, porém muita dor para um jovem daquela idade. Ele está num ambiente de trabalho similar a um escritório quando, ao acessar o computador, encontra a imagem de uma forca e o texto narrado em *off* pelo próprio personagem: “A decisão que eu estou tomando é consciente, decidi na plenitude do meu livre arbítrio”.

Vale ressaltar que o tema suicídio e sua relação com a juventude sempre volta, sobretudo através dos ídolos da música que morreram por abuso de drogas ou com arma de fogo. Recentemente, no Brasil, dois *rock stars* e porta-vozes de parte da juventude nacional morreram precocemente. O cantor e compositor Chorão por overdose e o baixista Champignon que se suicidou com um tiro na cabeça, ambos da banda Charlie Brown Jr. – grande sucesso dos anos 1990.

O suicídio é majoritariamente causado pelas representações de natureza afetivo-emocional, onde se destacam os conflitos na educação, criação e conduta familiar dos indivíduos. O sentimento de culpa imposto por chantagens emocionais, agressões, repreensões exageradas, criação e imposição de uma autoimagem irreal ao indivíduo (padrões de beleza), abandono ou superproteção dos pais são fatores que influenciam os jovens a pensarem em pôr fim à sua vida. O somatório destas causas resulta na desorganização da personalidade e consequentemente, vários desequilíbrios de ordem mental, que por vezes desencadeiam o ato suicida.

Mais uma vez utilizando o recurso da narração em *off* e com a imagem de Pedro decidido a tirar a própria vida, ele separa quatro frascos de remédio, sendo estes

antidepressivos que sua mãe estava tomando para superar a separação. “Sei que isso é duro, porque sendo assim, ninguém tem direito à culpa. E a culpa é o alívio dos fracos”, divaga o jovem desesperado. Concomitantemente ao final do seu pensamento publicado em seu *blog*, Gustavo liga para o celular de Mano para saber se ele esteve com Pedro naquele dia e indaga: “Se ele fosse fazer uma merda muito grande, pra onde ele iria?”.

A seguir, Mano sai de bicicleta desesperado pelas ruas engarrafadas de São Paulo, por suas avenidas e túneis. Aos sons de buzina e de uma câmera frenética que o acompanha, provavelmente de uma moto, este trecho possui diversos planos, lembrando cenas de filme de ação. Mostra a angústia do irmão focando seu rosto, sua bicicleta e a paisagem urbana. Corta, então, para sua mãe que adentra no quarto de Pedro e vê fotos queimadas numa caixa de metal. Há uma comunicação natural dos familiares quando seu pai é avisado pelo telefone durante uma banca de pós-graduação. Pedro, com o rosto escorado numa janela de vidro, chorando e já sob efeito de vários comprimidos que tomara antes, filosofa mais uma vez: “o meu desejo comanda meu destino, e a morte, a única liberdade”, pensa.

Mano sobe correndo as escadas do Hotel Danúbio, o mesmo em que Pedro costumava ir com a namorada e onde ele viveu a aventura com as prostitutas no início do filme. Ao chegar ao quarto, vê seu irmão pálido e estirado ao chão. Nesta cena os elementos sonoros ditam o tom dramático, o ritmo da edição e evocam o clima tenso. Adverte-se também o uso do silêncio e a leitura labial que o espectador pode fazer do irmão tentando reanimar o outro numa situação como aquela (ver figura 22 B). Há então um longo *fade-out*[57] do referido hotel para um quarto de hospital com a família reunida e Pedro sem risco de morte. A sua mãe oferece um suco e ele rebate: “gente, esse teatro de família feliz, tá um saco”.

Figura 22 – Fotogramas do filme *As melhores coisas do mundo* (2010) – *Em sentido horário: anúncio de que Pedro iria tirar sua própria vida em seu blog, ambiente utilizado para expor sua opinião e emoções, assim como as redes sociais atualmente. Desespero de Mano ao encontrar seu irmão naquelas condições no Hotel Danúbio e a ironia de Pedro pós-tentativa de suicídio no “teatro de família feliz”.*

(a) (b)

[57] Trata-se de um gradativo escurecimento da imagem, até o preto total, em oposição ao *fade-in*. Esses recursos, usados juntos ou isolados, servem para diversos fins. Neste caso, *fade-out* para *fade-in*, utilizado aqui demarca a passagem do tempo de uma cena para outro, expediente muito usado no cinema.

(c)

O desfecho desse trecho da tentativa de suicídio de Pedro se dá com jogos e metáforas daquela família representada. É através da montagem paralela, lembrando a narrativa proposta por Walter Salles e Daniela Thomas em *Linha de Passe*, que os eventos interligados são expostos. A desilusão de Mano com o resultado da eleição do grêmio estudantil de sua escola, a ausência do pai para Pedro que se encontrava numa banca de mestrado, a mãe desolada ao ver o estado do quarto de Pedro com fotos rasgadas e o fato do companheiro do pai dos irmãos, Gustavo, ter sido o primeiro a intuir que algo ruim estava prestes a acontecer.

Mano então pega o violão no quatro do hospital e toca uma peça dedilhada que o irmão costumava tocar. Pedro o fita orgulhoso com a evolução do irmão, esboçando um leve sorriso. Além disso, a diretora fecha esse ciclo com uma imagem poética dos irmãos brincando imersos na água rindo, dando cambalhotas e apertos de mão, como se aquele período difícil e nebuloso tivesse definitivamente ficado para trás.

Em *As melhores coisas do mundo*, todo o constructo imagético daquela "tribo" adolescente é captado através das roupas, do linguajar – e talvez seja essa a maior contribuição dos workshops com jovens consultados na elaboração do roteiro. A moral da história, por outro lado, atende a objetivos bastantes específicos e se restringe a uma pequena parcela da juventude brasileira – embora se pegarmos os programas de TV voltados para jovens, parece que só existe aquele tipo de juventude no cotidiano das cidades. A diretora toma emprestado o modo de falar – mas a fala é dela, dos produtores e do roteirista de seu filme. Mesmo que o filme seja vendido num pacote só como se, além das gírias antenadas, o discurso também fosse afinado com uma suposta "voz da juventude".

O filme termina com Mano tocando naturalmente sua música predileta, *Something* – dos Beatles, numa guitarra semiacústica vermelha, bastante seguro de si e com uma nova postura diante do mundo. Se na cena inicial ele usava óculos escuros e fantasiava com Jimmy Page, o seu ídolo de *rock*, tocando mal um violão, agora se mostra pronto para novos desafios. “Não é impossível ser feliz depois que a gente cresce. Só é mais difícil”, diz numa das últimas cenas do filme. Essa frase sintetiza a busca de Mano durante todo o filme por posturas que

revelassem quem ele é, com suas idiossincrasias juvenis, sendo estes elementos balizares sobre o próprio viés de juventude representada no filme. Sendo este não tão diferente quanto às descritas na canção de Engenheiros do Hawaii – Terra de gigantes, epigrafada aqui.

4.2 LEITURAS PRELIMINARES: DESENROLA, PERDER A VIRGINDADE É ISSO, ACONTECE

Tenho andado distraído
Impaciente e indeciso
E ainda estou confuso
Só que agora é diferente
Sou tão tranquilo e tão contente

Quantas chances desperdicei
Quando o que eu mais queria
Era provar pra todo o mundo
Que eu não precisava
Provar nada pra ninguém (...)[58]

Vimos até agora, neste capítulo, modos de construção de uma condição juvenil forjados no cinema a partir de uma lógica específica de produção e fruição cultural: a do entretenimento. Deste modo, esse tipo de produção pressupõe uma dupla mediação caracterizada pela troca com outros produtos e a participação afetiva nas dinâmicas do cotidiano, via comunicação efetiva com o público-alvo através de *blogs* oficiais, mídias sociais e promoções; muito utilizadas atualmente. Assim, a juventude se tornou peça fundamental na mediação existente no interior do *mix* das próprias indústrias culturais e nas estratégias que estas criam para "ser" e "estar no mundo".

O filme *Desenrola* já foi concebido desta forma. Pretendeu dialogar com uma parcela de adolescentes brasileiros e é contemporâneo de *As melhores coisas do mundo*. Dirigido pela carioca Rosane Svartman (*Como ser solteiro*, 1998; *Mais uma vez amor*, 2005; *Tainá, a origem*, 2013), a película nasceu de uma pesquisa sobre sexo feita em escolas particulares do Rio por Juliana Lins e Rosane. O assunto da iniciação sexual acabou dando origem à série de documentários *Quando éramos virgens*, transmitida pelo canal por assinatura GNT, além de um livro homônimo, editado pela Casa da Palavra. A pesquisa rendeu ainda uma web-série – *Desenrola* - exibida no canal fechado *Multishow*, no qual originou o roteiro do filme homônimo em discussão. Ou seja, trata-se de um produto transmidiático.

[58] Trecho da música "Quase sem querer" (1987) da banda Legião Urbana que norteia o caminhar de Priscila em busca de suas primeiras vezes.

De acordo com o release oficial do filme disponível em seu website[59], a supracitada web-série foi lançada no segundo semestre de 2008. Ela propôs uma participação direta do público com os personagens através de blogs, fóruns, ARGs (jogos de realidade alternada), Orkut, Flickr (compartilhamento de fotos), Last.fm (compartilhamento de músicas) e outras redes sociais. O projeto também se estendeu ao rádio, à televisão e às escolas do eixo Rio-São Paulo. Tanto a série de documentários quanto a web-série serviram de inspiração para o longa-metragem Desenrola.

A linguagem interativa, jovial e direta proposta pela web-série contribuiu para delinear os caminhos que Priscila, a jovem-protagonista, percorre no alto de seus 16 anos, ao lidar com importantes "primeiras vezes" e descobrir respostas para as muitas perguntas que tem na cabeça. O filme também mescla atores não profissionais com figurões da teledramaturgia brasileira, como Marcello Novaes, Claudia Ohana e Juliana Paes. Além disso, ele se auto intitula como uma comédia jovem e, segundo a diretora, teve a pretensão de cobrir uma lacuna de filmes sobre virgindade no Brasil. Para fazer um longa-metragem que dialogasse com esse universo, a produção optou por um caminho colaborativo e participativo, muito semelhante ao processo de *As melhores coisas do mundo*.

> A gente lia e debatia. Os estudantes falavam o que tinha e o que não tinha a ver com eles – e o roteiro ia sendo mexido. Paralelamente, começaram os testes de elenco. Procuramos atores na mesma faixa etária dos personagens. Isso, para mim, ficou muito claro na convivência com os adolescentes. Antes, eu não conseguia diferenciar alguém de 14 anos de alguém com 20. Depois, 18 anos começou a parecer muuuuito mais velho que 16. Era um beco sem saída: como não havia atores experientes com 15 anos, tivemos que fazer teste. Enquanto isso, nós ainda chamamos outras pessoas para colaborar com o roteiro. Homens que escreviam cenas inteiras – porque eu jamais serei um garoto de 14 anos! (*Sic*) (SVARTMAN, Rosane, Press Book, 2010).

Nesse sentido, observa-se uma indicação de que produtos culturais voltados para jovens e sobre eles devam promover vias de diálogo através de linguagens e meios direcionados a eles, facilitando sua circulação e desempenho comercial. Desenrola é coproduzido pela Globo Filmes, custou três milhões de reais e levou 330.771 pessoas a assisti-lo em 133 salas no país[60]. O filme apresenta clichês e estereótipos referendados a um ideário jovem, urbano, branco e classe média, ao revisitar o chamado "cinema pipoca" de *hollywood*. Utiliza-se o termo pipoca em referência a um produto feito para agradar um

[59] Disponível em: http://www.desenrolaofilme.com.br/downloads/pressbook.pdf (Acesso em 15.10.2013).
[60] Fonte: Informe anual 2011 da ANCINE

grande contingente de pessoas, que intenciona leva-las ao cinema em busca de diversão. O lazer na contemporaneidade está relacionado ao exercício do consumo hedonista, de poder ir ao cinema no shopping, comprar balas, refrigerantes, chocolates e, notadamente, pipocas.

4.2.1 Análises

No que tange à narrativa fílmica e os modos de representação do jovem, o filme lança mão de uma linguagem leve, sem pretensões de aprofundamento nos temas que aborda. Cita e homenageia os *teenpics* e a música dos anos 1980, através do diálogo afetivo entre Priscila e seus pais por meio de músicas, fotos e roupas. Isso acontece durante os 20 dias em que a protagonista fica sozinha em casa, após uma viagem a trabalho de sua mãe, que por sinal, é separada de seu pai, mas mantém boa relação.

Em meio à empreitada para ter sua primeira relação sexual e se auto afirmar perante os colegas de escola, é através de um trabalho escolar para disciplina de matemática que Priscila desconstrói várias verdades. Seus amigos não são tão seguros assim como demonstram no dia-a-dia e muitos mentem quanto à virgindade. O universo escolar mais uma vez é o ambiente privilegiado na trama assim como em *As melhores coisas do mundo*. Relações familiares, descobertas da sexualidade ditam o tom do roteiro, perpassando rapidamente por temas como: homossexualidade, amizade, sexo seguro e fidelidade.

É possível verificar inspiração livre nos filmes de John Hughes[61] dos anos 1980 que reinventaram os *teenpics* sob o impacto inovador do sarcasmo e do niilismo como recursos dramáticos e cômicos relativamente originais, além dos filmes praianos cariocas - *Menino do Rio* (1981) e *Pode crer!* (2007). Todavia o modelo logo foi absorvido pela indústria do entretenimento. Na sociedade de consumo atual, bens simbólicos diversos dão sustentação à idealização de adolescência que garante *status* e visibilidade social aos jovens consumidores.

Outro aspecto relevante a destacar é o fato de *Desenrola* dialogar abertamente com um tipo de jovem forjado por uma pedagogia do olhar televisivo. São opções estéticas que se voltam para um momento ensolarado, colorido e confuso da vida, com muitas confusões que se resolvem sem muitos atritos. Os jovens são representados ao tom de gírias do cotidiano carioca da Zona Sul, humor bestial, o colorido pop, o drama raso que lembram filmes e

[61] Aclamado diretor, produtor e roteirista de cinema estadunidense. Famoso por ter escrito e dirigido filmes que se tornaram clássicos da década de 80 e início dos anos 90. Entre 1984 e 1986, Hughes dirigiu uma série de filmes marcantes: "*Gatinhas e Gatões*", "*Clube dos Cinco*", "*Mulher Nota Mil*" e "*Curtindo a Vida Adoidado*". Uma característica dos filmes de John Hughes é a apresentação de cenas extras, após os créditos finais.

seriados que acontecem no entorno dos chamados *High School*, neste caso a escola Desenvolve Educação Integral, cujo grafismo da marca é o mesmo do título do filme.

Vale lembrar a relevância da televisão na vida dos jovens, em especial no Brasil, onde as pessoas dedicam várias horas de seus dias à programação oferecida pelos canais de televisão, mesmo com o aumento vertiginoso do consumo do audiovisual pela Internet com a expansão da Banda Larga e dos games. Com uma linguagem reconhecida e habitual para muitas pessoas, a TV acostuma o olhar a determinados esquemas narrativas. Assim, esses modelos influenciam outras linguagens como o cinema[62], que recorrem a elementos da gramática televisiva para se aproximarem de seu público.

No caso específico do cinema contemporâneo, muitos filmes utilizam a rapidez e a fragmentação como elementos de linguagem advindos da TV, tendo em vista esse receptor mais irrequieto e disperso. O diálogo entre cinema e televisão não é um fenômeno novo, a relação já acontece há algumas décadas, desde que a televisão foi desenvolvida, muitos cineastas encontraram em esquemas televisivos características interessantes para a realização dos filmes.

Em filmes brasileiros recentes, a exemplo dos que fazem parte do *corpus* desta pesquisa, a influência da televisão também se faz presente no aspecto formal. De acordo com Marson (2009, p. 91), com a entrada no mercado cinematográfico de produtoras especializadas em publicidade e da Rede Globo, houve uma "incorporação de padrões estéticos, técnicos e da linguagem da televisão e da publicidade no Cinema da Retomada" (*ibidem*, p. 165). Esta mesma autora destaca a presença de uma "estética televisiva" nos filmes, notadamente nas comédias. Estética que pode ser percebida pela utilização de planos fechados, fotografia e interpretações naturalistas, pelo apego a fórmulas consagradas nas novelas, pelo maior número de cortes e cenas e por meio da construção de personagens baseados em estereótipos da teledramaturgia.

No caso do *Desenrola*, os personagem são bem marcados e facilmente decodificáveis pelos arquétipos: a garota outsider (Priscila), o perturbado e *nerd* (Amaral), o ingênuo (Boca), a popular (Tize), o tímido e melhor amigo da outsider (Caco) e o garanhão sarado (Rafa), só para citar os principais. Diante disso, não há como não fazer referência, também, às ficções seriadas nacionais *Confissões de adolescentes* (1994-1996) e *Malhação* (1995 até hoje), bem

[62] No cinema contemporâneo, não existe uma obrigatoriedade com relação à legibilidade da narrativa ou da progressão dramática. Há diversas formas de se constitui o discurso, porém o filme em tela recorre aos esquemas clássicos tradicionais: possui uma curva dramática caracterizada por um começo, um meio e um fim bem definidos, e sua segmentação respeita a distinção por blocos (ZANI, 2009).

como às americanas *Barrados no Baile* (1990), *Patricinhas de Beverly Hills* (1996) e *Gossip Girls* (2007-2012).

Na década de 1990 o seriado televisivo Barrados no Baile (Beverly Hills 90210) tornou-se um grande sucesso pelo canal FOX ao explorar as dificuldades dos irmãos Brendon e Brenda, recém-chegados a Beverly Hills para se integrar à escola da cidade. Este fenômeno massivo do entretenimento fundou o que se pode entender como a inclusão do *teenager* como protagonista midiático, influenciando a maneira de falar, música e moda da época, enfim, as culturas juvenis. As tramas semanais ao longo dos dez anos da série - que retrataram a passagem da adolescência para a fase adulta de seus personagens – costumavam tocar em temas como convites para festas, consumo de álcool e drogas, conflitos com os pais, namoro, traição, aborto, boatos e popularidade. O elenco era formado por jovens brancos, saudáveis e especialmente bonitos.

Sobre essas produções aparentemente apolíticas de filmes e seriados que focam em adolescentes, a lógica que impera é aquela "que combina a beleza, a juventude e o senso de coletividade ao narcisismo como modo de ser privilegiado na imagem" (FEITOZA, 2012, p. 68). Eles oferecem uma espécie de pedagogia para se entender mecanismos de construção de um ideário de juventude, calcado na cultura das mídias, ao elaborar um idealismo estético aceito socialmente. Esse tipo de pedagogia do olhar é respaldado dentro do filme *Desenrola*.

De acordo com o filósofo norte-americano Douglas Kellner (2001), a chamada cultura da mídia tornou-se a dominante na contemporaneidade. Ela substituiu as formas do que ele chama de cultura elevada ou expressões do espírito, como foco da atenção e de impacto. Suas formas visuais e verbais estão superando, por exemplo, a cultura livresca e exigindo novos tipos de conhecimentos para decodificá-la. A cultura veiculada pela mídia transformou-se na força dominante de socialização no meio social em geral e com muita força entre as camadas mais jovens. Suas imagens e celebridades substituem a família, a escola e a Igreja como árbitros de gosto, valor e pensamento, produzindo novos modelos de identificação, estilo, moda e comportamento. É através dessa cultura que o indivíduo encontra suas bases para a construção de sua identidade.

Para verificar essas e outras questões inerentes ao filme, foram selecionadas duas sequencias que vão ajudar a perceber de que jovem o filme fala e como o faz. Pelo fato da película ser construída a partir de um emaranhado de situações que se repetem e com muitos planos e *inserts* de som para dar o clima de cada ambiente/situação, optou-se por analisar apenas dois trechos, entretanto o desfecho da história será adicionado para arrematar a juventude privilegiada nesta obra.

4.2.2 Sequencia 1 – Sempre tem um cara... Rafa é o cara

Tempo inicial: 01min36seg
Tempo final: 08min55seg
Quantidade de planos: 81 planos
Resumo: Priscila apresenta os personagens principais e menciona a problemática em torno de sua virgindade.
Detalhes e comentários: Este trecho apresenta os personagens e o fato da história ser contada do ponto de vista da protagonista, ou seja, como ela vê o mundo naquele momento. Marca ainda com elementos sugestivos e simbólicos o viés de jovens e caminhos para representa-los através das músicas, espaços territoriais, roupas, objetos e computação gráfica alusiva ao uso do computador como ferramenta de comunicação.

Nesta sequencia é destacada a apresentação dos personagens principais que comporão a história. Após os créditos iniciais com um formato de desktop de computador, com uma janela aberta por um clique escrita "carregando", o filme já marca a que público se dirige: jovens e famílias que são próximos daquela realidade. Percebe-se então o som de um *riff* de guitarra suave com efeito *Au Au* e letra em background, quando Priscila, a protagonista de 16 anos, ao aparecer sonhando que estava morrendo afogada anuncia seu martírio e pressão em torno de sua virgindade e o que estaria reservado no futuro próximo. "Tudo começou quando minha mãe viajou", diz. Mais uma vez, assim como em *As melhores coisas do mundo*, o recurso da voz *off* é amplamente usado, pois o ponto de vista de narração é da própria protagonista. A metáfora da água, aliás, é recorrente no filme, comparando a fobia da protagonista com a ebulição de acontecimentos daquele momento de sua vida.

Corta para a cena alusiva a despedida da mãe, Clara (Claudia Ohana), cheia de recomendações para a filha que ficará sozinha em casa pela primeira vez na vida. Aqui se têm algumas pistas dos pais de adolescentes retratados no filme e suas relações com os filhos. A câmera, ao passear pela casa de Priscila enquanto a mãe fala e recolhe pertences pessoais, mostra uma composição de casa multicolorida, a revelação do fato dos pais serem separadas sem litígios e objetos alusivos ao universo esotérico. A garota está com o olhar distante quando sua própria narração em *off* mais uma vez evoca seu pensamento: "vinte dias com a casa só pra mim, não acredito", pensa ao esboçar um sorriso.

Elas se despedem na porta de casa, com a mãe frisando que confia na filha, expressão que ela odeia. Há um corte para um espaço de diversão e sociabilidade juvenil muito retratado no filme, as famosas praias cariocas, onde corpos são embalados por práticas esportivas

diversas e ambiente famoso como point de paquera. O pensamento de Priscila volta afirmando "sempre tem um cara...Rafa é o cara e, claro, que ele tem a ver com essa história". Num movimento de câmera chamado *Tilt* ou panorâmica vertical, o galã "pegador" é apresentado, dando-se ênfase aos seus atributos físicos. Ele é interpretado pelo ator global Kayky Brito e apresentado como um jovem surfista, sarado, estudante de arquitetura, bem relacionado e que mantém várias parceiras ao mesmo tempo, o chamado "galinha", na gíria popular. Priscila sonha com ele e escreve declarações em sua agenda.

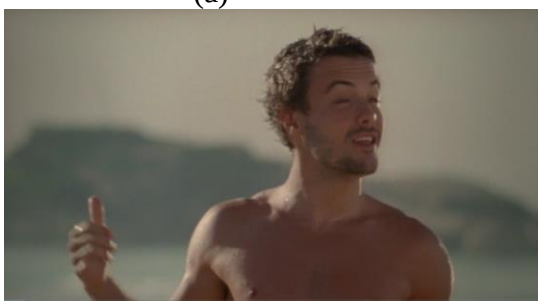
Depois dessa breve apresentação de Rafa, com um discurso imagético bem entrecortado e próximo de um programa de TV, como pode ser observado ao longo desta sequencia e do filme em si, corta para o quarto da mãe de Priscila de onde é apresentado Caco, seu único amigo e confidente. Ela frisa sobre o fato de Rafa olhar para bunda de todas as meninas da praia, mas não para sua. No plano estético o filme tenta fazer links entre a atualidade e os anos 1980, através da música e as roupas de Priscila. Ela não se reconhece com a moda atual e se diverte vestindo roupas coloridas de sua mãe, enquanto Caco a ajuda escolher.

Ao invés de um minúsculo biquíni, ela usa um maiô grande, vermelho com bolinhas brancas; óculos escuros de bolinhas estilo "gatinha", e, ao invés de usar um *Mp3 player*, utiliza um walkman, em que escuta hits do passado. As baladas de Ritchie e Paralamas do Sucesso assumem a função *vintage* no âmbito sonoro. Aliás, as músicas no filme são tão importantes quanto às imagens, pois se articulam como entradas de videoclipes na paisagem sonora curtida por aqueles jovens. Além das citadas acima, são utilizadas músicas de bandas e artistas independentes que passaram por seleção da produção, Mallu Magalhães, Maria Gadú e Casuarina, refletindo uma tentativa de ser *cool* e atual, transitando por vários estilos musicais. É através desse universo simbólico e afetivo, por meio de fotos e fitas cassetes encontradas numa caixa de madeira durante a conversa entre os amigos, que Priscila reconhecerá seu momento de transição da juventude com aquela que seus próprios pais viveram na década de 1980. A mãe guarda uma fita com músicas da banda *Simple Minds*, que Gabriel (Marcelo Novaes), pai da protagonista, a presenteou como trilha sonora da história de amor dos dois.

Figura 23 – Fotogramas do filme Desenrola (2011) – *Primeiro plano de Priscila ansiosa com a perspectiva de vivenciar a liberdade com muitas recomendações de sua mãe. Rafa ao final do movimento Tilt em seu "habitat natural" – a praia. Plano conjunto de Priscila e seu melhor amigo Caco no quarto de sua mãe. Autorretrato da mãe na parede com tons alusivos à pop art e o walkman que acompanha a protagonista na trama como companheiro daquela jovem estranha aos seus pares que gosta de músicas dos anos 1980.*

(a)

(b)



(c)

(d)

A seguir é apresentado o cotidiano de Priscila rumo ao local para onde vai todos os dias, a escola. No trajeto feito sempre de ônibus, vemos a perspectiva dela que parece um *insert* de videoclipe no meio do filme. Ela canta em voz alta a música "Don't you forget about me", hit dos anos 1980 dos *Simple Minds*, alheia ao que está acontecendo ao redor. Todos no ônibus dão risadas e comentam sobre sua voz desafinada. Ela vê pessoas caminhando nas ruas, brincando nos parques, casais apaixonados se beijando e um muro escrito "*L'amour* – a cor do verão", evocando o olhar de uma menina romântica. Entre os passageiros do ônibus está Rafa que é visto em primeiro plano, rindo daquela garota estranha. Ela perde o ponto da escola distraída com a música e chega atrasada.

Ao som de guitarra que lembra bandas americanas de punk rock como *Blink 182*[63], é mostrada a chegada dos alunos à escola de ensino médio, Desenvolve Educação Integral. Eles chegam eufóricos, de skate, a pé, em grupo, sozinhos e casais se beijam na porta de entrada. A escola parece um lugar agradável para eles, com portas coloridas e envidraçadas e boa estrutura, parecendo um colégio para jovens de famílias abastadas. Na chegada deles, é apresentada aos espectadores uma dupla de amigos importantes na narrativa, são eles Boca e Amaral. São adolescentes ingênuos, imersos no universo dos games / celulares e que gostam de zoar com tudo e a todos. Eles ficam na escada tirando foto da calcinha das meninas que

[63] Banda americana dos anos 1990 conhecida mundialmente por suas melodias pop punk que se tornaram sucessos nas paradas musicais e pelo seu humor nas canções. A banda diferenciava-se das outras bandas punks pelo seu conteúdo sarcástico, em contraste às letras de outras bandas do gênero, que apresentam um engajamento político-social; e pela pegada mais pop de seu som.

passam com suas saias que fazem parte do uniforme escolar. Também estão ansiosos pela primeira vez, embora finjam que são experientes, a exemplo de Amaral frisando que sua primeira vez ocorreu com uma tia mais velha de Alfenas-MG.

No ambiente de sala de aula, todos conversam e brincam efusivamente ao som alto de uma das músicas tema do filme com uma letra óbvia ao tema em ritmo *Pop Rock*, "nada como a primeira vez", diz um trecho da supracitada canção, já aludindo ao tema análogo do filme. O professor chega à sala de aula e pede para desligarem os celulares e fones de ouvido. Quando Boca tira seu fone, a música para abruptamente. O referido professor é interpretado pelo jornalista e apresentador do *reality show* Big Brother Brasil, Pedro Bial, cuja pequena participação deixa claras as intenções do filme: ser popular e utilizar figuras conhecidas. A "ponta" que o apresentador desenvolve não acrescenta muita coisa do ponto de vista narrativo e parece que ele está falando aos *Brothers* do referido *reality*, em sua interpretação.

É proposta uma pesquisa quantitativa através das ferramentas do cálculo estatístico, em universos próximo aos jovens. Depois de Bial escolher e anunciar o primeiro grupo, composto por Priscila, Caco, Tize e João Pedro (Boca), Priscila se mostra feliz pelo fato do grupo contar com a popular Tize, irmã de Rafa, sua paixão platônica até então. A equipe decide que – a partir da proposta de atividade - fará um levantamento do número de meninas virgens no ensino médio a partir da proposta de atividade.

4.2.3 Sequencia 2 – Não sou mais virgem, e agora?

Tempo inicial: 39min35seg
Tempo final: 55min00seg
Quantidade de planos: 164 planos
Resumo: Priscila vai acampar com amigos e tem sua primeira relação sexual.
Detalhes e comentários: Esta sequencia sublinha um momento de descontração entre os jovens colegas de escola quando vão acampar na praia. São evidenciados jogos de paquera e projeção de relacionamentos futuros. Costurado por muitos planos em externa, a fotografia aproveita a luz natural, beleza da locação e evidencia os modos de divertimento do grupo.

Esse trecho se inicia com o pedido de Priscila a seu pai para acampar com alguns colegas de escola. Ela justifica sua ida ao pai informando que "todo mundo vai". Ele demonstra desconfiança, pois seria também a primeira que a filha acampa. Porém cede aos

argumentos da filha e de sua atual mulher Virgínia, interpretada por Letícia Spiller, que faz o gênero "madrasta gente boa". Outro elemento que aparece de forma recorrente no filme são pais liberais ou invisibilizados. No caso de Boca, por exemplo, só se ouve a voz de sua mãe quando é chantageado pela sua irmã mais velha ao demorar no banheiro ou está num bate-papo online sexual. Os outros amigos da escola não têm evidenciadas as suas vidas em família.

Essa parte é toda composta de gravações externas numa praia de Búzios, segundo o *making off* do filme. Utiliza-se, assim, muita luz natural com dias ensolarados e paisagens plásticas. A perspectiva de Priscila continua a determinar para onde a câmera vai e seu olhar sempre procura Rafa. Eles formam um grupo de jovens que vão passar o fim de semana acampados na praia, bastante integrados, exceto por Boca e Amaral, que vão sem serem convidados. Nesta altura da trama vale lembrar alguns detalhes: Priscila continua virgem, Boca está apaixonado por ela, mas não sabe se expressar e Tize está grávida do namorado, mas ainda não contou para ele. A relação do filme com a televisão não se dá apenas no plano estético, alguns atores foram contratadas pela TV Globo após o *Desenrola*. Juliana Paiva e Vitor Thiré que interpretaram Tize e Amaral, respectivamente, trabalharam na novela juvenil *Malhação* nas temporadas 2012 e 2013.

As coisas começam de maneira difícil para Priscila e Boca. Enquanto ela é galanteada por Rafa e este foi com outra garota ao acampamento, o outro tenta se fazer presente para ela com seu violão ainda mal tocado. Ao som de um reggae bem alegre, de Mallu Magalhães, os jovens se divertem na praia correndo, brincando e praticando esportes em plano conjunto. O arquétipo do jovem *nerd* - Amaral – se entretém filmando tudo em seu celular para postar no *youtube*, como ele mesmo diz. Sua preocupação está mais em compartilhar na Web uma construção mediada pelo seu dispositivo do que propriamente vivenciar aquela experiência.

Figura 24 – Fotogramas do filme *Desenrola* (2011) – *O primeiro acampamento da vida de Priscila, detalhe para imagens plásticas e luz natural. Perspectiva de boca na figura (b) com seu violão ainda mal tocado vivenciando sua primeira paixão. Seu inseparável amigo Amaral e o celular registrando tudo para postar no youtube. Jovens imersos nas tecnologias móveis.*

(a)

(b)

(c)

(d)

Esse trecho remete aquilo já comentado anteriormente sobre o filme em tela dialogar abertamente com uma estética mais televisiva: muitos planos fechados com ênfase na emoção e ritmo bastante entrecortado e rápido. Por meio dessa montagem que já se percebe ansiedade e semblantes diversos dos jovens no final de semana de acampados. Tize está visivelmente tensa para contar ao namorado sobre a gravidez e Boca frustrado com o fato de ser gordinho e não ser percebido por Priscila. No outro dia, Priscila finalmente entra no mar para um banho e para atenuar sua fobia de água, mas como não sabe nadar, começa a se afogar e é salva por Rafa. No momento do afogamento, ela rememora em *off* seu pensamento alusivo à morte por esse meio e finaliza taxativa: "só não posso morrer virgem", justificando que ela quer resolver logo essa questão.

Esse clichê do príncipe encantado existe desde a Antiguidade, porém de acordo com Eco (1991), quando o cinema, o rádio e a televisão vão dirigir-se às massas urbanas, optam por modelos açucarados que serão adotados para conquistar grande público, oferecendo-lhe consolo e gratificação. Isso se dá por meio da representação de aventuras amorosas nas quais a subjetividade é mostrada como algo deslocada da realidade social e capaz de oferecer ao indivíduo a passagem para um mundo supostamente perfeito.

Em seguida Priscila sai do mar nos braços do seu pretendido com todos os amigos preocupados na areia. As cenas mesclam imagens digitais de baixa resolução com imagens de película, para demonstrar que Amaral está filmando tudo no seu celular. Ele debocha do seu amigo Boca: "perdeu, playboy", diz. Boca questiona o que Rafa tem que ele não tem e, prontamente, Amaral suspende sua camisa e diz que ele não tem barriga. Os ideais de beleza vigentes são retomados como padrão estético aceitável entre uma grande parcela de jovens na atualidade, que lotam academias em busca do corpo perfeito.

Ao anoitecer sob um crepúsculo aprazível e céu estrelado, eles fazem uma fogueira e começam a brincar de um jogo chamado EU NUNCA. Cada um fala uma frase iniciada com o nome do jogo e quem já fez tem que beber um copo cheio de alguma bebida alcoólica. O garanhão Rafa inicia afirmando que nunca havia fingido um orgasmo. Entre uma frase e outra

em meio à diversão coletiva, o namorado de Tize, por acaso o único jovem negro do filme, afirma que nunca transou sem camisinha. Tize levanta do jogo dizendo que "cansou daquela brincadeira idiota", sinalizando que iria finalmente contar ao namorado. Para impressionar Priscila, Boca afirma que nunca havia broxado e todos riem, exceto a própria Priscila que diz que é verdade para comover Rafa.

Em meio à discussão entre Tize e o namorado em tom alto, a brincadeira continua e Priscila vai consolar a amiga. Ela percebe, então, que a garota mais popular da escola e que namorava sempre meninos mais velhos, não era tão segura de si como imaginara. Há um *insert* sonoro da música tema de Tize marcando a transição daquela conversa com a próxima cena, expediente muito utilizado em produtos audiovisuais em geral, muito recorrentes em telenovelas.

Priscila então conversa com Rafa e ele pergunta como a irmã está. Diz ainda que o seu amigo namorado de sua irmã, "mandou muito mal", mas que desse um tempo para ele, pois devia estar assustado com a notícia após pensar em relaxar no acampamento. Ao ser perguntado por Priscila o que ele estava fazendo ali, ele diz em tom irônico que usa camisinha e veio salvar garotas em perigo. Ela considera um mico o que aconteceu no mar e ouve do pretendido uma frase profética: "é errando que se aprende", diz. Assim com um largo sorriso no rosto e na penumbra da noite, ela pergunta: "quer me ensinar?". Depois, ao som suave de teclados norteando um clima romântico, eles tomam banho de mar à noite sob o olhar insólito de Boca, vendo que sua empreitada não iria dar certo.

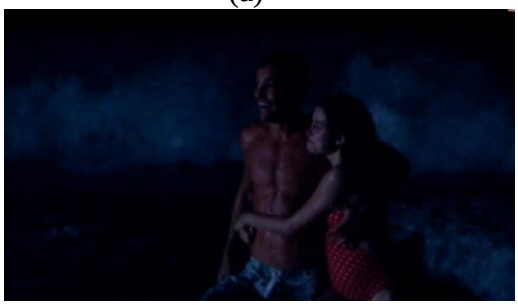
Num clima bucólico com a lua cheia como testemunha, eles se beijam, brincam e Priscila tem, enfim, sua famigerada primeira vez numa canoa de beira de praia. Enquanto o ato em si está se consumando, a voz *off* de Priscila reaparece com respostas de diversas garotas da pesquisa feita na escola como atividade de classe. Frases como: "não era pra ser", "doeu pra caramba", "um dia rola" e "eu não era mais virgem" ecoavam em sua cabeça. No entanto, ela se entrega ao momento e realiza seu desejo. A composição dessa cena entre os dois é suave, com uma meia luz difusa remetendo ao esperado romantismo da situação. Tudo está perfeito quando Rafa demonstra que transou porque achava que ela não era mais virgem e que tinha de voltar para sua barraca, para sua namorada de momento. "Eu tenho que ir, estou enrolado e você sabia", diz. Priscila fica pensativa e diz que está tudo bem, ficando um pouco sozinha na praia a pensar.

Figura 25 – Fotogramas do filme *Desenrola* (2011) – *Em sentido horário têm-se um plano conjunto da brincadeira EU NUNCA ocasião em que Tize conta ao namorado de sua*

gravidez. Priscila descobre que sua amiga não é tão autoconfiante como demonstra, descontruindo sua visão sobre a garota popular. Acontece a espera primeira relação sexual da protagonista sob uma fotografia romântica, bucólica e à luz da lua.

(a)

(b)



(c)

(d)

Após o divertido final de semana no acampamento com os amigos, o filme toma o rumo para resolução dos conflitos postos de forma prosaica, previsível e com doses homeopáticas. Tudo se resolve rápido, sem tensões ou atritos na vida. Lize conta a sua mãe sobre a gravidez que prontamente a apoia sem criar nenhuma objeção. Seu namorado a procura depois de um tempo e ficam juntos, sem maiores explicações. Boca e Amaral vão procurar prostitutas na rua, mas acabam arrumando confusão. A paixão de Boca por Priscila se intensifica ao ponto dele preparar várias investidas para ela, como entrega de flores por policiais de trânsito e transeuntes no trajeto dela à escola. No entanto, todas as investidas são em vão, pois sempre Priscila acha que foi Rafa que preparou tudo, mesmo sem ele nunca ter feito uma ligação ou a procurado após o final de semana na praia.

A protagonista repensa suas verdades instituídas e aprende algumas coisas. A primeira vez é algo natural e sem muita importância no contexto geral. “Perder a virgindade é isso, acontece”, comenta nos momentos finais do filme. A popular da escola pode no fundo ser muito insegura e o bonitão desinteressante. Ela e seus colegas apresentam o trabalho final ao professor e constatam que mais da metade das garotas do ensino médio daquela escola ainda eram virgens. Boca tenta a última investida com a ajuda de vários colegas de escola e até do motorista, cantando uma música de sua autoria para Priscila dentro do ônibus de forma desenvolta ao violão. Eles se beijam e ficam juntos, observando que tinham muito mais em

comum do que imaginavam. Ao tocar a música embasada em um dos três desejos de Priscila exposta em seu diário (se sentir especial, perder o medo do mar e que alguém lhe dedique uma música), ela, em pensamentos, num flashback das investidas de Boca, percebe que todas eram dele e não de Rafa.

A trama finaliza com a mãe de Priscila chegando de viagem ao som da canção de Legião Urbana epigrafada aqui – interpretada por Maria Gadú - e observando atônita a casa revirada, com sua filha e Boca dormindo. Ali ela percebe que, tendo passado apenas 20 dias, Priscila não era mais a mesma. Ela encontra objetos espalhados, seu walkman e um bilhete escrito pela filha dizendo: "mãe, antes de me matar, você já teve 16 anos, lembra? Beijos, sua filha querida". Clara esboça um sorriso e coloca seu walkman a ouvir e está lá no ponto "*Don't you forget about me*", dos *Simple Minds*, num presumível resolução dos links entre a atualidade e os anos 1980, muito utilizados no filme.

Com a clara intenção de ser interativo desde sua concepção, logo após o grafismo da palavra "fim", volta a imagem de desktop sugerindo que a plateia entre no clima de romance e se beije também, numa clara citação cinematográfica ao John Hughes. Várias janelas são abertas com imagens de casais supostamente apaixonados quando se inicia um conversa via Skype ou similar, entre Priscila e Jim Kerr, vocalista da banda símbolo do amor juvenil entre seus pais. Ele manda recomendações para mãe dela e surge uma imagem de arquivo de um show deles em 1988 no Rio de Janeiro, no qual seus pais se encontraram pela primeira vez.

Como evidências do tipo de juventude representada em *Desenrola* pode-se afirmar que ela é higienista, classe média alta e articulada dentro de clichês e estereótipos de filmes do gênero comédia. Embora passe muito rápido por questões inerentes ao universo jovem como sexo seguro e gravidez na adolescência, não pretende aprofundar nelas. Seu roteiro disperso e com saltos narrativos sem muitas explicações lembram muito as ficções seriadas da televisão, com suas várias micronarrativas. Rafa, por exemplo, some repentinamente nas sequências finais do filme. As trilhas sonoras e músicas incidentais dão clima às situações diversas e as letras são diretas, como se ajudassem a descrever o plano da imagem.

A representação do amor juvenil no filme é próxima daquelas dos contos de fada. Ela tem uma função mágica de transformar a pastora em princesa e a besta em príncipe encantado. Trata-se de um amor como uma prática socialmente construída e culturalmente orientada em nome de valores imutáveis. O enredo carrega em sua estrutura narrativa um mapa de afetos, quase um manual, em torno do qual os jovens retratados realizem sua socialização no mundo adulto. Diferentemente do filme *As melhores coisas do mundo*, os jovens são saudáveis psicologicamente e fisicamente, não são usuários eventuais de drogas

recreativas nem se colocam em situação de perigo, tendo a cidade como um porto seguro sem fricções inerentes às tramas sociais.

Constata-se, enfim, como central na narrativa do filme, modelos de feminilidade e masculinidade. Esses modelos são usados pelos jovens como um mapa social a ser seguido para entrada no universo adulto. Tal mapa é construído, como vimos, pela crença no amor como elemento balizador de integração entre os sujeitos e a sociedade, com práticas culturais aceitas nos grupos. Esses grupos se formam normalmente em ambiente escolar.

O amor é representado como uma promessa de felicidade e experiência de singularidade do indivíduo. O jovem em *Desenrola*, traz um aspecto pedagógico de modelos e estruturas que simbolizam um "dever-ser" das relações amorosas entre meninos e meninas; padrões de beleza vigentes e seu consequente poder de sedução. É apresentado, também, um contexto de permissividade sexual maior e pais bastante liberais de maneira geral. No final das contas, a harmonia entre os casais já é esperada nas resoluções dos personagens no fim, assim como nos finais de temporada de ficções seriadas juvenis. Corroborando com o que Janice Radway *apud* Andrade (2006) já havia constatado em relação às leitoras dos romances "cor de rosa", ao salientar que elas não se aventuravam em uma história que pudesse vir a não terminar como o esperado, assim como a aguardada identificação dos espectadores deste filme.

4.3 LEITURAS PRELIMINARES APENAS O FIM: JUVENTUDE, UMA QUESTÃO DE REPERTÓRIO?

É um filme jovem, feito **por jovens**,
sobre um **casal jovem**.
Mas, ao mesmo tempo,
fala sobre o **tema mais universal do mundo**,
relacionamentos.
Qualquer um, de qualquer idade,
já passou por um **término de relacionamento**.
E é por isso que muitos adultos
saem emocionados da sessão[64].

Depois de passarmos por juventudes representadas em ambiente escolar privado de ensino médio, repleto de novidades ligadas às descobertas diversas, construção de valores e autoafirmação, adentra-se ao último olhar sobre os jovens no cinema brasileiro atual através de uma leitura de um filme "pequeno", porém expressivo simbolicamente. Trata-se de *Apenas*

[64] Trecho de entrevista de Matheus Souza (2009), diretor do filme *Apenas o fim* à revista Rolling Stone que marca um viés de representação de juventude a partir da proximidade de referenciais culturais e simbólicos. Grifo nosso. Disponível em: http://bit.ly/1bVPs9d Acesso em 05.11.2013.

o fim (2008), longa-metragem feito por uma equipe de estudantes universitários da PUC-RJ e dirigido por um aluno de 19 anos na ocasião, Matheus Souza. O filme teve custo de R$ 8 mil e público de quase 30 mil pessoas, só em salas de cinema. A trama se centra no fim de uma relação amorosa balizada por diálogos multirreferenciais oriundos da cultura pop, cultura de consumo e das mídias.

Seu singular contexto de produção deve ser levado em conta por diversas razões. Como todo o equipamento pertencia à universidade, o filme não poderia, desta forma, sair dos limites físicos da PUC para outras locações. Todo ele é ambientado no campus e centrado em dois personagens principais, quatro pequenas participações secundárias e poucos figurantes. Neste sentido, aliás, *Apenas o fim* se tornou um grande sucesso: não só participou de mostras como o Festival do Rio, como lançou a carreira de um realizador, que, a partir desta primeira experiência, dirigiu uma peça de teatro, um programa de TV e se tornou colunista do jornal "O Globo".

Ele (Antônio ou Tom), interpretado por Gregório Duvivier e ela (Adriana[65], cujo nome na verdade não é revelado ao longo do filme), interpretada por Érica Mader, vivem a última hora de seu relacionamento. Entre as opções propostas por ela sobre como passar esse fim está a de ir para o lugar secreto deles e transar sem parar ou andar e conversar. Decidem passar esse tempo conversando, em uma típica "DR" - discussão de relação. Ao iniciar a conversa e sem acreditar que a namorada iria terminar a relação, ela o adverte que pretende fugir de casa e recomeçar a vida em outro lugar. O fim não tem um porquê aparente, a não ser uma urgência da juventude de viver e sofrer intensamente. Os dois são estudantes de cinema e verborrágicos e, nessa toada, caminhando e conversando, relembram o passado e imaginam o futuro.

Desde o início do filme já se observam suas intencionalidades discursivas. No âmbito não verbal, vê-se um casal de jovens inscritos numa urbanidade mediada pelo consumo e fruição de bens simbólicos. Eles usam tênis *All Star* nas cores verde e vermelho, usam *jeans*, Antônio utiliza camiseta do *Star Wars* e óculos com aspecto *retrô*[66]. Embora o enfoque esteja nos diálogos, o figurino é bastante representativo do tipo de jovem representado. Jovens urbanos e alternativos, que conversam sobre videogame, cinema, música, Internet e histórias em quadrinhos. Outra intenção declarada no filme é alusiva às citações cinematográficas. Sobre esse aspecto é notório observar variadas referências à cultura pop, estabelecidas por

[65] O nome da personagem foi constatado nos créditos finais do filme.

[66] Aparência de antigo, mas de um passado mais recente.

uma série de influências. Vêm à mente Kevin Smith com *O Balconista* (1994) e Richard Linklater com a trilogia *Antes do amanhecer* (1995), *Antes do pôr do sol* (2004) e *Antes da meia-noite* (2013), além dos filmes de Woddy Allen e Domingos de Oliveira, cujas filmografias são fundamentalmente baseadas no texto e nos diálogos.

No que tange ao repertório exposto nos diálogos do filme em tela através das multirreferências da cultura pop, observa-se uma proposta direcionada a uma geração nascida no fim de década de 1980, tendo seu repertório simbólico em grande parte construído pela chamada babá eletrônica da época, a televisão. Naquele contexto, a Internet ainda engatinhava para tornar-se uma realidade para alguns - em meados dos anos 1990 - e, como consequência, ajudou a forjar sujeitos jovens identificados e muito próximos da cultura midiática e ao consumo enquanto capital simbólico distintivo na sociedade, sobretudo quando se fala em bens simbólicos e culturais.

Perpassando rapidamente pelos diálogos do filme têm-se a proeminência de diversos ícones da sociedade do espetáculo, tais como: *Backstreet Boys* (famosa *boyband* do final dos anos 1990), He-Man, Britney Spears, sites da Internet como o Jovem Nerd, Orkut, MSN, a revista Bravo, Sony, Nintendo, Julio Cortázar, Paulo Coelho, Oscar Niemeyer, Transformers, Star Wars, Cavaleiros do Zodíaco, McDonalds, Lojas Americanas, Godard, Bergman, Woody Allen, Quentin Tarantino, Chico Buarque, Johnny Depp, Strokes, Adriana Calcanhotto e Super Mario Bros.

O referido capital simbólico e sua centralidade no mundo contemporâneo muito têm a ver com a popularização da tecnologia e ascensão da chamada cultura *nerd/ geek*. Antes representados como excluídos e vistos como esquisitões, geralmente de óculos e roupas engomadinhas, que viviam estudando e passavam longe do grupo popular do colégio, atualmente representam figuras populares e dotadas de poder. Essa representação vem desde os inventos nas garagens de casa pela turma do Vale do Silício, do estado da Califórnia, nos EUA, capitaneada por Bill Gates (Microsoft) e Steve Jobs (Apple).

Num estudo sobre a onipresença dessa representação de jovens em produtos televisivos, Galvão (2009), atualiza a definição de *nerd* e destaca sua aceitação social. Segundo a autora, trata-se de pessoas que nutrem alguma obsessão por um determinado assunto a ponto de pesquisar, colecionar coisas, escrever sobre e não sossegar enquanto não descobrirem como funciona. Geralmente se interessam por computadores, tecnologia, histórias em quadrinhos, ficção científica e *games*. Segundo esta nova definição, o *nerd* não necessariamente é antissocial.

Pois o casal de jovens que protagonizam a história ficcional de *Apenas o fim* se localiza nos contextos expostos acima. Eles têm idade aparente por volta dos 20 anos, conversam o tempo inteiro sobre suas preferências culturais, na última hora do relacionamento deles. O que se vê é a um verdadeiro embate discursivo sobre seus gostos. Gostos que constituem uma verdadeira cartografia de consumo cultural de uma parcela de jovens na contemporaneidade. Ao defenderem seus pontos de vista através de argumentos sobre os bens que consomem, acontecem trocas afetuosas, nas diferenças e nas coincidências. As instalações de uma universidade e uma cama estreita de quarto de dormir são testemunhas de sua tragicomédia. Nada mais tipicamente constituinte do que se pode qualificar como uma condição juvenil.

Esta natureza comunicacional e negociável do consumo na atualidade fica ainda mais evidente quando é localizada junto a segmentos juvenis. Seguindo as proposições de Reguillo, compreendem-se os jovens como sujeitos de discurso e sujeitos de ação:

> Los jóvenes van a ser pensados como un sujeto con competencias para referirse en actitud objetivante a las entidades del mundo, es decir, como sujetos de discurso, y con capacidad para apropiarse (y movilizar) los objetos tanto sociales y simbólicos como materiales, es decir, como agente sociales. En otras palabras, se reconoce el papel activo de los jóvenes en su capacidad de negociación con las instituciones y estructuras. En este tipo de acercamiento se opera una distancia entre un pensamiento que "toma" el mundo social y lo registra como datum, como dato empírico independiente del acto de conocimiento y de la ciencia que lo propicia (Bourdieu, 1995), y un pensamiento que es capaz de hacer la crítica de sus propios procedimientos (REGUILLO, 2000, p. 36).

O filme em questão nos ajuda a entender que o consumo é um processo de comunicação. O espaço público, ambiente em que nos formamos como sujeitos, é hoje formado na circulação de produtos e na apropriação de seus respectivos bens e signos-mercadorias. O consumo não é mais uma atividade exercida exclusivamente pela utilidade dos objetos. Estes produtos funcionam como signos que distinguem os sujeitos. De acordo com Rocha (2010), o universo do consumo e suas interconexões com o campo midiático se expõem e circulam conteúdos e formas culturais que compõem a vida cotidiana de diferentes juventudes, interferindo diretamente na produção de narrativas de si e na percepção das alteridades. "A cultura do consumo e as culturas midiáticas participam dos processos de sociabilização, na promoção de novas sensibilidades" (*idem, ibdem*, p. 03).

4.3.1 Análises

Apenas o fim tem uma construção narrativa simples, dividida em dois segmentos: um colorido (no presente, que se desenrola em caminhadas pela PUC-RJ), outro em preto e branco (no passado, que tem como cenário uma cama, onde os personagens conversam sobre seus gostos e preferências). O diretor Matheus Souza ainda adiciona na divisão de telas e na inserção entre um segmento e outro de imagens de textura rasurada de VHS. Nestas opções estéticas e de linguagem, o realizador deixa transparecer uma encenação clara, bem comportada, sem proposição de chocar. Está-se diante de um filme, concordando com o que disse Cléber Eduardo na Cinética, "todo centrado na exteriorização e não na observação e nos sentimentos" (EDUARDO, 2008).

O universo preto e branco do filme evidencia a intimidade do casal através de 17 cenas, pequenos esquetes audiovisuais, nos quais os dois conversam, namoram, jogam, assistem filmes e curtem a companhia um do outro. Essas lembranças ricas de referências postulam o cotidiano do jovem casal e ajudam a construir o entendimento de um amor jovem contemporâneo. Sem amarras sociais vigentes em determinados relacionamentos amorosos e com a mulher, neste caso ela (Adriana), subvertendo o papel histórico imposto às mulheres. Nas mudanças das intimidades contemporâneas, encontram-se narrativas nas quais é a mulher que se ausenta e rompe com a relação como é o caso aqui.

Ainda no tocante ao modo de se contar a história em *Apenas o fim* há uma clara escolha por um viés metalinguístico, que diz respeito aos próprios personagens representarem uma confusão sobre eles mesmos como se estes tivessem certeza de que são parte de uma trama cinematográfica. Em entrevista ao site da revista Superinteressante, editora Abril, o diretor Matheus Souza dá pistas sobre essa opção estética quando perguntado sobre o caráter autobiográfico do filme. "A gente reuniu várias citações, conversas de pessoas conhecidas, lembranças, histórias, casos de amigos, além de referências de filmes que eu gosto, que nem os do Woody Allen, por exemplo." (SOUZA, 2009)[67].

O famoso cineasta americano sempre citado como um dos favoritos do jovem realizador é também um dos mestres nesse expediente estético e narrativo e o tem como marcante em sua carreira. Filmes como *Noivo neurótico, noiva neurótica* (1977), *A rosa púrpura do Cairo* (1985), *Crimes e pecados* (1989) e *Dirigindo no escuro* (2002) são alguns exemplos dessa abordagem de Woody Allen, atualizada na história de Matheus Souza e sua equipe.

[67] Disponível em: http://abr.ai/197YhKQ acesso em 04.11.2013.

Trata-se de uma referência ao "cinema no cinema" (AUMONT e MARIE, 2003, p.49), ou seja, um filme dentro do filme. Logo no início da produção, o casal de namorados comenta que está sendo gravado um filme na universidade, o que tende a verossimilhança, tendo em vista que são estudantes de cinema. Ela pergunta: "tão gravando um filme aqui hoje, sabia? O diretor é aquele teu amigo que eu sempre esqueço o nome". Ao avançar na história os jovens passam por um pátio no qual está sendo gravado um filme e, cujo roteiro tem muita semelhança com a história dos dois, inclusive é revelado o nome do diretor, Matheus, mesmo do diretor de Apenas o fim.

Segundo Ana Lúcia Andrade (1999), a metalinguagem pode se manifestar de diversas formas. Desde maneiras básicas como referências ao universo temático do cinema, a exemplo de filmes biográficos sobre atores, diretores e pessoas ligadas à indústria ou quando num filme o discurso é explicitado em sua própria estrutura. Ela chama essa segunda opção, facilmente observável no filme em tela, como "filme dentro do filme". A autora complementa: "Estes filmes explicitam o discurso, utilizando o próprio discurso para isso, dando ao espectador a noção de um filme sendo realizado" (*Idem*, 1999, p.17). Trata-se, nesse entendimento e daquilo que o filme expõe, da metalinguagem de estrutura, em que se faz referência ao próprio código cinematográfico.

Outro aspecto a se destacar da construção de juventude em *Apenas o fim* é, sem dúvida, a banda sonora e trilhas que ambientam os diversos diálogos daqueles jovens universitários. É expressivo o uso do estilo musical *indie rock*, gênero muito representativo do público jovem "alternativo", normalmente também feito por jovens. Trata-se de bandas como *Coldplay, Vanguart, Mallu Magalhães, Moptop, Los Hermanos* e outras. Isso fica claro quando em uma cena do filme, a música toca inteira, como um *insert* de videoclipe no momento em que Antônio caminha ao encontro de sua namorada. Passando, ao longo do percurso, por uma série de pilastras e "personagens-atores" alusivos ao universo circense, que estavam gravando diegeticamente um filme naquele lugar. O já referido filme dentro do filme.

Os trechos selecionados e trazidos para a análise são os seguintes: a sequência inicial, onde são apresentados os personagens e o conflito básico do filme; a cena da lanchonete, onde eles discutem os sentidos do relacionamento deles e ainda o seu modo de dialogar com questões abstratas do amor a partir das referências da sociedade de consumo. E por último, a sequência de encerramento, onde aparecem os créditos finais e o *insert* de imagens em janelas seccionadas que lembram um videoclipe embalado por uma música do grupo *Los Hermanos*.

4.3.2 Sequencia 1 – Estou indo embora de vez e você nunca mais vai me ver

Tempo Inicial: 00min23seg
Tempo Final: 06min08seg
Quantidade de planos: 25
Resumo da sequência: Antônio chega à faculdade apressado para fazer uma prova quando é surpreendido com a notícia de sua namorada que ela vai embora, que a relação vai acabar.
Observações e detalhes: Desde o início se destaca a estratégia de pontuar algumas opções estéticas. É possível observar os planos de lembranças em preto e branco e os planos no tempo diegético da história em cores. Os planos em preto e branco são feitos em câmera estática, quase sempre aberta sobre a pequena cama que os dois conversam. Os planos coloridos são tradicionais, com planos e contra planos em diálogo, fechado nos dois e com câmera na mão. Os efeitos de passagem de um plano a outro são feitos com um efeito de sintonizar. A trilha é distorcida e remete ao clima complicado da situação.

A película começa com um plano conjunto de Antônio e sua namorada se beijando em meio à subida dos créditos de abertura. Com uma música distorcida e instrumental ao fundo, a imagem é substituída por um efeito de transição, como se fosse um canal de televisão sintonizando. Em voz *off* ouve-se Antônio dizer: "Eu não assistiria" em referência à pergunta de que se ele assistiria a um filme que o lembrasse dela. Ela diz que assim ele não se esqueceria dela e ele responde já no tom de humor característico do personagem que se ela nunca saísse de perto, ele não ia precisar de lembretes.

O plano seguinte continua conjunto, ou seja, enquadramento em que os dois personagens aparecem em cena, deitados lado a lado na pequena cama no quarto de Antônio, de mãos dadas e se acariciando. Da mesma maneira, o plano continua com os efeitos de sintonia, alternando entre o plano preto e branco dos dois deitados, conversando, e os créditos iniciais. O quarto já evidencia objetos alusivos àqueles jovens - videogames, jogos, miniatura do pequeno robô R2-D2 do filme *Star Wars* e personagens de desenho animado.

Figura 26– Fotogramas do filme Apenas o fim (2008) – *Evidências de traços narrativos do filme, o presente (o fim colorido), o passado (boas lembranças em preto e branco com elementos alusivos ao universo dos jovens) e efeito de sintonizar (rasura de VHS).*

(a)

(b)

(c)

(d)

Ao longo desta sequencia de abertura, bem como em todo o filme, a potência está no texto escrito, no roteiro, nos diálogos dos personagens. A linguagem audiovisual traz informações relevantes, mas o principal elemento explorado pelo diretor e roteirista Matheus Souza é mesmo o diálogo ágil, engraçado e leve, repleto de referências da sociedade midiática. Ainda no quarto e em plano conjunto eles se fazem algumas perguntas triviais, mas que deixa marcas que permitem que o espectador inicie o processo de identificação com seus papeis representados e a exposição de sua intimidade. Deitados, eles se perguntam sobre suas frutas favoritas. Ele responde: “Amora” e ela “Laranja”.

É necessário sopesar que toda palavra, referências incutidas no texto fílmico não estão lá à toa, de maneira isolada. Elas colaboram intensões e, neste caso, bem interessante para pensarmos de que jovem se fala e como ele é construído. Em *Apenas o fim*, vê-se um casal de jovens namorados manifestando a sua relação com o mundo através de diálogos embasados em suas referências culturais no trânsito de uma despedida. A diferença entre eles é o que tangencia a química que norteia suas conversas. Um gosta de *Playstation*, o outro de *Nintendo*, um gosta de *Transformers* e o outro de *Godard e* assim por diante. A marcação de diferença de Tom, desde a fruta escolhida por ele a seus objetos preferidos são mais próximos de uma cultura juvenil *nerd* como já brevemente descrita. As delas são mais próximas do *mainstream* midiático. Deste modo, desde o início observa-se de que jovem se fala e com qual público prioritário que o filme quer dialogar.

Nos planos de conjunto em preto e branco, eles continuam a se fazer perguntas triviais, como qual a sua música favorita, ou ainda “se você fosse um objeto qual objeto você seria?”. Até que ele pergunta a ela: “Se você fosse uma cena de filme? Qual seria?”. Ela faz uma expressão de surpresa e diz: “Não sei”. Já se vê o modo multirreferencial que o filme é composto, isto é, pressupõe um conhecimento prévio do espectador.

Em contraponto narrativo ao que aconteceu no passado em preto e branco, tem-se o colorido de um espaço privilegiado e bastante simbólico e sociabilidades juvenis, a universidade. O que poderia ser percebido como problema por inviabilidade financeira e

técnica, o fato do filme ser todo rodado dentro de um espaço universitário diz muito. Trata-se de um lugar com um grande contingente de jovens e onde identidades são forjadas na teia social de uma rica partilha de mundos.

A seguir, depois da abertura, vê-se o encontro de Tom e sua namorada na universidade. Ele está atrasado para uma prova do curso de Cinema, mas ela insiste em conversar. Ela decide que vai embora e quer se despedir dele, mas tem apenas uma hora para fazer isso. Tom não acredita e se questiona o que ele teria feito daquela vez. Embora ele acredite que o "ir embora" fosse uma mera volta para casa, ela apresenta o drama da situação: "Eu estou indo embora de vez e você nunca mais vai me ver", diz. Este encontro é filmado em planos mais abertos, com forte presença de planos gerais e de conjunto.

Atônito com a revelação da namorada, mantendo o bom humor, Antônio começa a falar apressadamente e inicia uma análise de perfil de personagem, como se estivesse analisando um roteiro e que Adriana tivesse uma falha de caráter por não se encaixar com a "menina má" que ela estaria supostamente "interpretando". Ele a chama de fraude por estar forçando a barra daquela situação sem sentido e usa uma expressão muito utilizada atualmente entre os jovens como desabafos de vida em redes sociais, o "#pronto falei".

A juventude está presente no filme através de escolhas da linguagem audiovisual e também nas expressões. Marcas discursivas, como a utilização de palavras como "pronto falei", "tipo", ou "cara" ou gírias como "fala sério". Além disso, o humor irônico e sarcástico do protagonista acerca da visão da sociedade através das referências midiáticas. Essas marcações dialogam com uma juventude urbana, com acesso às tecnologias de informação e comunicação, com acesso à formação universitária. Muito próxima daquelas representadas em *Desenrola* e *As melhores coisas do mundo*, apesar de estes abordarem o universo de personagens mais jovens.

Intercalando passado e presente, agora sentados num banco de jardim, eles decidem passar a última hora de relacionamento conversando sobre tudo e passando a limpo diversas coisas. Ele então descobre que ela planejara o fim da relação havia quatro meses, que o pai dela odeia todo mundo e o odeia também. Em mais uma tirada irônica, ele diz: "Nossa, todas as pessoas que odeiam todo mundo, me amam", finaliza citando sua relação com a odiada bibliotecária da universidade.

Figura 27 – Fotograma do filme *Apenas o fim* (2008) – *Representação de um cosplay em momento divertido do casal fortalecendo o seu mundo simbólico.*

(a)

Na parte final da apresentação da problemática do filme, neste trecho, os planos mostram os dois correndo pela faculdade se divertindo, com Tom levando a namorada nas costas em um enquadramento conjunto. A cena começa em preto e branco e aos poucos vai ficando colorida. No entanto, a primeira parte do plano a se colorir é a camisa do Robin (dupla de Batman), que Antônio está usando. Trata-se de outra referência à cultura *nerd/geek* da atividade de *action figures* ou *cosplay*[68]. Verifica-se a ênfase e a relevância das referências de entretenimento e do consumo como elementos identitários constituintes das culturas juvenis dos personagens. "Esse mundo é pequeno demais para nós dois", conclui Adriana na última conversa desta sequencia.

4.3.3 Sequencia 2 – Percepções do amor juvenil: pizza ou *Mcdonald's*?

Tempo Inicial: 21min52seg
Tempo Final: 25min52seg
Quantidade de planos: 17
Resumo da sequência: Conversa entre Antônio e sua namorada na lanchonete da Universidade no processo de despedida.
Observações e detalhes: Planos Conjuntos, Planos Médios intercalados ditam a dinâmica deste trecho. Não há grande variação de enquadramentos nem alusões sonoras externas aos diálogos, sendo estes, atribuidores de sentido da cena. A narrativa funciona numa dinâmica de plano e contraplano.

Esse segmento do filme se inicia no universo preto e branco das lembranças retomando o quarto dos jovens em plano conjunto. Eles jogam cartas de um jogo inspirado em

[68] O *cosplay* é a junção das palavras inglesas *costume play* e refere-se aos fãs se vestirem e teatralizarem o personagem escolhido. (AMARAL e DUARTE, 2008, p. 269).

desenhos, que consiste em tomar todas as cartas dos outros participantes por meio de escolhas de características de cada uma (ex: velocidade, altura), tentando derrotar o seu adversário. Ela diz: “Velocidade 228 km por hora”. Ele responde: “Super Trunfo”. Ela retruca: “3A”.

Mais uma vez o filme demarca o universo íntimo do casal com a complexidade de vocabulários específicos daquele mundo. Para quem não está acostumado ao universo desses jogos fica difícil decifrar o que eles estão jogando, ou em que momento a partida se encontra. Em seguida, há um corte para o mundo diegético colorido no tempo presente, agora sentados para um último lanche juntos.

Figura 28 – Fotogramas do filme Apenas o fim (2008) – *Intimidade do quarto jogando Super Trunfo e enquadramento em contraplano da conversa na lanchonete sobre percepções do amor e Mcdonalds.*

(a) (b)

Neste diálogo há a resposta de Tom sobre sua percepção de amor de um jovem imerso no universo pop. Enquanto para ela o amor seria como “pedir pizza”, para ele, os sanduíches do *McDonald’s* seria a analogia mais adequada.

> **Ela:** Ah, mas eu acho o amor tão triste sabe, sei lá...É como pedir pizza. Você pede a pizza, fica ansioso pra pizza chegar, a pizza chega, você come, sem empanturra e vai ver televisão no sofá (...).
> **Ele:** Sabe o que eu tava pensando? Que uma história de amor tem muito mais a ver com *McDonald’s* do que com pizza. Pode rir, é que, sei lá, por mais que todo mundo fale muito mal de *McDonald’s,* que mata, que faz muito mal, muita gordura trans etc. e tal, eu não consigo parar de comer lá, sabe, eu tenho uma compulsão que é meio esquisita, ao mesmo tempo eu me sinto bem, me sinto melhor porque eu peço, sei lá, pra mudar alguma coisa no sanduíche, sei lá, para tirar o picles. Eu me sinto como se estivesse personalizando aquilo que é padronizado, sabe. Eu acho que com o amor é mais ou menos assim também, no sentido que pode ser uma coisa banalizada, por ser padronizada, pode ser igual pra todo mundo, mas pode ser único, personalizado, só seu, sabe. Eu acho que nosso amor foi assim, foi meio que só nosso, foi tipo o número 01 só que sem picles (APENAS O FIM, 2008).

Embora na comparação da garota seja destacada a desintegração da força do desejo quando o amor é satisfeito– a expectativa da chegada da pizza, a degustação e, em seguida, o

seu esquecimento pela consumação alcançada; Tom consegue, em sua correspondência, perceber alguma poesia dentro da vida prosaica – a partir de um dos símbolos mundiais da padronização (*McDonald's*), destaca o que é único e valoriza a distinção de sua seleção e escolha por ela.

Através da transcrição acima da fala de Antônio podem ser observados, mais uma vez, marcas de um discurso que não estão apenas no texto escrito, mas também dialogam com os jogos da narrativa fílmica. Trata-se de evidentes pontuações de coloquialidade oral com expressões como *sabe*, *tipo*, que são muito utilizadas por jovens da geração e contextos representados no filme, além de referências da sociedade midiática e do consumo. Para construir esse diálogo é utilizada uma forma habitual do cinema narrativo: o plano/contraplano ou campo/contracampo. O espectador tem a perspectiva do personagem ao longo da conversa, imitando a filtragem pelo seu olhar. Os referidos marcadores juvenis ajudam a atribuir sentido ao texto e à fala de Antônio e o seu ponto de vista.

A conversa toma corpo e diversas referências vêm à tona como se a embate argumentativo sobre os porquês da relação ter chegado ao fim perpassasse por gostos estéticos que vão de livros, filmes a *games*. *Sony* melhor que *Nintendo. Super Mário Bros ou Kingdom Hearts?* Paulo Coelho ou Cortázar? A escolha por definir suas identidades culturais por meio das referências da sociedade de consumo é um recurso de linguagem e representação das culturas juvenis, muito utilizados no filme em questão.

E assim segue a conversa entre eles, quando de repente se observa uma referência ao reality show americano *Beauty and the Geek* (exibido no Brasil pelo canal fechado *Multishow* com o título de As Gostosas e os *Geeks*) em que, como o título sugere, garotas de boa aparência e pouca habilidade intelectual convivem com o seu oposto, rapazes nada atraentes com QI acima da média. Neste caso, isso aparece pelo espanto de Tom com as habilidades e gostos *geeks* de sua linda namorada. "Não faz o menor sentido isso, uma mulher linda como você, ser viciada em videogame, em *Super Mario Bros*, seria uma falha em seu personagem caso você fosse personagem de roteiro de cinema", diz.

O Eduardo sugeriu a **lanchonete** / mas a Mônica queria ver o filme do **Godard**[69], diz este trecho da canção Eduardo e Mônica, de Renato Russo, em que é possível estabelecer um diálogo com o casal Tom e Adriana. A canção narra as diversas etapas de relacionamento improvável, devido às diferenças entre o casal. Mônica (Adriana) é uma jovem "antenada" e contemporânea, enquanto Eduardo (Tom) é retratado como um sujeito imaturo. A história vai

[69] Trecho da canção "Eduardo e Monica" (1986) composta por Renato Russo no álbum *Dois*, da banda Legião Urbana. (grifo nosso).

se construindo a partir dos contrapontos entre as diferentes personalidades dos dois jovens, que apesar das diversidades constroem uma história de amor, assim como pode ser observado em *Apenas o fim*.

De volta à cultura *nerd* como elemento simbólico nas referências do jovem casal, ela é construída com base no consumo midiático e, neste contexto, o consumo constitui um aspecto fundamental da formação da identidade pessoal e social desses sujeitos. O conceito de capital simbólico (BOURDIEU, 1983) se mostra importante para compreender como, naquela cultura, o consumo atua de forma a construir identidades e gerar identificação. "A esfera do consumo é hoje central no cotidiano do mundo globalizado, não só para os jovens, mas para os sujeitos contemporâneos de forma geral, ainda que caiba àqueles lugares privilegiados no processo cultural" (ENNE, 2010, p. 26). Em grande medida nossas vidas são dedicadas a atribuir valor simbólico a produtos culturais, mas na cultura *nerd*, personificada por Antônio no filme, é inteiramente dedicada a catalogar e hierarquizar produtos da cultura da mídia. Isso nos remete a Francisco quando diz:

> Da mesma forma que esta geração parece estar mais do que qualquer outra anterior ligada ao consumo, está da mesma forma ligada aos media, que também são elementos decisivos e que colocam o consumo no centro das identidades juvenis. Com efeito, há uma correspondência entre a escolha de estilos de vida e de media, articulados com questões de lazer e consumos. O consumo de certos media não só ajuda a orientar e atualizar esse estilo de vida, como constitui sua parte integrante (FRANCISCO, 2010, p. 7-8).

A partir desse entendimento vê-se o aspecto de coleção como relevante no que tange à caracterização da cultura *nerd*. Ela é uma cultura de colecionadores, uma cultura curatorial. Destarte, o que diferencia um *nerd* clássico de um *geek*, como Antônio, ou mesmo os *nerds* dos *não-nerds*, não é tanto os filmes, livros, músicas ou modelo de *Ipod* que um ou outro possua e sim o modo como cada um interage como esses artefatos tecnológicos.

Numa leitura sobre *Apenas o fim*, Rocha (2010), frisa que os jovens no filme falam muito, fazendo da palavra sua teia, tornando-se presas desta própria tessitura discursiva. "Por vezes é opressora no filme a presença de inúmeros não ditos. Fala-se muito, como se neste excesso se pudesse, enfim, bloquear a dor dos desencontros e das perdas" (*ibidem*, p. 07.) Sobre a significação do jovem contemporâneo urbano de classe-média embevecido de referências midiáticas no filme, a autora destaca o exemplo dos bonequinhos da infância. Eles ainda vivem e se atualizam na juventude, como memórias afetivas do que foi vivido e

atualizado em produtos (souvenires), como se, de fato, a vida fosse vivida como uma encenação de um filme.

A película se constitui, assim, de um olhar singelo sobre alguns minutos de um casal que vai se despedir de uma relação amorosa. O efeito de transição, normalmente utilizado para passar da cena do quarto (preto e branco), para a cena da universidade (colorido) é um recurso que confere ao filme um efeito de coleção de momentos, de álbum de fotografias, pasta compartilhada em redes sociais de melhores momentos da vida a dois, enfim, de dados arquivados em qualquer mídia para que sejam lembrados.

Essas lembranças são balizadas por atividades de lazer compartilhado entre eles e suas diferenças e semelhanças, por meio de jogos de *Pokemon*, filmes e bonequinhos do *He-Man*, referências relevantes das já comentadas identidades juvenis *nerd*. O protagonista cita durante conversas com sua namorada os sites *Judão*[70], *Omelete*[71] *e Jovem Nerd*[72]. Esses *sites* existem de fato na Internet e alguns já existiam muito antes do filme, fazendo parte do universo que o diretor acessa e visita pessoalmente conforme vistos em entrevistas suas para veículos de comunicação à época do lançamento do filme, ratificando a proximidade do universo juvenil representado.

Ainda na sequencia da lanchonete, Antônio afirma que seu avô está na cidade e diz: "Quando eu disse que ia fazer cinema ele respondeu que não imaginava que o neto dele ia virar uma vedete. Vedete. Isso mostra o quanto ele é deslocado". Antônio percebe e demonstra as diferenças geracionais entre ele e seu avô pelo termo vedete. Trata-se de uma expressão comumente utilizada para designar atores em outras gerações e vinculadas à estrela de televisão. Volta-se àquela máxima de que sempre o que é mais novo é mais *cool*, demonstra o endereçamento discursivo da película e o tipo de jovem privilegiado na representação.

Esse trecho se encerra com uma transição em preto e branco para o quarto de Antônio. Neste ambiente, ele está deitado na cama e Adriana não aparece no plano. Ouve-se apenas a sua voz em *off*. "Eu não acredito. Como você pode dizer que prefere *Transformers* a todos os filmes do Godard? Você é uma vergonha para todos os cinéfilos do mundo inteiro", questiona a namorada. Antônio retruca: "Não, cara, o que pode ser melhor do que carros virando robôs de 15 metros de altura?".

[70] http://judao.mtv.uol.com.br/
[71] http://omelete.uol.com.br/
[72] http://jovemnerd.com.br/

Com essa abordagem, Matheus Souza explora duas vertentes juvenis. A primeira, representando o jovem intelectualizado, com gosto estético esperado para uma estudante de cinema, transgressora, com referência ao cinema francês da década de 1960, do qual Godard e Truffaut são os principais expoentes. Por outro lado, na segunda vertente ele contempla uma parcela da juventude contemporânea que cresceu com os filmes de ação, ficção científica e de *blockbusters* americanos em geral, muitas vezes assistidos em "sessões da tarde" pela televisão.

4.4.4 Sequencia 3 – Pois é não deu: agora é o resto de nossas vidas

Tempo Inicial: 01h11min05seg
Tempo Final: 01h20min10seg
Quantidade de planos: 36
Resumo da sequência: Tom se despede da sua namorada. Ela lhe entrega uma lembrança e anuncia que agora vai embora. Ele se senta na escada e a observa partir.
Observações e detalhes: Uso recorrente de janelas seccionadas para demonstrar em paralelo as percepções deles quanto ao fim do relacionamento. Eles dão um beijo de despedida, sobe a trilha da música *Pois é*, de Los Hermanos, banda fortemente ligada ao público jovem. A partir de então, se monta um pequeno esquete em formato videoclipe com as imagens e lembranças do casal.

Esse trecho corresponde à resolução de conflitos instaurados na história do filme, neste caso o fim da relação amorosa de um jovem casal universitário. Após passar pelo set de filmagem do "filme dentro do filme" quando estava à procura de sua namorada, Tom a encontra sentada num banco de madeira e retoma sua conversa em um plano conjunto com Adriana pensativa e ele falando sem parar. "Você realmente achou que a gente ia ficar junto pra sempre?", ela perguntou. Ele responde dizendo que é o erro de alguém como ele namorar uma garota como ela, ainda descrente de que iria a frente com o fim do relacionamento.

Enquanto ela questiona o fato de Tom se fazer de vítima o que a faz se sentir a pior pessoa do mundo, o modo de narração muda com o uso de janelas bipartidas, nas quais do lado esquerdo se vê momentos alegres do namoro repleto de afagos e beijos, enquanto do lado direito se observa declarações dos protagonistas olhando direto para a câmera a justificar suas opções diante daquele fim. Aqui se remete a uma construção próxima de documentários e programas telejornalísticos. As paletas de cores são bem demarcadas, o pano de fundo dos depoimentos de Adriana é azul e o de Tom laranja, remetendo, de acordo com a psicologia das cores em comunicação (FARINA, 2003), à frieza dela e à abordagem emotiva dele.

Entre lamurias e lamentações, com Tom afirmando que faria de tudo para reaver sua amada, no último enquadramento desse esquete audiovisual, Adriana faz uma menção com as mãos e um som de bomba explodindo, salientando de forma irônico a "bomba atômica" de emoções e a forma piegas como seu namorado está lidando com a situação.

No decorrer desta sequência eles caminham acompanhados por uma câmera no ombro ou *steadycam* rumo à portaria da universidade, ou seja, o final estaria próximo. Tom novamente confere um tom metalinguístico ao perceber que o fim de sua relação não está dentro dos parâmetros esperados de um filme hollywoodiano. Não há nada de apoteótico em fechar aquele ciclo conversando no estacionamento da universidade.

> **Ele:** E aí? É isso? Não dá tempo nem pra gente tomar uma água, sei lá. 'Cabou.
> **Ela:** É isso.
> **Ele:** Engraçado, sempre achei que a gente, se a gente fosse terminar, pra mim era totalmente diferente sabe? Mais apoteótico, sabe, mais grandioso. Tipo final de filme sabe? Imaginei que fosse ser assim não. De repente, do nada, aqui, sabe? No estacionamento. Sei lá.
> **Ela:** Você não precisa ficar assim. Isso é só o fim. O que realmente importa já foi feito, a gente já teve os nossos momentos especiais. E é isso que importa no fim. Ter alguma coisa pra lembrar, alguma coisa pra nunca esquecer. Alguma coisa que não tem fim.
> **Ele:** E agora?
> **Ela:** Agora é o resto de nossas vidas (*APENAS O FIM*, 2008).

Assim é sintetizado os modos diversos com os quais eles lidam com a situação. Trata-se de uma relação despojada e desapegada de dois jovens que se amam e que norteiam sua relação com um humor sarcástico que, por vezes, encobre o que estão sentindo. A única vez no filme que eles quebram esse distanciamento de sentimentos é quando estão separados numa ida ao banheiro durante a andança verborrágica pelo campus. Isso evidencia um marcador de sentido importante para se pensar como uma parcela de jovens namora e passa por frustrações nesse quesito.

Ela lhe entrega uma lembrança, anuncia que está indo embora e pergunta se Tom quer ir a alguma aula depois daquele fatídico dia. Em um plano conjunto bem próximo, o enquadramento transparece as emoções daquele momento e os semblantes de cada rosto. Ele decide sentar-se nas escadas e apenas observá-la partir, de costas. Eles se beijam, retomando o plano que abre o filme. Mas agora não de maneira invertida[73], mas em sequência linear. Ela o beija e a trilha sobe com a música *Pois é* de *Los Hermanos*. Mais uma vez é acionado o

[73] No início do filme este plano é montado com a ação em *rewind e slow motion*, como se estivessem terminando o beijo e se separando. Agora eles executam o mesmo beijo, no mesmo local, mas se aproximando.

expediente de janelas seccionadas, sendo a da esquerda cinzenta com Tom triste com o fim da relação e a outra colorida com Adriana decidida, caminhando para o resto de sua vida.

Assim como numa construção de videoclipe baseado no ritmo de balada da canção, as janelas representam diversos momentos felizes e engraçados da relação do casal, desde o primeiro beijo, jogos de fliperama e o brincar com um copo de Coca-Cola. Tudo isso embalado por uma música cuja letra também é alusiva ao fim de uma relação através dessa clara analogia. Vários filtros são utilizados nesse momento: sépia preto e branco e rasura de VHS.

Figura 29 – Fotogramas do filme *Apenas o fim* (2008) – *Montagem final em janelas seccionadas com o intuito de demonstrar as conflitantes percepções do casal diante do fim, além de momentos intensos e felizes daquele relacionamento juvenil.*

(a) (b)

(c) (d)

Vale lembrar que a banda *Los Hermanos* não está fechando essa história jovem à toa. Trata-se de um grupo musical de rock alternativo formada no Rio de Janeiro em 1997, que mistura Rock, MPB, *Ska* e o *Hardcore*. Todos os integrantes da banda são ex-estudantes da PUC-RJ, assim como o diretor do filme Matheus Souza e sempre manteve um uma relação de afinidade e diálogo muito forte com o público jovem universitário. O apelo de suas canções que remetem às relações amorosas, questionamentos existenciais e ao universo musical diversificado fazem com que tenham muitos fãs pelo Brasil, sobretudo em parcelas da juventude.

A relação entre música e cinema é um forte elemento narrativo como se pode observar nos filmes presentes nesta pesquisa. Do mesmo modo que filmes de gênero em geral utilizam

músicas e efeitos sonoros para compor a narração da história com marcadores aceitos e esperados, não é diferente com películas protagonizadas por personagens jovens. As histórias de juventudes costumam apresentar em sua trilha canções que dialogam com marcadores reconhecidos pelas culturas juvenis. É o caso de *Apenas o fim*, com a banda *Los Hermanos*.

No último enquadramento em janelas seccionadas, finalmente os nomes dos atores são revelados de modo bastante coloquial, como se fosse um vídeo caseiro. Após os créditos finais, assim como no filme *Desenrola* (2011), vê-se uma pequena cena com os dois atores do "filme dentro do filme", conferindo um tom leve e próximo dessas representações juvenis. Nesta história, a menina desiste de abandonar o namorado e eles têm um esperado *"happy end"* amoroso. Seria o final desejado por Antônio que reconstrói sua história ao ficcionalizá-la?

Mas quem são esses jovens representados no filme? Os gostos estéticos os definem, ou seja, o que eles consomem e vestem dizem muito sobre si. Júlio Bezerra (2011), em um estudo sobre a cultura midiática e o cinema, sugere que esses jovens expõem subjetividades exteriorizadas onde vigoram a projeção e a antecipação. "Uma subjetividade que se constitui na própria exterioridade, no processo mesmo de se projetar e de se fazer visível a outrem" (*Idem*, 2011, p. 06). São personagens que verificaram que muitas das perguntas que nos formam como sujeitos (a que lugar pertenço, quais os meus desejos, qual a minha turma e etc.) são hoje mais facilmente respondidas através do consumo privado de bens simbólicos e dos meios de comunicação de massa do que em regras abstratas que operam grandes temas como a democracia, a política, a religião, a família.

Apenas o fim apresenta mais uma possibilidade ao cinema brasileiro atual – um cinema simples, íntimo, que aborda a temática jovem e, ao fazê-lo, utiliza-se de referências da cultura pop na qual esses jovens cresceram e ajudaram a forjar seu capital simbólico. Ao longo do filme, como vimos, nenhuma referência, por mais trivial que seja, é proibida ou subjugada. Desde o universo do consumo como jogos eletrônicos preferidos e em suas interfaces com o campo midiático através de comparações de filmes de arte com *blockbusters*, a película apresenta e circula conteúdos e formas culturais que compõem a vida cotidiana daquela juventude, interferindo diretamente na produção de narrativas de si e na percepção das alteridades.

Em um contexto atual no qual objetos da cultura da mídia se fazem proeminentes na vida cotidiana, se faz cada vez mais necessário aprofundar questões sobre a circulação de tais artefatos culturais e sua relevância para esse tipo de representação da juventude. A película de

Matheus Souza expõe, enfim, diversas questões que este fenômeno levanta acerca dos jovens, do consumo cultural e da relação destes com a cultura da mídia.

Rocha (2010) nos ajuda a entender essa realidade ao afirmar que “falar em culturas midiáticas equivale, portanto, a localizar a centralidade e o espraiamento da lógica midiática na efetiva estruturação das localidades, seja em termos de sua materialidade, seja em suas dimensões simbólicas” (*ibidem*, p.02). Esta lógica e estas dinâmicas embasaram os contextos jovens expostos no filme, uma juventude referenciada por objetos-signos polissêmicos da contemporaneidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa apresentada pretendeu trazer contribuições sobre a complexa e hodierna relação entre juventude e suas representações no cinema brasileiro contemporâneo, através da análise de seis longas-metragens de ficção. No entanto, ao propor realizar análises de filmes, e, a partir destas análises, um estudo comparativo, dialógico e agrupado entre distintas películas, nos deparamos com alguns desafios. A análise, como já foi dito, não apresenta um método fechado, pronto a ser aplicado. É preciso, a partir de alguns problemas de pesquisa, achar um caminho próprio para responder às perguntas que nos fazemos. Afinal, de que jovem eles falam e como o fazem? Com quais interesses?

Sobre a própria ideia construída dessa juventude, o senso comum e parte da cinematografia internacional / nacional parecem insistir numa discursividade que associa o jovem a alguém muitas vezes perdido, sem rumo, para o qual só restam as diretrizes do mundo adulto – lugar do equilíbrio e da autonomia, muito distante daqueles tempos e lugares incertos e tortuosos por ele vividos outrora. Por isso, remete-nos a algumas construções recorrentes nas quais se vê a juventude como um período de vida confuso, problemático, repleto de insegurança e instabilidade; momento de irresponsabilidade, ansiedade, alienação, experiências de risco e violência ou sempre como um problema social.

Com o propósito de compreender melhor as juventudes representadas nos filmes, a partir de suas análises, foi importante que as mesmas apresentassem um equilíbrio de abordagens, para que pudessem ser estabelecidas as conexões e diálogos entre elas. Ainda neste tipo de trabalho, encontram-se comparações a partir de semelhanças e também de diferenças. Algumas vezes, a proximidade dos conteúdos e das formas narrativas nos aponta as semelhanças. Em outras, a distância dos contextos representados nos mostra as diferenças. Diante disso, constatou-se que a juventude não é um universo homogêneo nem tampouco cristalizado. É o que revelou a diversidade temática e espaços representados presentes nos filmes que compuseram o corpus desta pesquisa.

Ao longo dos tempos, o cinema mundial se debruçou sobre narrativas juvenis, possibilitando evidenciar a diversidade e multiplicidade de contextos deste universo. No cinema nacional, a investida em temáticas ligadas às culturas juvenis foi representada em um conjunto expressivo de filmes realizados por diretores do cinema novo e do cinema marginal nos anos 1960 e 1970, através de cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues,

Julio Bressane e Rogério Sganzerla. A partir dos anos 1980, por sua vez, uma nova safra de produções revigorou as formas de abordagem sobre a juventude no cinema. Obras como *Menino do Rio* (1981), *Bete Balanço* (1984) e *Feliz Ano Velho* (1987) dialogaram diretamente com a atmosfera social e política do país no período da redemocratização. Na primeira década do século XXI, por sua vez, viu-se uma maior atenção e interesse pelas identidades juvenis.

Observou-se, também, que a juventude é uma construção social, histórica e cultural que mantém uma estreita relação com o universo dos bens simbólicos, sendo o cinema um representante muito próximo e recorrente, o qual ajuda a forjar modos de ser jovem. Algumas marcas históricas, como a contracultura, os hippies, a música rock, entre outros, foram mais visibilizadas do que outras e ganharam contornos aderentes à ideia de juventude comumente aceita e amplamente representada em produtos artísticos e culturais em geral. Se até o século XV (cf. Ariés) não existia uma compreensão clara sobre as idades da vida, no século XX, mais precisamente a partir do pós-Segunda Guerra Mundial, a juventude emerge como categoria social específica. Os sujeitos jovens acenaram suas preocupações particulares, suas inquietações, suas necessidades e seu modo de viver. Os anos 1960 e 1970 povoam o imaginário social quanto a emergência de um protagonismo juvenil pela já comentada contracultura.

É inegável a relevância dos jovens na sociedade contemporânea. Eles conquistaram diversos espaços, ampliando o espectro de representação, seja no âmbito das políticas públicas e reconhecimento de papéis sociais, seja na quantidade de produtos culturais direcionados para este público. Os ideários sobre juventude são forjados, retomados, redimensionados e dinamizados em diferentes circuitos de produção, desde os espaços de interação face a face e de transmissão oral de saberes e experiências, até o domínio das mensagens midiáticas, nas quais se inscreve o cinema.

Desse modo, as diversas formas de vivenciar a juventude são claramente influenciadas pelo contexto social, cultural e econômico. É o que pode ser constatado nesta pesquisa através da análise dos filmes: *Linha de passe*, (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008), *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Sonhos roubados* (Sandra Werneck, 2009) / *As melhores coisas do mundo* (Laís Bodanzky, 2010), *Desenrola* (Rosane Svartman, 2011) e *Apenas o fim* (Matheus Souza, 2008).

Ao estudar juventudes representadas nos referidos filmes da recente cinematografia brasileira de ficção, com histórias protagonizadas por personagens jovens, esta pesquisa percebeu o cinema como importante disseminador de diversas culturas juvenis através de construções simbólicas desse imaginário. Houve um agrupamento de três filmes que se

voltam para jovens empobrecidos e vítimas da vulnerabilidade social, e, outros três focados em jovens de classe média urbana, imersos em ambiente escolar / universitário.

Os primeiros três filmes apresentam diversas questões pertinentes ao contexto social brasileiro da desigualdade de oportunidades. Em *Linha de passe,* os jovens (quatro irmãos) são oriundos de uma família monoparental chefiada por uma mulher e são vítimas da citada falta de oportunidade na megalópole São Paulo. Do ponto de vista da construção narrativa, embora linear, os diretores optaram por entrelaçar histórias paralelas de uma família que luta pela sobrevivência no dia-a-dia da cidade, como tantas outras no Brasil. Isso tudo a partir de uma relação causa-efeito e paralelismos na lida cotidiana dos entes daquela família. Trata-se de uma árida vida familiar desses jovens que se dá a partir de sonhos compartilhados por uma vida melhor. O filme reflete uma juventude associada a situações do que José Pais (2009) intitulou como uma anomia social, ou melhor, ritos de impasse - quando necessidades essenciais de segurança e autoestima não se satisfazem ou quando sentimentos de pertença identitária se fragilizam.

Em *O céu de Suely*, foi possível observar ênfases narrativas e de representação da juventude de modo distinto. Primeiramente, o espaço social onde a história se desenrola é totalmente diferente dos outros filmes analisados. Para passar a impressão de lentidão da dinâmica de vida na pequena cidade do sertão do Ceará (Iguatú) e nuanças de aspectos psicológicos da jovem Hermila /Suely, o ritmo se desenvolve em planos mais lentos, contemplativos e a fotografia sugere os altos e baixos da protagonista. O universo jovem é representado no filme através da crença no amor romântico pela protagonista e pelos modos de diversão das amigas ao som do *tecnobrega.* Volta-se, também, à força daquela jovem mulher em tomar decisões sobre seu próprio corpo e destino. No âmbito do núcleo familiar, são enfatizadas famílias chefiadas por mulheres e sem seus companheiros por perto. Embora não haja sugestão explícita no filme, acredita-se que provavelmente, muitos homens daquela região podem ter emigrado para estados do sul do país para trabalhar, assim como a própria Hermila e seu namorado Matheus.

Encerrando o bloco dos filmes que refletem a juventude empobrecida, na película *Sonhos Roubados*, viu-se a história de três jovens amigas provenientes de uma comunidade carioca – Jéssica, Sabrina e Daiane. O filme traz à tona diversos elementos de reflexão na construção que faz de juventude e é montado de modo linear com uma fotografia voltada para verossimilhança da realidade representada, como em muitos filmes de ficção. As jovens protagonistas têm representações simbólicas midiáticas e calcadas em imperativos da sociedade de consumo atual, como no quarto repleto de pôsteres de bandas *pop*, as baladas

nos bailes *funk* da comunidade como diversão possível e importantíssima nas redes de convívio das quais elas fazem parte. Sonham com um amor romântico, querem uma festa de 15 anos com tudo que tem direito, uma calça da *Gang* para arrasar no baile e se sentirem mais bonitas, um MP3 *player*.

Essa lista de desejos bastante peculiar e representativa para se pensar sobre jovens de periferia, dialoga, de algum modo, com o fenômeno recente dos "rolezinhos[74]" que estão acontecendo em shopping centers das grandes cidades, em que pese não ter sido objeto deste estudo. Em parte, os processos de distinção social assumidos por objetos de consumo, o aumento da renda, a falta de áreas de circulação, de diversão, opções de lazer e de compras para população jovem de comunidades periféricas; conclamam para que esses movimentos coletivos sejam articulados. São muitos elementos do universo jovem tocados em *Sonhos roubados*, dentre eles, destacam-se: a gravidez precoce, a prostituição, as famílias disfuncionais, as preocupações com a autoimagem e o valor da amizade.

Já os outros três filmes, por sua vez, representam uma juventude mais ensolarada e apropriada de certa estética jovem midiática. Para isso, conversam com os contextos de classe média e média alta urbana. Retratam as dores e os prazeres de adolescentes ao enfatizarem a correlação entre a casa (quarto) e a rua (escola) como elementos centrais nas sociabilidades juvenis, mediada por códigos próprios como hobbies, gírias, músicas, roupas e pelos meios pós-massivos de comunicação, sobretudo pela WEB.

A obra *As melhores coisas do mundo* destaca um núcleo familiar e uma escola para representar os jovens irmãos, Mano e Pedro. Eles se veem em processo de amadurecimento ao vivenciarem diversas questões pelas quais nunca haviam passado. Há uma miscelânea de temas como divórcio e discórdia com os pais, a primeira relação sexual, o uso de drogas lícitas e ilícitas, *bullying*, decepções amorosas e a conturbada relação entre seus colegas de sala. Tudo isso construído por uma linguagem que privilegiou a transparência dos artifícios utilizados e, para isso, lançou mão de figurino, linguajar e músicas (Beatles, Led Zepellin) para representar uma diminuta e importante parcela da juventude brasileira, jovens urbanos e com acesso à informação e renda, para os quais muitos produtos culturais e bens de consumo são direcionados.

No que tange à representação da juventude no filme *Desenrola*, constatou-se uma construção muito próxima daquela vista em ficções seriadas juvenis, tendo como pano de

[74] Passeio de grupos de jovens de periferia a templos do consumo como shopping centers para se distraírem e se divertirem. Tem tido repercussões polêmicas, como os que destacam o ato como um processo de afirmação social e apropriação de espaços urbanos. Ir ao shopping seria uma atitude de integração, de pertencimento à sociedade de consumo, enquanto outros assumem que é só um ato de vandalismo e baderna.

fundo a iniciação sexual da protagonista Priscila. A narrativa fílmica e os modos de representação do jovem são construídos através de uma linguagem leve, sem pretensões de aprofundamento nos temas que aborda.

Diante das confusões instauradas na escola a partir de uma solicitação de trabalho pelo professor, o filme caminha para uma cartografia de modelos aceitáveis de feminilidade e masculinidade por aquele grupo de colegas. Esses modelos são utilizados como um mapa social a ser seguido para entrada no universo adulto. Tal mapa é construído na crença no amor romântico como elemento balizador de integração entre os sujeitos e a sociedade, com práticas culturais aceitas nos grupos. No caso de como o jovem é construído em *Desenrola,* há um aspecto pedagógico de modelos e estruturas que simbolizam um modo de ser, norteado por relações amorosas entre meninos e meninas; padrões de beleza vigentes e seu consequente poder de sedução. Isso tudo é possível ser visto diariamente em produtos televisivos diversos voltados para jovens e adolescentes.

O último filme analisado nesta pesquisa foi o emblemático *Apenas o fim*. A película independente – pelo fato de ter sido um trabalho de conclusão de curso e dirigido por um jovem realizador de seu primeiro longa-metragem - traz elementos simbólicos para o entendimento de parte da juventude contemporânea. Esta sendo forjada por um amplo repertório simbólico da cultura pop midiática, cujo discurso é direcionado a uma geração nascida no fim da década de 1980, período em que grande parte destes elementos foram construídos pela chamada babá eletrônica da época, a televisão. Trata-se de um poderoso capital simbólico, cuja centralidade na atualidade muito tem a ver com a popularização da tecnologia e ascensão da chamada cultura *nerd/ geek*.

O filme apresentou uma construção narrativa simples, dividida em dois segmentos: um colorido (no presente, que se desenrola em caminhadas pela PUC-RJ), outro em preto e branco (no passado, que tem como cenário uma cama, onde os personagens conversam sobre seus gostos e preferências). Utilizou imagens de texturas rasuradas e *split screen* (janelas seccionadas) para resolver problemas narrativos da história verborrágica do jovem casal universitário, Antônio e Adriana. Esses jovens representados no filme tem no consumo o elo para seus processos de comunicação. O espaço público, ambiente em que nos formamos como sujeitos, é hoje formado na circulação de produtos e na apropriação de seus respectivos bens e signos-mercadorias.

É sintomático observar o interesse e a pluralidade de juventudes representadas no cinema brasileiro contemporâneo. Percebeu-se que este cinema reflete os fluxos hibridizados e complexos que compõem as "zonas fronteiriças" entre o que se compreende por espaços

periféricos e o suposto cosmopolitismo das classes médias urbanas. O que há, de fato, é um diálogo profícuo e complexo entre as dificuldades e dramas da vida cotidiana e as aspirações pessoais, muitas vezes norteadas pelos imperativos do consumo e circulação de bens simbólicos.

Por um lado, viu-se um bloco de filmes sobre jovens empobrecidos (numa ótica mais adulta), pautado por uma narrativa mais focada em dramas existenciais, em dificuldades de ascensão social a reconhecimento de si enquanto jovem tendo em vista a prematuridade do "mundo adulto" em suas vidas. Por conseguinte, esses filmes apresentaram com foco mais amplo e pulverizado de público. Em contrapartida, os filmes voltados para jovens de classe média urbana em ambiente escolar/universitário, podem ser compreendidos como filmes para jovens (fruição e entretenimento juvenil). Eles foram trabalhados desde a pré-produção, estratégias de lançamento, linguagem, comunicação com o público-alvo e temáticas abordadas, de modo a estarem atualizados com a agenda sobre este tipo de juventude e seus questionamentos. O filme *Apenas o fim*, apesar de ter sido pequeno em termos de divulgação massiva, ganhou contornos "cult" ao representar jovens imbuídos de um capital cultural e simbólico oriundos de um repertório próprio.

Os resultados obtidos na pesquisa em tela contemplaram a ideia inicial lançada neste trabalho e revelaram que o cinema brasileiro contemporâneo, além de ser um importante produto de fruição cultural, é também um poderoso replicador de imaginários forjados para/sobre a juventude. Com isso, não apenas contribui para consolidar vivências juvenis construídas midiaticamente, mas se localiza como a própria juventude atual, caracterizada pela infinidade de suas (multi) visões e leituras. Dessa forma, este cinema apresenta uma juventude plural, imprecisa e difusa. No âmbito metodológico, o agrupamento, de um lado, de filmes sobre jovens empobrecidos; de outro, de jovens de classe média urbana, revelou que esses dois segmentos sociais foram construídos em suas diferenças e semelhanças. Os desejos próprios dessa faixa etária e o contexto histórico em que vivem nas narrativas ficcionais possibilitaram ver as culturas juvenis articuladas em tramas sociais diversas e interconectadas.

Por fim, vale destacar, que o intuito de se estudar as juventudes representadas nos filmes examinados aqui não pode ser confundido com a busca de um retrato social marcado. Pelo contrário, o recorte se pautou justamente pela diversidade das obras, nos seus variados aspectos, tais como: espaços encenados, enredos e os sujeitos jovens inscritos na tela. As culturas juvenis contemporâneas se fazem presentes através da exposição dos diversos modos de vivenciar a juventude, sempre inscritas em contextos socioculturais, econômicos e políticos distintos.

A representação no cinema nada mais é do que uma construção coletiva. Ela não é imediatamente apreendida pela câmera, pois passa antes pela intervenção do ponto de vista do cineasta e da equipe (dos produtores, da corporação que decidiu produzi-lo e etc.). A questão não é a fidelidade a uma verdade ou a uma realidade existente, mas sim a uma orquestração discursiva e perspectivas coletivas. Ao se voltarem para histórias de sujeitos jovens, os filmes e o audiovisual em geral, acabam por acionarem determinados sentidos e propagarem identidades juvenis e eventuais debates públicos, pois: "o fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo". (STAM, 2006: 262).

Deste modo, conclui-se que os filmes analisados falam de jovens contemporâneos permeados por adversidades e vivências diversas. Elas vão desde elementos pueris próprios da juventude como o primeiro amor, iniciação sexual e aceitação no grupo de pares, passando por conjunturas mais complexas como reconhecimento de si no mundo, gravidez precoce, prostituição e frustrações com as negativas da vida diante de sua condição social. Isso tudo é construído por um cinema nacional preocupado em visibilizar esses sujeitos em narrativas lineares ficcionais, que fazem parte de uma longa tradição na história do cinema.

Os interesses pelos quais imagens de juventude são forjadas no cinema brasileiro contemporâneo, a partir daquilo percebido nas análises, são diversificados. Há narrativas que recolhem o que circula pela sociedade sobre determinado segmento juvenil, como o exemplo dos jovens empobrecidos, e propõem imagens de juventude calcadas no que falta, nas dificuldades e na representação de aspectos subjetivos desse grupo. Por outro lado, há outras histórias interessadas na fruição juvenil de uma determinada camada social enquanto nicho de mercado. Sendo aqui observado nos filmes sobre jovens de classe média, subsidiadas por conhecidas estratégias de marketing, por uma linguagem muito próxima daquelas consumidas pela TV e, normalmente, por uma proeminência do gênero comédia. Os interesses comerciais, ainda, são evidentes em quase todos os filmes, porém este grupo se interessa em falar a linguagem desse jovem urbano e traz elementos de debate público que estão na agenda contemporânea, como o problema do *bullying*.

Considerando que o público jovem é a farta de audiência de filmes em salas de cinema, estas normalmente espalhadas em praças de alimentação de shopping centers do país, vê-se que o que está no pano de fundo desses interesses é uma própria estratégia de sobrevivência do cinema nacional. Vale ressaltar também os aspectos pedagógicos inerentes às linguagens audiovisuais, que ao representarem juventudes, constroem e replicam modelos de ser e estar jovem no mundo. Isso pôde ser observado nos figurinos, nas músicas, nos diálogos, nas montagens, enfim, na materialidade estética dos filmes. Além disso, as histórias

ficcionais estudadas nesta pesquisa revelaram narrativas protagonizadas por distintos segmentos sociais juvenis, e, possivelmente, abarcaram públicos diferenciados pela capacidade de projeção-identificação que o cinema pode operar nos espectadores.

Enfim, o que se buscou aqui foi compor um olhar em torno de modos diversos de representação de juventudes contemporâneas. Contudo, como visto ao longo desta tese, os olhares e objetos estão sempre em movimento, impactando nas (re)leituras possíveis. Sendo assim, as análises aqui subsidiadas pelos filmes e suas histórias já foram modificadas pelos rápidos fluxos que interagem no instante de ver/rever, podendo ser considerado no máximo como um pequeno recorte de um fotograma extraído em um determinado instante.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL (EBC), Disponivel em < http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2012-07-19/empregados-domesticos-com-carteira-assinada-nao-chegam-40-em-todos-os-estados-do-brasil> . Acesso em 21 out.12.

ALBUQUERQUE, Eliana C.P. T. **Big Boy e Big Ben –** a contracultura no rádio brasileiro. Revista Diálogos & Ciências, ano 9, nº 25, 2011.

_____. **Entre o global e o local –** rádio e identidades culturais no sul da Bahia. 2014. 172 f. Tese (Doutorado). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ALMEIDA, Armando. **A contracultura e a política que o Ilê Aiyê inaugura**: relações de poder na contemporaneidade. 2010. 184f. Tese (Doutorado). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

AMARAL, Adriana; DUARTE, Renata. **A subcultura cosplay no Orkut:** comunicação e sociabilidade online e off-line. *In*: BORELLI, Silvia; FREIRE FILHO, João. **Culturas juvenis no século XXI.** São Paulo: EDUC, 2008.

ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme.** Bele Horizonte, Ed. UFMG, 1999.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O drama das emoções:** a cartografia dos sentimentos e a telenovela para adolescentes no Brasil *In* SAMPAIO, Inês Silvia Vitorino *et all*. **Mídia de chocolate:** estudos sobre a relação infância, adolescência e comunicação. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

ARCE, José Manuel Valenzuela. **El futuro ya fue. Juventud, educacíon e cultura**. Anales de La educacíon común. Tercer silgo, año 1, número 1-2, adolescencia e juventud. 2005.

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

AUMONT, Jacques. **O Cinema e a Encenação.** Lisboa: Ed. Texto e Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques. **Pode um filme ser um ato de teoria.** [Tradução de Fabiana de Amorim Marcello e Tomaz Tadeu, do original em francês]. Educação & Realidade. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 21-34, jan./jun. 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUDRILLARD, J**. A sociedade de consumo.** Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70, 1995.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo:** estética e cosmética da fome. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

BERINO, Aristóteles. **Linha de Passe:** juventudes e os jogos da vida. RETTA – Revista de Educação Técnica e Tecnológica em Ciências Agrícolas, Vol. I, nº 02, p. 151-163, jul./dez. – 2010.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BETTON, Gerárd. **Estética do Cinema.** Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BEZERRA, Júlio. **Aos clichês. O cinema na cultura midiática e de consumo.** *In*: Ícone – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. ISSN 2175-215X. V. 13 n. 2 – Dezembro de 2011. Disponível em <http://www.icone-ppgcom.com.br/index.php/icone/article/viewFile/159/125h> Acesso em 15 nov. 2012.

BEZERRA, Luciana Rodrigues e CAMPOS, Herculano Ricardo. **Identidade juvenil, mídia e identidade emocore.** Anais do I Colóquio Internacional Diálogos Juvenis, UFC, 05 a 08 de nov. 2012.

BIRMAN, Joel. **Tatuando o desamparo**: a juventude na atualidade. Net. Publicado em 22 de abril de 2005. Disponível em: <http://www.eposgsv.org/tatuando.pdf> Acesso em 27nov.2010.

BOCK, A.M.B & BRÔNIA L. **Quem eu quero ser quando crescer:** um estudo sobre projetos de vida de jovens em São Paulo. *In* S. Ozella (Org.). **Adolescências construídas:** a visão da psicologia sócio-histórica (p.203-222). SP: Cortez, 2003.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz:** a encenação no cinema. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá – Campinas, SP: Papirus, 2008.

BORELLI, Sílvia H.S. **Cenários juvenis, adultescências, juvenilizações**: a propósito de Harry Potter. *In*. BORELLI, Sílvia H. S. e FILHO, JOÃO FREIRE (Orgs.). **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo, EDUC, 2008.

BOURDIE, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: Ed. Polêmica, 1997.

BRANDÃO. Elaine Reis. **Gravidez na adolescência nas camadas médias:** um olhar alternativo. *In* ALMEIDA, Maria Isabel e EUGÊNIO, Fernanda (orgs.). **Culturas jovens:** novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BUENO, Zuleika de Paula. **As harmonias padronizadas da juventude**: a produção de um cinema brasileiro juvenil. 2008. Disponível em <http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/comunicacaomidiaeconsumo/article/viewFile/5295/4850> Acesso em 11 nov. 2011

BUENO, Zuleika de Paula**. Leia o livro, veja o filme, compre o disco**: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980. Tese de doutorado, Campinas, SP: [s.n.], 2005.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4ªed. 3ª reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANCLINI, Nestor García. **Diferentes, desiguais, desconectados.** Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2005.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil**: o underground através de Luís Carlos Maciel. (tese de doutorado). São Paulo, USP, 2007. 256 p.

CASTRO, Mary Garcia. **Políticas Públicas por Identidades e de ações afirmativas:** acessando gênero e raça, na classe, focalizando juventudes. In.: NOVAIS, Regina. VANNUCHI, Paulo. (Orgs.). Juventude e Sociedade: Trabalho, Educação, Cultura e Participação. São Paulo, Instituto Cidadania, 2004.

CATANI, Afrânio e GILIOLI, Renato. **Culturas juvenis**: múltiplos olhares. São Paulo, UNESP, 2008.

COIMBRA, C; BOCCO, F; & Nascimento M. L. do. **Subvertendo o conceito de adolescência.** In. A. ARRUDA Editorial. **Arquivos brasileiros de psicologia**. (p. 02-12), 2005.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor:** estudos sobre o amor romântico. Rio de janeiro: Rocco, 1998.

CUNHA, Cybelle Regina Carvalho da; PADILHA, Maria Auxiliadora Soares. **A inclusão digital e social de jovens na cibercultura**: um diálogo contemporâneo possível? III Simpósio Nacional ABCiber - Dias 16, 17 e 18 de Novembro de 2009 - ESPM/SP - Campus Prof. Francisco Gracioso.

DAYRELL, Juarez e REIS, Juliana. **Por uma sociologia da juventude:** Módulo Didático: Sociologia da juventude. Centro de Referência Virtual do Professor - SEE-MG / setembro 2010.

DAYRELL, Juarez. **O Jovem como Sujeito Social.** 2002. Disponível em: http://direitoshumanoscontagem.org/html/aprender/jovem_como_sujeito_social_dayrell.pdf Acessado 10.10.2011. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ECO, Umberto. **O super-homem de massa.** São Paulo, Perspectiva, 1991.

EDUARDO, Cléber. **Apenas um começo.** In: Revista Cinética. São Paulo: 2009. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/apenasofim.htm. Acesso em: 15.11.2012.

EISENSTEIN, Siérguei. **O princípio cinematográfico e o ideograma**. In: CAMPOS, Haroldo de. (org.). Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem. Trad. Heloysa de Lima Dantas. 4ª ed. São Paulo: EdUSP, 2000, p. 149-166.

ELIAS, Nobert. **Os alemães:** a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ENNE, Ana Lúcia. (2010). **Juventude como espírito do tempo, faixa etária e estilo de vida:** processos constitutivos de uma categoria-chave da modernidade. *In*: comunicação, mídia e consumo – São Paulo - Volume. 07 nº 20 - p. 13 - 35 nov. 2010.

FABRIS, Elí Henn. **Cinema e Educação**: um caminho metodológico. Revista Educação e Realidade. vol.33, n.1, jan./jun. 2008, p117-134.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação.** São Paulo, Edgar Blücher, 4ª Ed. 2003.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FEITOZA, Frederico Antônio. **A sensibilidade em filmes de *High School***. Revista Cadernos de Comunicação (v.16, n.2, Jul-dez 2012).

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Trad. Flávia Nascimento – São Paulo: Paz e Terra (244 p.), 2010.

FIGUEIREDO, A.C.C.M. **Liberdade é uma calça velha azul e desbotada:** publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). SP: Hucitec, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Luiz Neves (Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FRANÇA, Jussara. **Precisamos ter um cinema nacional?** A retomada do cinema brasileiro. São Paulo: PUC-SP, 2005, p. 80.

FRANCISCO, Kárita Cristina. **A cultura juvenil, a mídia e o apelo ao consumo**. In: Revista Eco-Pós, 2010, v. 13, n. 1, 113-124. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/index

FREIRE FILHO, João. **Das subculturas às pós-subculturas juvenis**: música estilo e ativismo político. Revista Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 138-166, 2005.

FREIRE FILHO, João. **Retratos Midiáticos da Nova Geração e a Regularização do Prazer Juvenil**. In.: BORELLI, H.S. Silvia; FREIRE FILHO, João. (Orgs.). **Culturas Juvenis no Século XXI**. Educ. São Paulo, 2008.

GALVÃO, Danielle. **Os *nerds* ganham poder e invadem a TV**. In: Revista Científica Intr@ciência 1(1):34-41, 2009.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2005.

GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GONÇALVES, Hebe S. **Juventude brasileira, entre a tradição e a modernidade.** Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 2, 2005 (online). P. 207-219. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n2/a09v17n2.pdf > Acesso em 27 abr. 2013.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. **Estigma e Cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia:** etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2009.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O filme e a Representação do Real.** Disponível em: http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/90/90 Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, Agosto de 2006. Acesso em: 20 de outubro de 2011.

HEBDIGE, D. **Subculture:** The Meaning of Style. London: Routledge, 1979.Via Download em versão PDF.

HOBSBAWM, Eric. J. **A era dos extremos:** o breve século XX, 1914-1991. 2ª Ed. 30ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

JOLY, Luís; FRANCO, Paulo. **Adoráveis Trapalhões:** histórias e curiosidades do quarteto mais famoso do Brasil. São Paulo: Matrix, 2007.

JULIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: SENAC, 2009.

KELLNER, Douglas. **Cultura da Mídia**. Bauru, EDUSC, 2001.

KOLTAI, Caterina. Anos de rebeldia. Mente e cérebro, edição especial O olhar adolescente. V. 2, (p.06-13), 2007.

KOSELLECK, R. **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC–Rio, 2006.

LAURETIS, Teresa de. **'A Tecnologia do Gênero'** in Hollanda, H. B. (ed.) (1994) **Tendências e Impasses**: O feminismo como crítica da cultura, Rio de Janeiro: Rocco, pp. 206-42, 1994.

LEARY, Timothy. **Introdução.** In: GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

LIMA, Rita de Cássia Pereira. **Sociologia do desvio e interacionismo**. **Tempo soc.**, São Paulo , v. 13, n. 1, maio 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702001000100012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 04 dez. 2013.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOPES, Roseli (*et.all*). **Juventude pobre, violência e cidadania**. Artigo científico da revista - Saúde Soc. São Paulo, v.17, n.3, p.63-76, 2008.

MACIEL, Kátia. **Transcinema e a estética da interrupção**. *In*. FATORELLI, Antônio e BRUNO, Fernanda (orgs.). **Limiares da imagem**: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Mauad: RJ: 2006.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos:** o declínio do individualismo nas sociedades de massa**.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado**: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras (Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira), 2009.

MARTIN, Marcel. **As características fundamentais da imagem fílmica**. In: _____. A linguagem cinematográfica. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 21-29.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **A mudança na percepção da juventude:** sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre jovens In: BORELLI, Sílvia H. S. e FILHO, João Freire, **Culturas Juvenis no século XXI**. São Paulo, EDUC, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **América Latina e os anos recentes:** o estudo da recepção em comunicação social. In: Mauro Wilton de Souza. **Sujeito, o lado oculto do receptor.** São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 39-68.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Jóvenes**: comunicacion e indentidad. Revista Pensar iberoamérica, revista de cultura, nº 0, 2002.

_____. **Retos culturales de la comunicación a la educación.** Elementos para una reflexión que está por comenzar. Revista Reflexiones Académicas. No 12 p.45-57, Santiago: Universidad Diego Portales, 2000. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=305704> . Acesso em 21nov.2011.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema.** Lisboa: Coleção Debates, 1980.

MORIN, Edgar. **A alma do cinema (Cap. IV de O cinema ou o Homem Imaginário).** *In*: XAVIER, Ismail (org.) A experiência do cinema: antologia. RJ: edições graal: Embrafilme, 1991.

MORIN, Edgard. **O Espírito do Tempo, 2 volumes**. Rio de Janeiro. Forense Universitária. 1997.

NOGUEIRA, Rosana Maria César Del Picchia de Araújo. **Violências nas escolas e juventude**: um estudo sobre o bullying escolar. 2007, 258 p. Tese (Doutorado). Pós-Graduação em Educação, História, Política e Sociedade. PUC-SP

ORICHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo:** um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ. Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAIS, José Machado. **Sexualidade e afectos juvenis.** Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2012.

PAIS, José Machado. **A Juventude como Fase de Vida:** dos ritos de passagem aos ritos de impasse. *Saude soc.*[online]. 2009, vol.18, n.3, pp. 371-381. ISSN 0104-1290.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é Contracultura**. Coleção Primeiros Passos, nº100, 8ª Ed. SP: Brasiliense, 1992.

PEREIRA, Cláudia; ROCHA, Everaldo; PEREIRA, Miguel. **Tempos de juventude:** ontem e hoje, as representações do jovem na publicidade e no cinema. ALCEU - v. 10 - n.19 - p. 5 a 15 - jul./dez. 2009.

PRYSTON, Angela. **Martírio juvenil, música e nostalgia no cinema contemporâneo**. In.: BORELLI, Sílvia H. S. e FILHO, João Freire, **Culturas Juvenis no século XXI**. São Paulo, EDUC, 2008.

PUDOVKIN, Vsevolod. **O diretor e o roteiro**. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema: antologia. 4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008, p. 71-73.

RAMOS, Eliana Batista. **Anos 60 e 70:** Brasil, juventude e rock. Revista Ágora, Vitória, nº 10, p. 1-20, 2009.

Ramos, Fernão Pessoa. **A Imagem-Câmera**. Campinas, Papirus, 2012.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1995.

REGIS, Fátima. **—Tecnologias de comunicação e de informação, ficção científica e imaginário tecnológico**. *In*: X SIPEC – Simpósio de Pesquisa em Comunicação da Região Sudeste de 2004, Rio de Janeiro, UERJ. CD-ROM do X SIPEC, 2004.

RÊGO, Isabel; GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O imaginário dos jovens no cinema pós-retomada.** III Mostra de Pesquisa e Pós-Graduação da PUC-RS. 2008.

REGUILLO, Rossana. **Emergencia de culturas juveniles:** estrategias del desencanto. México: Editorial Norma, 2000.

RITCHIE, K. **Marketing to Generation X**. New York: Lexington Books, 1995.

ROCHA, Rose de Melo. **Cenários e práticas comunicacionais emergentes na América Latina:** reflexões sobre culturas juvenis, mídia e consumo. In: RuMoRes -Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias. Ed.8, nº2, ano 4, julho-dezembro de 2010. Disponível em <http://www3.usp.br/rumores/visu_art.asp?cod_atual=205 > Acesso em 23 abr. 2011

ROCHA-COUTINHO, M. L. **Tecendo por Trás dos Panos**: A Mulher Brasileira nas Relações Familiares, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Elisângela; JOBIM e SOUZA, Solange. **Juventude e Política: modos de subjetivação na contemporaneidade.** Departamento de Psicologia. 2008. Disponível em: Acesso em 20/out./2010.

SILVEIRA. Sérgio Amadeu da. *In* COHN, Sérgio e SAVAZONI Rodrigo (Orgs): **Cultura digital.br** (entrevistas). RJ: Beco do Azougue, 2009. 312 p.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.

SIMMEL, G. **On individuality and social forms.** Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução de Fernando Mascarello.Campinas: Papirus, 2003.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica.** Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas, SãoPaulo: Papirus, 2005.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose:** antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VITIELLO Nelson. Sexualidade: **Quem educa e educador:** um manual para jovens, pais e educadores. São Paulo: Iglu; 1997.

WEBER, Max. **Economia e sociedade.** Vol. 1 e 2. Brasília: UNB, 2000.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta:** as organizações populares e o significado da pobreza. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

FILMOGRAFIA
Relação de filmes e programas de TV citados

400 contra 1 – A História do Comando Vermelho de Caco Souza (2010)
A alegria de Marina Méliande e Felipe Bragança (2010)
A Cartomante de Wagner de Assis e Pablo Uranga (2004)
A casa de Alice de Chico Teixeira (2007)
A Concepção de José Eduardo Belmonte (2005)
À deriva de Heitor Dhalia (2009)
A fuga da mulher gorila de Felipe Bragança eMarina Méliande (2009)
A Guerra dos Rocha de Jorge Fernando (2008)
A Máquina de João Falcão (2006)
A rosa púrpura do Cairo de Woody Allen (1985)
Amarelo manga de Cláudio Assis (2003)
American Pie de Paul e Chris Weitz (1999 a 2012)
Antes da meia-noite de Richard Linklater (2013)
Antes do amanhecer de Richard Linklater (1995)
Antes do pôr do sol de Richard Linklater (2004)
Antes que o mundo acabe Ana Luiza Azevedo (2010)
Apenas o fim de Matheus Souza (2008)
Árido Movie de Lírio Ferreira (2006)
As melhores coisas do mundo de Laís Bodanzky (2010),
Até que a Sorte nos Separe Roberto Santucci (2012)
Baixio das Bestas de Claudio Assis (2007)
Barrados no Baile Fox (1990 a 2000)
Bete Balanço de Lael Rodrigues (1984)
Bicho de sete cabeças (2001)

Bróder de Jefferson De (2010)
Bruna Surfistinha de Marcos Baldini (2011)
Cama de Gato de Alexandre Stockler (2004)
Cão Sem Dono de Beto Brant e Renato Ciasca (2007)
Carlota Joaquina de Carla Camurati (1995)
Cazuza, o tempo não para de Sandra Werneck e Walter Carvalho (2004)
Chico Xavier de Daniel Filho (2010)
Cidade Baixa de Sérgio Machado (2005)
Cidade de Deus de Fernando Meirelles (2002)
Clube dos Cinco de John Hughes (1984)
Confissões de adolescentes TV Cultura (1994-1996)
Crimes e pecados de Woody Allen (1989)
Curtindo a Vida Adoidado de John Hughes (1986)
De Passagem de Ricardo Elias (2004)
De Pernas pro Ar de Roberto Santucci (2010)
Desenrola de Rosane Svartman (2011)
Dirigindo no escuro de Woody Allen (2002)
Dois Perdidos Numa Noite Suja de José Joffily (2003)
Edifício Master de Eduardo Coutinho (2002)
Era uma vez de Breno Silveira(2008)
Estrada para Ythaca de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti (2010)
Falcão – Meninos do Tráfico de MV Bill e Celso Athayde (2006)
Garota dourada de Antônio Calmon (1984)
Gatinhas e Gatões de John Hughes (1984)
Gossip Girls The CW (2007-2012)
Hair de Milo Forman (1979)
Houve Uma Vez Dois Verões de Jorge Furtado (2002)
Jogo Subterrâneo de Roberto Gervitz (2005)
Juventude Transviada de Nicholas Ray (1955)
Linha de Passe de Walter Salles de Daniela Thomas (2008)
Malhação TV Globo (1995 até hoje)
Melrose Place FOX (1994 a 1998)
Menino do Rio de (1981)
Meu nome não é Johnny de Antônio Calmon (2007)
Meu Tio Matou Um Cara de Jorge Furtado (2004)
Muito Gelo e Dois Dedos D´Água de Daniel Filho (2006)
Mulher Nota Mil de John Hughes (1985)
Nina de Heitor Dhalia (2004)
Noivo neurótico, noiva neurótica de Woody Allen (1977)
Nome Próprio de Murilo Salles(2008)
Nos tempos da Brilhantina de Randal Kleiser (1978)
Nosso Lar de Wagner de Assis (2010)
O Balconista de Kevin Smith (1994)
O casamento dos trapalhões de José Alvarenga Jr.(1988)
O céu de Suely de Karim Aïnouz (2006)
O Cinderelo Trapalhão de Adriano Stuart (1979)
O Diabo A Quatro de Alice de Andrade (2005)
O homem do ano de José Henrique Fonseca (2003)
O Homem que copiava de Jorge Furtado (2002)
O Invasor de Beto Brant (2002)

O que é isso, companheiro? de Bruno Barreto (1997)
O trapalhão na serra pelada de J. B. Tanko (1982)
O trapalhão nas minas do rei Salomão de J. B. Tanko (1977)
Ônibus 174 de José Padilha (2002)
Os famosos e os duendes da morte de Esmir Filho (2009)
Os reis do Iê, Iê, Iê de Richard Lester (1964)
Os saltimbancos trapalhões de Sérgio Bardotti e Luis Enríquez Bacalov (1981)
Os trapalhões na guerra dos planetas de Adriano Stuart (1978)
Os vagabundos trapalhões de J.B. Tanko (1982)
Patricinhas de Beverly Hills de Amy Heckerling (1996)
Pode Crer! de Arthur Fontes (2007)
Proibido Proibir de Jorge Duran (2007)
Querô de Carlos Cortez (2007)
Roberto Carlos a 300 km por hora de Roberto Farias (1971)
Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa de Roberto Farias (1968)
Roberto Carlos em Ritmo de Aventura de Roberto Farias (1967)
Rock Estrela de Lael Rodrigues (1985)
Sonhos roubados de Sandra Werneck (2009)
Terra Estrangeira de Walter Salles e Daniela Thomas (1995)
Tropa de Elite 2 – Agora o Inimigo é Outro de José Padilha (2010)
Tropa de Elite de José Padilha (2007)
Uma onda no ar de Helvécio Ratton (2002)

GLOSSÁRIO[75]

Ação direta: Roteiro que obedece à ordem cronológica.

Ação dramática: Somatório da vontade do personagem, da decisão e da mudança.

Ação: Termo usado para descrever a função do movimento que acontece frente à câmara.

Adaptação: Passagem de uma história de uma linguagem para outra. Assim, um conto pode ser adaptado para ser filmado como um longa-metragem ou um seriado para televisão.

Ângulo Plano: Ângulo que apresenta as pessoas ou objetos filmados num plano horizontal em relação à posição da câmara.

Áudio: A porção sonora de um filme ou programa de TV.

Câmera subjetiva: Câmera que simula o olhar de um personagem. É mais participante da ação que acontece na cena.

Cena: Unidade de lugar e de tempo na narrativa dramática. Uma ou mais ações que se desenvolvem sem saltos de tempo, num mesmo lugar, constituem uma cena.

Cenografia: Arte e técnica de criar, desenhar e supervisionar a construção dos cenários de um filme.

Chicote: Câmara corre lateralmente durante a filmagem de uma determinada cena, deslocando rapidamente a imagem.

Clichê: Cacoetes verbais. Uso repetitivo e enfadonho de diálogos e soluções cênicas em qualquer tipo de produção artística.

Clímax: Ponto culminante da ação dramática.

Close-up: Plano muito próximo que mostra, por exemplo, somente a cabeça de um ator, dominando praticamente toda a tela.

Construção Dramática: Realização de uma estrutura dramática.

Continuidade: Relação entre os elementos que compõe as cenas de maneira lógica para que se torne crível a narrativa. Exemplo: Em um plano o personagem acende um cigarro. No próximo, caso não haja passagem de tempo, é necessário que o cigarro esteja do mesmo tamanho.

---

[75] As definições e termos aqui referenciados estão de acordo com o glossário da ANCINE (via: http://www.ancine.gov.br/media/Termos_Tecnicos_Cinema_Audiovisual_29042008.pdf) e do *site* www.telabr.com.br , de onde foram extraídos e adaptados. Nas referidas fontes, encontram-se disponíveis glossários completos dos termos cinematográficos.

Contracampo: Tomada efetuada com a câmara na direção oposta à posição da tomada anterior.

Contraste: Criação de diferenças explícitas na iluminação de objetos ou áreas.

Corte de Continuidade: Corte no meio de uma cena, retomando logo a seguir a mesma cena em outro tempo.

Corte seco: Passagem direta de um plano para outro, sem o uso de efeitos de transição como fade in, fade out ou fusão.

Corte: Passagem direta de uma cena para outra, dentro do filme.

Decupagem: Planificação do filme definida pelo diretor, incluindo todas as cenas, posições de câmara, lentes a serem usadas, movimentação de atores, diálogos e duração de cada cena.

Desfocar: Quando a câmara muda o foco de um objeto para outro.

Diálogo: Corpo de comunicação do roteiro. Discurso entre personagens.

Divisão do Quadro: Registro fotográfico de duas ou mais imagens distintas, em um mesmo fotograma.

Dolly Back: Quando a câmera se afasta do objeto. Travelling ou grua de afastamento.

Dolly In: Quando a câmera se aproxima do objeto. Travelling ou grua de aproximação.

Dolly Out: Quando a câmera recua e abandona a cena.

Dolly Shot: Movimento de câmera que se caracteriza por se aproximar e se afastar do objetivo, como também por movimentos verticais.

Dolly: Veículo que transporta a câmara e o operador, para facilitar a movimentação durante as tomadas.

Elenco: Conjunto de pessoas (atores, atrizes, figurantes) selecionadas para uma produção, que representam as personagens e fazem a figuração de um filme.

Elipse: Passagem de tempo. Exemplo: Em uma cena o personagem entra em seu escritório. Há um corte e na próxima cena o personagem já está sentado em sua mesa, falando ao telefone.

Enquadramento: Limites laterais, superior e inferior da cena filmada. É a imagem que aparece no visor da câmara.

Entrecortes: Tomadas da ação principal ou de uma ação secundária (ligada direta ou indiretamente à ação principal), que permitem uma montagem mais flexível em termos de continuidade.

Epílogo: Cenas de resolução.

Fade In: O surgir da imagem a partir de uma tela escura ou clara, que gradualmente atinge a sua intensidade normal de luz.

Fade Out: Escurecimento ou clareamento gradual da imagem partindo da sua intensidade normal de luz.

Fast motion: Efeito de aceleração da imagem.

Ficção: Inventar, compor e imaginar. Recriação do real.

Flash-back: Cena que revela algo do passado, para lembrá-lo, situar ou revelar enigmas.

Flash-forward: Cena que revela parcialmente algo que acontecerá após o tempo presente. O mesmo que flash para frente.

Fora de quadro: Está fora de quadro qualquer ação que acontece fora dos limites do enquadramento. Naturalmente, o que acontece fora de quadro não pode ser visto pelo espectador. Apenas sugerido ou ouvido.

Fusão: Aparecimento gradual de um novo plano e desaparecimento gradual do plano anterior. Por um breve momento os dois planos se confundem. É uma forma de transição.

Identidade visual: Conjunto de elementos visuais (cores, figurinos, maquiagens, enquadramentos, cenários) que dialogam entre si e criam a unidade estética da obra audiovisual.

Locução em Off: Texto que acompanha a ação do filme, pronunciado por um locutor ou locutora que não aparecem em cena. O mesmo que off.

Objetos de Cena: São todos os itens utilizados para decoração do cenário: cinzeiros, vasos, telefones, objetos de arte, etc.

Longa-metragem: Filme com duração superior a 70 minutos.

Luz difusa: Também chamada de luz suave. É a luz que incide sobre um objeto proveniente de uma fonte ampla, esparsa. Gera poucas sombras. Exemplo: Luz de um dia nublado.

Luz dura: É a luz que incide sobre um objeto proveniente de uma fonte bem definida. Gera sombras bastante marcadas. Exemplo: Luz do sol.

Luz natural: Luz que não é gerada por fontes artificiais. Exemplo: Luz do dia.

Obra Audiovisual: Produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão.

Obra Cinematográfica: Obra audiovisual, cuja matriz original de captação é uma película com emulsão fotossensível ou matriz de captação digital, cuja destinação e exibição sejam prioritariamente e inicialmente o mercado de salas de exibição.

Panorâmica: Câmara que se move de um lado para outro, dando uma visão geral do ambiente, mostrando-o ou sondando-o.

Personagem: Quem vive a ação dramática.

Plano Americano: Plano que enquadra a figura humana da altura dos joelhos para cima.

Plano de Conjunto: Plano um pouco mais fechado do que o plano geral.

Plano de Detalhe: Mostra apenas um detalhe, como, por exemplo, os olhos do ator, dominando praticamente todo o quadro.

Plano geral: Plano que inclui todo o cenário. É usado para mostrar um grande ambiente.

Plano Geral: Plano que mostra uma área de ação relativamente ampla.

Plano Médio: Plano que mostra uma pessoa enquadrada da cintura para cima.

Plano Próximo: Enquadramento da figura humana da metade do tórax para cima.

Plongée: Palavra francesa que literalmente significa "mergulho". Enquadramento da imagem com a câmara focalizando a pessoa ou o objeto de cima para baixo.

Contra-plongée: Enquadramento da imagem com a câmara focalizando a pessoa ou o objeto de baixo para cima.

Plot: Dorso dramático do roteiro, núcleo central da ação dramática e seu gerador. Segundo os teóricos literários, uma narrativa de acontecimentos, com a ênfase incidindo sobre a causalidade. Em linguagem televisual, todavia, o termo é usado como sinônimo do enredo, trama ou fábula: uma cadeia de acontecimentos, organizada segundo um modo dramático escolhido pelo autor. Em uma história multiplot, o plot principal será aquele que, num dado momento, se mostrar preferido pelo público telespectador.

Ponto de Vista: Câmara situada na mesma altura do olho do ator, vendo o ambiente como este. No geral, intensifica a dramaticidade do roteiro. Durante o ataque de um assassino o ponto de vista da vítima pode ver mãos enluvadas avançando em sua direção. Isso é mostrado com as mãos avançando em direção à lente da câmara.

Primeiro Plano: Posição ocupada pelas pessoas ou objetos mais próximos à câmara, à frente dos demais elementos que compõem o quadro.

Roteiro: Texto realizado a partir do argumento da obra audiovisual contendo a descrição dos personagens, o desenvolvimento dramatúrgico, os diálogos e sua divisão em sequências.

Sequência: Uma série de tomadas (cenas) ligadas por continuidade. A denominação para cena em cinema.

Slow motion: Câmara lenta. Movimento retardado.

Som direto: Som correspondente à ação que está sendo filmada. Em geral, é gravado em aparelho de precisão, sincronizado com a câmara.

Split screen: Imagem partida na tela, mostrando dois acontecimentos separados ao mesmo tempo. Recurso muito usado em telefonemas.

Take: Tomada; começa no momento em que se liga a câmara até que é desligada. É o parágrafo de uma cena.

Temporalidade: Localização de uma história no tempo.

Tilt: Movimentação da câmara no sentido vertical, sobre o seu eixo horizontal.

Tomada: Filmagem contínua de cada segmento específico da ação do filme.

Transição: Passagem de um plano para outro plano e de uma cena para outra cena.

Travelling*:* Câmara em movimento na dolly acompanhando, por exemplo, o andar dos atores, na mesma velocidade. Também, qualquer deslocamento horizontal da câmara.

Zoom: Efeito óptico de aproximação ou distanciamento repentino de personagens e detalhes. Serve para dramatizar ou esclarecer lances do roteiro.

Zoom-In: Aumento na distância focal da lente da câmara durante uma tomada, o que dá ao espectador a impressão de aproximação do elemento que está sendo filmado.

Zoom-Out: Diminuição da distância focal da lente durante uma tomada, o que dá ao espectador a impressão de que está se afastando do elemento que está sendo filmado.

ANEXO A – FICHAS TÉCNICAS[76]

1 - Linha de Passe
Brasil, 2008
Direção: Walter Salles e Daniela Thomas
Roteiro: Walter Salles, Daniela Thomas, George Moura e Bráulio Mantovani
Produção: Mauricio Andrade Ramos e Rebecca Yeldham
Edição: Gustavo Giani
Fotografia: Mauro Pinheiro Jr.
Preparação de elenco: Fátima Toledo
Produção executiva: François Ivernel
Direção de produção: Marcelo Torres
Direção de arte: Valdy Lopes Jn
Figurino: Cássio Brasil
Música: "Juízo Final" de Nelson Cavaquinho & Guilherme de Brito
interpretado por Seu Jorge
Locações: Cidade Líder, São Paulo-SP, Brasil
Companhias Produtoras e Distribuição: Double Helix Entertainment, Media Rights Capital, Pathé, Videofilmes
Cor, 35mm, 113 min
Elenco: Sandra Corveloni (Cleuza), João Baldasserini (Dênis), Vinícius de Oliveira (Dario), José Geraldo Rodrigues (Dinho), Kaique Jesus Santos (Reginaldo)
Público: 165.956
Renda: R$ 1.446.783,00

2- O Céu de Suely
Brasil, França e Alemanha, 2006
Direção: Karin Aïnouz
Roteiro: Maurício Zacharias, Felipe Bragança e Karim Aïnouz, baseado em argumento de Maurício Zacharias e Karim Aïnouz
Produção: Walter Salles, Maurício Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Habërle e Peter Rommel.
Edição: Isabela Monteiro de Castro e Tina Baz Le Gal.
Fotografia: Walter Carvalho.
Preparação de elenco: Fátima Toledo
Direção de produção: Marcelo Torres
Direção de arte: Marcos Pedroso
Figurino: Marcos Pedroso
Música: Berna Ceppas e Kamal Kassin.
Locações: Iguatu, Ceará, Brasil.
Companhias Produtoras e Distribuição: Celuloïd Dreams, Fado Filmes e Videofilmes, Downtown Filmes - Cor, 35 mm, 88 min.
Elenco: Hermila Guedes (Hermila / Suely), Maria Menezes (Maria), Zezita Matos (Zezita), João Miguel (João), Georgina Castro (Georgina).
Público: 73.892
Renda: R$ 604.614,00

[76] Fonte: Academia Brasileira de Cinema e Informes anuais da ANCINE, exceto o filme Desenrola– via: **http://**bit.ly/16dVUoQ (acesso 15.10.2013).

3- Sonhos Roubados
Brasil, 2009
Produção e Direção: Sandra Werneck
Roteiro: Paulo Halm, Michelle Franz, Adriana Falcão, Sandra Werneck, José Joffily, Mauricio O. Dias
Produção Executiva: Elisa Tolomelli
Direção de Produção: Fernando Zagallo
Diretor de fotografia e Câmera: Walter Carvalho
Direção de Arte: José Joaquim
Som direto: Leandro Lima
Montagem: Mair Tavares
Edição de som: Waldir Xavier
Trilha sonora: Fabio Mondego, Fael Mondego,Marco Tommaso
Empresa produtora: Cineluz
Coprodução: Estudios Mega, Labocine
Salas: 29
Público: 28.562
Renda: R$ 199.440,08

Elenco

Jéssica _____	NANDA COSTA
Daiane _____	AMANDA DINIZ
Sabrina_____	KIKA FARIAS
Dolores _____	MARIETA SEVERO
Tio Pery_____	DANIEL DANTAS
Horácio_____	NELSON XAVIER
Seu Germano_____	ÂNGELO ANTÔNIO
Tia Socorro_____	LORENA DA SILVA
Wesley_____	GUILHERME DUARTE
Andresson_____	SILVIO GUINDANE
D. Jandira_____	ZEZEH BARBOSA
Apresentando:_____	MV BILL

4 – As melhores coisas do mundo
Brasil, 2010
Direção: Laís Bodanzky
Produtores: Caio Gullane, Fabiano Gullane, Debora Ivanov e Gabriel Lacerda
Co-produtores: Jasmin Pinho e Minom Pinho
Roteiro: Luiz Bolognesi
Direção de Fotografia: Mauro Pinheiro Jr.
Direção de Arte: Cássio Amarante
Figurino: Caia Guimarães
Montagem: Daniel Rezende
Trilha Sonora: BiD
Som Direto: Louis Robin
Desenho de Som: Alessandro Laroca
Mixagem: Armando Torres Jr. e Alessandro Laroca
Produção de Elenco: Alessandra Tosi
Preparação de Elenco: Sergio Pena

Coordenação de Marketing: Fred Avellar
Direção de Produção: Pablo Torrecillas
Produção Executiva: Rui Pires e Caio Gullane
Co-produção: Warner Bros. Pictures, Casa Redonda e Buriti Filmes
Produção: GullaneDistribuição: Warner Bros. Pictures
Salas: 112
Público: 296.739
Renda: R$ 2.246.886,00

Elenco

Hermano	FRANCISCO MIGUEZ
Pedro	FILIPE GALVÃO (FIUK)
Camila	DENISE FRAGA
Horácio	ZÉ CARLOS MACHADO
Carol	GABRIELA ROCHA
Deco	GABRIEL ILLANES
Gustavo	GUSTAVO MACHADO
Artur	CAIO BLAT
Marcelo	PAULO VILHENA

5 – Desenrola[77]
Brasil, 2011
Direção: Rosane Svartman
Roteiro: Rosane Svartman e Juliana Lins
Produção: Clélia Bessa
Direção de Fotografia: Dudu Miranda
Direção de Arte: Fabiana Egrejas
Figurino: Márcia Tacsir
Som: Valéria Ferro
Direção Musical: Bruno Levinson
Trilha Sonora: Mauro Berman
Montagem: Nataraney Nunes
Gênero: Comédia Jovem
Produtores Associados: Labocine e Quanta
Distribuição: Downtown Filmes e RioFilme
Salas: 133
Público: R$ 167.916,00
Renda: R$ 1.411.202,45

Elenco

Priscila	OLÍVIA TORRES
Boca	LUCAS SALLES
Rafa	KAYKY BRITO
Amaral	VÍTOR TIRRÉ
Caco	DANIEL PASSI
Tize	JULIANA PAIVA

[77] Fonte: Site oficial do filme, via: http://www.desenrolaofilme.com.br/ (acesso em 15.10.2013)

Atores convidados: Claudia Ohana, Jorge de Sá, Juliana Paes, Letícia Spiller, Marcela Barrozo, Marcello Novaes, Pedro Bial, Roberta Rodrigues e Smigol.
Participação afetiva: Ernesto Piccolo e Heitor Martinez.

6- Apenas o fim
Brasil, 2009
Direção e Roteiro: Matheus Souza
Produção: Julia Ramil e Mariza Leão
Fotografia: Julio Secchin
Direção de Arte: Gabriel Cabral e Julia Garcia
Figurino: Tatiana Pomar
Montagem: Julio Secchin
Trilha Sonora: Pedro Carneiro
Patrocínio: PUC-Rio, Estúdios Mega e Rain
Apoio: Delírio Tropical
Empresa Produtora: Atitude Produções
Salas: 11
Público: 24.693
Renda: R$ 159.035,50

Elenco
Erika Mader _____ ELA
Gregório Duvivier _____ ANTÔNIO (TOM)

Participações Especiais
Marcelo Adnet _____ MARCELO
Nathália Dill _____ TAYARA
Anna Sophia Floch _____ CRIS
Álamo Facó _____ LINCOLN
Julia Gorman _____ JULIA