

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**PUC -SP**

**BRUNO ARRABAL**

**UM ESTUDO SOBRE OS ESTÍMULOS CONTIDOS NOS FILMES: CRÍTICA DO  
PROCESSO DE FORMAÇÃO**

**MESTRADO EM EDUCAÇÃO: HISTÓRIA, POLÍTICA, SOCIEDADE**

**SÃO PAULO**

**2021**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**PUC -SP**

**BRUNO ARRABAL**

**UM ESTUDO SOBRE OS ESTÍMULOS CONTIDOS NOS FILMES: CRÍTICA DO  
PROCESSO DE FORMAÇÃO**

**MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

MESTRADO: Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Educação: História, Política, Sociedade; sob orientação do Prof. Doutor Odair Sass.

**SÃO PAULO**

**2021**

Banca Examinadora

---

---

---

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 88887.470041/2019-00”

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 88887.470041/2019-00”

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Doutor Carlos Antônio Giovinazzo Junior por todas as conversas e disciplinas ofertadas, pela competência na condução do programa e pela compreensão em todos os momentos.

Ao professor Doutor Odair Sass por todas as críticas e pelo acompanhamento durante a elaboração deste trabalho e por todas as conversas, e cada dica preciosa, durante o supervisionamento e orientação desta pesquisa.

A professora Ive Braga, pela importância do seu trabalho acadêmico, nesta pesquisa.

A Betinha, um ser de luz. Por todas as vezes, e foram muitas, que me estendeu a mão. Por todo o tempo dedicado aos discentes do programa. Sem a sua ajuda nada disso seria possível.

A Ana Scavone pela amizade, pelo carinho e pela ajuda imprescindível na revisão textual.

A Letícia Francotti, por cada segundo que este trabalho levou de nós, dedico cada palavra a você.

Aos meus pais que sempre me disseram ter me dado de tudo, por muito tempo não acreditei, mas hoje sei que foi a única verdade que ouvi na vida.

Ao programa EHPS que marcou meu despertar para o mundo e me resgatou da escuridão.

## **RESUMO**

A presente pesquisa analisa os estímulos, incutidos pelos seus diretores, nos filmes de cinema. Para atingir o objetivo desta pesquisa utilizamos, como meio de investigação, uma amostra intencional de filmes pertencentes a um movimento artístico brasileiro conhecido como Cinema Novo. Os filmes que compõe a amostra, a saber: *Rio 40 Graus* (1955); *Couro de Gato* (1962); – Que faz parte do longa-metragem *5 vezes favela*, do mesmo ano – *Menino de Engenho* (1965) e *Lição de Amor* (1975), retratam o processo de educação e formação de personagens infantojuvenis e a sua relação com as instituições sociais que conduzem este processo de socialização. Objetivar-se, por meio da análise dos estímulos contidos nesses filmes, coligir elementos que mostrem características desse processo de formação. A pesquisa é sobre estímulos, mas não se afasta do tema educação. Para a análise dos processos de formação objetivados nesta amostra intencional de filmes, utilizar-se a teoria crítica da Sociedade, como referencial teórico, investigando a impossibilidade de emancipação, através do modelo formativo, em uma sociedade administrada. A liberdade das escolhas é preterida em detrimento a experiências esvaziadas e caracterizada pelo teor repressivo sendo campo não fecundo ao pensamento livre e crítico. A trajetória dos personagens nessas instituições, marcada pelo excessivo controle, mostram como a ideologia, que legitima uma superestrutura econômica, corrobora com a pseudoformação do indivíduo e com a reprodução das relações sociais e econômicas dentro de uma sociedade administrada.

Palavras – chave: Estímulos, Filme, Teoria Crítica, Pseudoindivíduoação, Repressão

## ABSTRACT

This research analyzes the stimulus, instilled by its directors, in cinema films. To achieve the objective of this research we used as a means of investigation, an intentional sample of films belonging to a Brazilian artistic movement known as Cinema Novo. In the films that make up the sample, namely: *Rio 40 Graus* (1955); *Cat Leather* (1962); – Which is part of the feature film *5 times favela*, of the same year – *Menino de Engenho* (1965) and *Lição de Amor* (1975). responsible for this process of socialization of these characters. The objective is, through the analysis of the stimulus contained in these films, to collect elements that show characteristics of this formation process. The research is about stimulus, but it does not depart from the education theme. In order to analyze the formation processes aimed at in this intentional sample of films, the critical theory of Society is used as a theoretical reference, investigating the impossibility of emancipation through education in a society administered to the detriment of emptied experiences and the repressive character as an impediment to free and critical thinking. The trajectory of the characters in these institutions, marked by excessive control, shows how the ideology that legitimizes an economic superstructure corroborates with the pseudo-formation of the individual and with the reproduction of social and economic relations within an administered society.

Key words: Stimulus, Film, Critical Theory, Pseudoindividuation, Repression

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>O CINEMA, OS ESTÍMULOS E A FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO....</b>	<b>9</b>
1.1. Apontamentos sobre o Cinema Brasileiro e sobre o Cinema Novo.....	11
1.2 Apontamentos sobre a estética .....	22
1.3 Os estímulos contidos na experiência do cinema.....	29
1.4 O processo de formação retratado no cinema .....	60
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>O PROCESSO DE FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO.....</b>	<b>85</b>
2.1 Definição do tema de pesquisa .....	86
2.2 Problema e Pergunta de pesquisa .....	87
2.3 Hipótese.....	87
2.4 Método.....	87
2.4.1 Amostra.....	88
2.4.2 Instrumento para obtenção dos dados.....	91
2.4.3 Categorias das situações vividas pelos personagens infantojuvenis.....	95
2.5 Apresentação dos Resultados.....	98
2.5.1 Rio 40 graus.....	98
2.5.2 Couro de Gato.....	104
2.5.3 Menino de Engenho.....	109
2.5.4 Lição de Amor.....	114
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>120</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>124</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>129</b>



## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa é um estudo sobre os estímulos que se pretende provocar no espectador de cinema ao assistir a um filme. Com base em uma amostra de filmes de um movimento artístico e intelectual brasileiro analisa-se quais estímulos seus diretores e produtores buscavam incutir no espectador de cinema. A análise desses estímulos será realizada sob uma perspectiva educacional e formativa do indivíduo.

Os estímulos são mudanças perceptíveis no ambiente externo e interno. A resposta de cada organismo a este estímulo é chamada de sensação. A experiência sensorial é uma resposta do organismo a qualquer percepção externa, como objetivos, odores e sons, ou uma resposta a sensações e alterações internas, como a linguagem, o pensamento, entre tantas coisas. Neste trabalho analisam-se os estímulos externos causados pelos filmes em sua audiência.

Os filmes selecionados, meios que permitirão esta investigação, narram histórias protagonizadas por personagens infantojuvenis e como esses personagens se relacionam com as respectivas famílias e amigos, suas relações de trabalho, com seus professores e com a escola. A escolha dos filmes foi intencional para favorecer a observação dos estímulos incutidos pelos diretores, objeto desse estudo, sobre o processo de formação do indivíduo, tema dos filmes contidos nessa amostra, corroborando com uma reflexão sobre o processo de constituição do sujeito, por intermédio da observação dos estímulos experimentados pelos seus personagens. A problemática deste trabalho, orientado pela observação e detecção desses estímulos, será em torno da significação destes estímulos pelo público e o impacto ao telespectador quanto ao seu entendimento sobre a formação de jovens e crianças.

Pretende-se discutir e verificar a hipótese de que os estímulos observados, nessa mostra de filmes, visam levar a um comportamento reflexivo por parte dos telespectadores, ensejando uma reflexão crítica acerca do processo de educação e formação do sujeito.

Utilizar-se como fonte de pesquisa quatro filmes no movimento Cinema Novo brasileiro. : *Rio 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos – 1955, *Couro de Gato* de Joaquim Pedro de Andrade – 1962, *Menino de Engenho* de Walter Lima Jr – 1965 e *Lição de Amor* de Eduardo Escorel – 1975.

Desde o projeto inicial alguns títulos foram substituídos de maneira a melhor servirem ao objetivo do estudo. Mostrou-se, ainda, imperiosa a classificação das informações extraídas de cada um dos filmes, a fim de que a apresentação dos resultados estivesse organizada e facilitasse o entendimento e a localização dessas referências.

A correspondência entre os títulos selecionados está no ponto focal. As produções retratam a jornada de crianças e de adolescentes e suas relações com a família, a escola, o trabalho, mencionando algumas instituições sociais contidas nessa análise. Os filmes trazem aspectos sobre o processo de educação e formação desses jovens, seja em tradicionais instituições burguesas como a escola ou a família, seja nos processos de constituição do sujeito condicionados ao modelo econômico e político comum as sociedades administradas.

A opção pelo debate sobre formação do indivíduo e as circunstâncias que regem esse processo formativo, utilizando filmes como meio para a investigação, tratou-se de um processo que se iniciou antes do ingresso no programa EHPS. Estudei roteiros de cinema em uma escola tradicional, no Brasil, alguns anos antes de ter ingressado na pós-graduação, o que foi determinante para utilização de filmes como meio para essa investigação. Essa jornada não foi livre de grandes obstáculos originados do meu próprio processo formativo. A erudição, sem dúvida, não fez parte da etapa inicial de minha educação. Os tutores da família, uma família do subúrbio da cidade e de pessoas simples, eram eles também subprodutos dos processos de pseudoformação.

O modelo educacional da primazia do mercado de trabalho e da memorização da informação era o legado dos meus avós, para meus pais e dele, por sua vez, aos seus filhos. A educação como instrumento de emancipação e de instrumentalização crítica não me era familiar. Na adolescência, quando rompida a bolha que separava mundos, assim que me tornei bolsista em um colégio próximo

a região central da cidade, tive os primeiros indicativos de que aquele processo de formação experimentado por mim, até então, era demasiadamente defeituoso.

Na adolescência tive meu primeiro contato com a filosofia. O pensamento dito erudito e a alta cultura a mim é apresentado e a fagulha do pensamento crítico se espalha, toda via, o caminho do sentimento crítico até um raciocínio exuberante é demasiadamente extenso. O pensamento crítico sem um direcionamento te joga mais sombras do que luz. Dentro da universidade a hegemonia de um pensamento racional utilitarista não corroboravam com o desenvolvimento de um espírito crítico. A formação universitária, não muito diferente dos dias de hoje, estava exclusivamente a serviço da conquista de uma posição de destaque no mercado de trabalho.

O ingresso no programa foi a conclusão de um processo de libertação e de autoconhecimento. Nos últimos anos iniciei uma jornada para entender quais os processos que me causavam, desde a infância, ataques de ansiedade e como algumas fobias sociais encontraram ambiência para prosperarem em minha vida. Algum dia ouvi que o lugar em que nascemos é o primeiro lugar de onde pudermos lançar um olhar inteligente para dentro de nós mesmos. Meu nascimento foi como discente do programa EHPS. Meu processo emancipatório apenas pode ser concluído nas fileiras no programa. O teor crítico antes abafado dentro de mim pode ser vocalizado e minha redenção às pílulas foi consagrado no programa EHPS.

A utilização de filmes como meio de investigação nessa pesquisa foi uma escolha mais intuitiva do que uma escolha dotada de intencionalidade. Não fora um processo elaborado de antemão, mas construído nas discussões e no curso das disciplinas cursadas, pois o cinema sempre me causou espécie no tocante a sua influência na dinâmica social e no ditame de tendências comportamentais.

Para ilustrar esse interesse provido pelo fascínio ao efeito colateral provocado pelo cinema enquanto sua influência na dinâmica social, gostaria de propor uma discussão hipotética sobre o filme *Tropa de Elite*. O filme de José Padilha, de 2007, e a continuação de 2010, retrata a história fictícia

de um policial de elite do estado do Rio de Janeiro, que utiliza métodos heterodoxos e que sistematicamente violam o devido processo legal na luta contra o crime organizado, e da própria política que fora aparelhada para atender a interesses privados e ao banditismo. Um verdadeiro culto ao herói que protagoniza o filme, Capitão Nascimento.

A discussão hipotética proposta aqui é a veneração ao ídolo que age com violência e truculência e que, aos arrepios da lei, busca algo que extrapola o conceito clássico de Justiça: a vingança. É possível, neste exercício, enxergar uma semelhança com a ascensão de grupos políticos ligados a justiceiros que sistematicamente violaram o Estado Democrático de Direito e que têm sua expressão máxima em um capitão reformado do exército que se tornou presidente da república.

Não pretendo, neste mero exercício, por não se tratar, ao menos diretamente, do objeto desta pesquisa e nem de sua problemática, criar um juízo de valor complexo ou qualificar o questionamento. Busca-se apenas ilustrar como, através de um filme, é possível levantar questionamentos relevantes e que podem servir como fonte de pesquisa para trabalhos ainda mais complexos.

Não se sugere que o filme tenha sido deliberadamente elaborado com a finalidade servir a setores políticos e econômicos que foram radicados na extrema direita, pois a produção de um filme é uma miscelânea de processos psicossociais, um imbricado de diferentes visões de mundo que muitas vezes vocaliza também um discurso popular, um anseio socialmente construído e que nos filmes ganha camadas de subjetividade através de seus diretores, produtores e montadores, os quais, por sua vez, também são influenciados pelos seus próprios contextos sociais.

Aproximar a educação e o cinema nessa pesquisa, conciliou, em uma sociedade administrada, aquilo que poderia facilmente realizar por gosto, em meu tempo livre, com as atividades inerentes ao mundo do trabalho. Em *On popular music*, artigo publicado em 1941 e escrito por Theodor W Adorno e George Simpson, os autores argumentam que nosso tempo livre é, na verdade, tempo de descanso da força de trabalho e que as atividades recreativas, como ouvir música por exemplo, são baseadas em repetições e padrões que servem aos interesses do trabalho, pois a ele estão subordinados. Em

*Tempo Livre*, Adorno destaca a deformação do conceito de *hobby*, imanente ao capitalismo tardio, e sua posterior coisificação, tal qual a força de trabalho:

Quando se aceita como verdadeiro o pensamento de Marx, de que na sociedade burguesa a força de trabalho tornou-se mercadoria e, por isso, o trabalho foi coisificado, então a palavra *hobby* conduz ao paradoxo de que aquele estado, que se entende como o contrário de coisificação, como reserva de vida imediata em um sistema total completamente mediado, é, por sua vez, coisificado da mesma maneira que a rígida delimitação entre trabalho e tempo livre. Neste prolongam-se as formas de vida social organizada segundo o regime do lucro. (ADORNO, 2009, p.63-64).

Chame-se a atenção para este ponto e para o destaque que Braga (2012) faz sobre a associação de atividades profissionais e uma inclinação artística:

Considerando-se que o tempo livre na sociedade contemporânea é administrado, ou seja, o tempo de que se dispõe fora do horário de trabalho serve apenas para restaurar as forças do trabalho para mais um dia de labuta, toda a possibilidade de se opor à administração soa como uma iniciativa de resistência. Se o trabalho é a não liberdade e, ao mesmo tempo, é a condição do homem, é possível afirmar que a mínima chance de fundir harmonicamente aquilo de que se gosta com o trabalho – que é inevitável – indica o potencial de transcendência às condições objetivas da sociedade capitalista. (BRAGA, 2012, p.6-7).

O trabalho de Braga (2012) foi referência para o processo investigativo, mas partiu-se de origens notadamente distintas. Braga (2012) analisa cinco filmes autobiográficos de François Truffaut e a jornada do personagem Antoine Doinel dentro das instituições sociais, respondendo a quais características objetivas do personagem indicam aspectos de sua formação.

O presente trabalho utiliza uma amostra intencional de filmes para investigar quais estímulos estão presentes na experiência do cinema e quais estímulos seus diretores objetivaram incutir em sua audiência. Sob o olhar da educação, discutimos a crítica sobre o processo de educação e formação presentes nessas obras.

No primeiro capítulo dessa pesquisa foi apresentado a história do cinema nacional e o surgimento do Cinema Novo, organizando-se discussões sobre os estímulos incutidos na audiência

através dos filmes selecionados à luz do referencial teórico escolhido, como esses estímulos levam a uma reflexão do público e como a mostra foi intencionalmente escolhida, a fim de retratar o processo de formação de jovens e crianças, e quais reflexões imergiram em relação ao processo de formação do sujeito.

Um item deste capítulo foi dedicado a uma discussão sobre a estética, do conceito frankfurtiano sobre a arte e o belo, para situar nossa amostra de filmes. Foram pontuadas as características que os destacam de produções de massa e produtos puros de uma indústria cultural, mas realizando o contraponto naquilo que serão anotadas como características correspondentes ao fetichismo mercadológico imanente aos produtos massificados, mas sem tergiversar e centrar a discussão sobre se os filmes escolhidos seriam ou não bens da alta cultura, na definição proposta pela teoria crítica.

No segundo capítulo foram apresentados, em tópicos individuais, o problema de pesquisa, o objeto de estudos, as hipóteses consideradas e o método utilizado na seleção dos filmes para a discussão da amostra, de maneira mais metódica e bem estruturada em relação aos dados contidos nesta introdução, bem como os instrumentos de coleta de dados e a categorização ou classificação de nossa mostra, além de destaques individuais para cada filme, ilustrando sua contribuição para a arguição sobre os estímulos pretendidos por seus diretores e a crítica possível para o espectador sob a ótica da educação.





## **CAPÍTULO 1**

### **O cinema, os estímulos e a formação do indivíduo**

Este capítulo apresenta alguns apontamentos sobre o cinema no Brasil, até a consolidação do movimento artístico e intelectual conhecido como Cinema Novo. São observações importantes, pois permitem situar o movimento do Cinema Novo em relação à indústria cinematográfica predominante

no país, até a década de 1950. Estes apontamentos serão importantes, também, pois contrastam aspectos de um cinema que primava pelas técnicas de reprodução utilizados em Hollywood, caracterizado por grandes estúdios e produções de alto custo. Esse panorama contextualiza a história do cinema nacional até o surgimento e consolidação do movimento cinemanovista, para posterior discussão sobre os estímulos suscitados pelos filmes analisados.

A formulação desses apontamentos históricos baseia-se em Laurent Desbois, *A Odisseia do cinema nacional* (2016). O pesquisador francês, radicado no Rio de Janeiro, apresenta um estudo sobre cem anos de história do cinema nacional. A obra, assim como *Uma situação colonial?* de Paulo Emílio Sales Gomes, são apontados por críticos do cinema como obras chave para entender o cinema brasileiro. Segue-se aos apontamentos a discussão sobre os estímulos propostos, nos filmes selecionados para a análise, por seus criadores:

Organizamos da seguinte maneira:

1.1 Apontamentos sobre o cinema nacional e sobre o Cinema Novo;

1.2 Apontamentos sobre a estética;

1.3 Os estímulos contidos na experiência do cinema;

1.4 O processo de formação retratado no cinema;

Após apontamentos sobre o cinema nacional e o surgimento do movimento artístico Cinema Novo dá-se início a uma breve discussão sobre a *estética*<sup>1</sup>. A análise realizada nesta pesquisa é sobre estímulos contidos na experiência do cinema e os filmes selecionados convergem ao tema da

---

<sup>1</sup> Na filosofia estética é uma reflexão sobre o belo, o sensível e o artístico, Para Theodor Adorno o belo é a primazia do objeto em qualquer experiência artística subjetiva.

formação e educação do sujeito, portanto, apenas um tópico neste capítulo será dedicado ao exame das características dos bens culturais genuinamente encarados como arte de produtos massificados.

A arguição sobre o que é cultura e sobre a dimensão estética seriam, *per si*, suficientes à elaboração de outros projetos de pesquisas, com vistas a fomentar o debate sobre a dimensão crítica dos bens culturais, a diferenciação entre produtos culturais massificados e sua visão utilitarista com a arte superior e a superação da realidade através da arte, apenas a título de exemplificação. A temática, como ponto de partida para a pesquisa, é tão rica que permite inúmeras possibilidades e abordagens como ponto de partida para a pesquisa. E, sob a perspectiva dos estímulos que se observa nos filmes selecionados, espera-se contribuir para a discriminação entre a arte dotada de um teor crítico e a de mercadoria fetichizada.

Finalizando este capítulo, argui-se como esses estímulos, nos filmes selecionados se relacionam com o processo de formação dos indivíduos e como se entrelaçam tantos pontos e visões sociológicas, distintas entre elas, na realização de um filme.

### **1.1. Apontamentos sobre o Cinema Brasileiro e sobre o Cinema Novo**

Iniciar-se com apontamentos sobre o cinema nacional destacando a importância da história e do passado para esta investigação. O passado é referência para nosso conhecimento de regra. A ausência de uma análise imparcial e crítica e buscando seu entendimento transforma a história e o passado em meios para a construção de ideologias com propósito de controlar os indivíduos, uma vez que o pensamento utilitarista e a racionalidade técnica possam substituir esse escrutínio crítico do passado. Sem essa compreensão crítica sobre aquilo que se passou em determinado momento de nossa história, o passado serve apenas à interesses meramente práticos (LEE, 2011).

As circunstâncias de determinado momento passado ainda nos afetam. Nenhum conhecimento é instantâneo e sempre acaba trazendo alguma concepção substantiva de outros tempos. Pesquisar é aprender com a história. E tratá-la com objetividade-razional é nos instrumentalizar.

*“A história não se repete”*. Não necessariamente. Aquilo que ocorreu em um outro ponto da linha do tempo aconteceu por uma gama de variáveis conjugadas, gestada em circunstâncias singulares. Logo, não existe uma teoria universal e de aplicação imediata dos estudos de acontecimentos passados. Não há caráter estatístico, ainda que as repetições de alguns fatos pareçam lógicas.

Mas a análise de fatos passados e de momentos tão singulares, como o movimento do cinema novo, fornece mais do que simplórios truísmos. Conhecer e conjecturar os estímulos propostos pelos seus criadores e a recepção e o impacto desses estímulos pelo espectador proporciona, como a análise de qualquer fato histórico, possibilidades de conciliar a realidade com um momento passado que impactou de alguma forma o presente.

Uma vez admitido pressuposto sobre algum fato passado, sua reconstituição e sua análise oferecem uma experiência vicária (LEE, 2011). Entender a conjuntura de outros tempos e outros contextos expande os horizontes, pois o conhecimento da História capacita para a ação, pois os acontecimentos passados estão compreendidos em sistemas de valores, crenças e condições materiais e entendê-los é se apoderar de instrumentos imprescindíveis para a compreensão de seu próprio tempo.

O nascimento do cinema brasileiro data do final do século XIX. Não só é possível situá-lo na linha do tempo, como pode-se localizá-lo no espaço: na baía de Guanabara, no Rio de Janeiro. Como na origem do Cinema, num café parisiense tradicional e realizado pelos irmãos Lumière, um filme de poucos segundos foi exibido para um pequeno grupo de pessoas no cais do porto de Guanabara em 19 de junho de 1898. Similar ao equipamento que, apenas três anos antes, possibilitou aos irmãos Lumière exibirem a partida de um trem da rodoviária, o primeiro filme brasileiro retratou a chegada

de um navio ao porto da Guanabara. Assim como nos primeiros filmes mundiais, os filmes brasileiros também se limitavam ao aspecto documental no início. O desenvolvimento do cinema, não apenas em solo brasileiro, mas também na Europa e nos Estados Unidos, dependia sensivelmente das compras governamentais que, já naquela época, utilizavam os filmes para propaganda oficial do governo. (DESBOIS, 2016).

A construção da usina elétrica de Ribeirão das Lajes, em 1907, e a consequente chegada da rede eletrificada à cidade do Rio de Janeiro, impulsiona o mercado cinematográfico inaugurando a *belle époque*<sup>2</sup> do cinema nacional. Essa fase de ouro do cinema e as aspirações da capital fluminense em se tornar uma Paris tropical foi muito breve, se encerrando em 1912 (DESBOIS, 2016).

As produções do período adaptavam obras literárias e também exibiam partidas de futebol, esporte que já era muito popular na época, canções ilustradas e adaptações de óperas estrangeiras. A *belle époque* brasileira ficou caracterizada pelo cinema cantado.

Os polos de produção restringiam-se a São Paulo e Rio de Janeiro, com um público ainda muito seletivo e pequeno e, principalmente, com o início da primeira Guerra Mundial, os insumos importados da Europa para a produção dos filmes e os equipamentos de filmagem escassearam, encerrando-se, assim, a fase de ouro de nosso cinema nacional, abrindo caminho para produções estrangeiras avançarem e serem distribuídas nacionalmente. Após a instalação de uma filial dos estúdios *Paramount* na cidade do Rio de Janeiro (1925), os filmes americanos dominariam o mercado nacional.

Tal colonização cinematográfica era muito rentável e rapidamente os norte-americanos entenderiam as implicações financeiras do cinema em território nacional (DEBOIS, 2016). As produções nacionais ainda engatinhavam enquanto sucessos como *Save the Titanic* (1912), *The Sands*

---

<sup>2</sup> Período de grande efervescência cultural europeu com epicentro na França que inicia após a guerra franco prussiana até a eclosão da primeira guerra mundial.

*Of Dee* (1912), *The Mothering Heart* (1913), *The Birth Of Nation* (1915) eram exibidos nos cinemas ao redor do mundo, sendo este último também exibido no Brasil com o título traduzido de *O Nascimento De Uma Nação* (1915).

O poder econômico faz São Paulo emergir como polo cultural. Os grandes investimentos do empresariado paulistanos trazem o esplendor do cinema carioca para a cidade. Com grandes produções do cinema mudo, São Paulo se torna a capital do cinema nacional, onde foram produzidos *Lucíola* (1916) e *O Guarani* (1920). Mesmo com o fim da época de ouro do cinema carioca, as produções persistiam majoritariamente como adaptações de obras literárias brasileiras e de ópera estrangeiras. Ainda era um cinema “cantado”.

*O Guarani* (1920), produzido por um cineasta português mundialmente reconhecido, Antônio Leal, contava com um estúdio inteiramente produzido exclusivamente para as gravações. Esse tipo de produção muito se assemelha a Hollywood, que, na esteira de seus sucessos de bilheteria, investia cada vez mais dinheiro em suas produções. Foi a primeira tentativa de industrialização do mercado pelos estúdios brasileiros nos moldes da indústria cinematográfica americana. (DESBOIS, 2016).

Durante a década de 1920, a produção cinematográfica nacional foi um celeiro próspero, com múltiplos ciclos regionais se sucedendo na primazia da criação, mas sem lograr êxito em estabelecerem-se como centros de produção de cinema: Pernambuco, Rio Grande do Sul, Paraíba, Amazônia e Minas Gerais, terra de Humberto Mauro que dirigia o *Ciclo de Cataguases* e produziu *Na Primavera Da Vida* (1926), *Tesouro Perdido* (1927), *Brasa Dormida* (1928), *Sangue Mineiro* (1929) e que se despede do público com *O Canto Da Saudade* (1952). É o grande cineasta e pai do Cinema Novo, como enaltece Glauber Rocha “[Humberto Mauro] o primeiro a obter um quadro real do Brasil – que é, pela alienação dos costumes, sociologicamente mistificado de romantismo. Neste quadro, não se esconde a violência da miséria. Para Paulo Emílio Sales Gomes, Humberto Mauro é a primeira personalidade de primeiro plano revelada pelo cinema brasileiro”. (ROCHA, 1981, p. 38).

A chegada do cinema falado interrompe os ciclos reginais e principalmente as produções paulistas. As adaptações mudas já não faziam sucesso perante o público. Outro elemento fundamental para o cinema, o som, fora introduzido nos filmes estrangeiros há tempos e novamente o Rio de Janeiro entra na vanguarda da criação do cinema falado. O som vai se tornar outro elemento fundamental nos estímulos recepcionados pelo público.

Com a criação do estúdio Atlântida, localizado na cidade do Rio de Janeiro, o Brasil inaugura uma época de grandes produções cinematográficas emulando as grandes produções dos estúdios de Hollywood. A companhia teve a mais longa atuação de uma empresa cinematográfica: exatos vinte e um anos. O mercado brasileiro era muito volátil e diversos estúdios experimentaram anos de glórias, mas todos por fim, reduzidos a cinzas, como anota Debois:

Nos anos 1925-35, tentativas concretas de produção nacional organizada florescem, murcham ou viram cinzas. Elas levarão sucessivamente à Cinédia, à Brasil Vita Filme e à Sonofilms, apagando uma dezena de outros sonhos efêmeros. Foi assim que nasceu e morreu a Visual Film, com seus pequenos estúdios no bairro da Barra Funda em São Paulo, em 1935 — o filme Cinzas, de título agourento, anuncia seu desaparecimento. Assim também a Associação Brasileira de Arte Muda (ABAM), que existiu apenas durante a breve produção de Gigi, de José Medina. Algumas tentativas, contudo, são transformadas graças a personalidades unificadoras e carismáticas: o cineasta Adhemar Gonzaga, a atriz Carmen Santos e o empresário Alfredo Byington Jr, sem esquecer Raul Roulien, galã latino em Hollywood que também sonhou com uma Hollywood brasileira. Sonho, como veremos, reduzido a cinzas. (DEBOIS, 2016, p.22).

Figuras como Adhemar Gonzaga, fundador dos estúdios Cinédia e Carmem Santos, fundadora da Vox Filmes e que mais tarde seria rebatizada para Brasil Vita Filmes, adotaram um estilo muito mais afinado com as grandes produções europeias e hollywoodianas, em especial a técnica empregada nos filmes, importadas dos grandes centros de cinema, proporciona um salto de qualidade dos filmes nacionais. Todavia, as produções não eram mais do que cópias de filmes maculados pela ótica exclusivamente economicista.

Inicialmente a Cinédia, companhia cinematográfica também situada no Rio de Janeiro e fundada em 1930, apostava em uma atualização técnica e estética do cinema nacional com muitas

produções de Humberto Mauro como *Lábios E Beijos* (1930) e *Ganga Bruta* (1933) que se distinguiu de outras grandes produções pelas discussões propostas. Humberto Mauro foi um grande artista, de talento indiscutível. Como descreve Desbois, essas produções eram diferenciadas “(...) *pela audácia temática: condição feminina, certo erotismo e novo modelo de vida dos jovens de classe média no início do Estado Novo de Getúlio Vargas.*” (DEBOIS, 2016, p.23).

As grandes produções de Humberto Mauro nos estúdios Cinédia, principalmente após o cinema falado tornar-se *mainstream* das produções, foram desprezadas em detrimento de filmes mais rentáveis. A grande fonte de renda era, sem dúvida, a bilheteria e quanto maior fosse seu público, maior seriam os retornos financeiros. Mas as discussões ousadas não caíam no gosto de um povo pouco escolarizado e semiformado e até mesmo a Cinédia, de produções de vanguarda, se rende a ordem financeira e passa a produzir um gênero demasiadamente rentável e de gosto popularesco os *musicarnavalescos*<sup>3</sup>, estilo que permitia explorar ao máximo os efeitos sonoros, que eram a técnica mais moderna, onde atrizes e atores dançavam ao som dos batuques do samba.

Carmem Santos, atriz e produtora portuguesa radicada no Brasil, também tem papel importante na montagem do cinema nacional. Fundadora da companhia Filmes Artísticos Brasileiros e da Brasil Vox Filmes e protagonista de grandes sucessos como *Sangue Mineiro* (1930) de Humberto Mauro, foi umas das mais relevantes figuras da história do cinema brasileiro:

O combate vanguardista e precursor de Carmen Santos nos anos 1930 e as diferentes etapas de sua luta não deixam de lembrar as batalhas dos cineastas brasileiros nos anos 2000. Em 1932, essa empreendedora militante participou da Primeira Convenção Cinematográfica Nacional e proferiu um discurso defendendo a produção brasileira. A seguir, passou a integrar a primeira Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros (ACPB), instituição que lutava por uma legislação protecionista. A partir de 1932, a lei 21240 tornou obrigatória a projeção (garantindo também o retorno financeiro) de documentários nacionais antes dos longas-metragens. (DEBOIS, 2016, p.26)

---

<sup>3</sup> Estilo de filmes muito populares no Brasil com o advento do cinema falado. Ao invés das tradicionais óperas e obras literárias musicadas, as produções eram embaladas pelo ritmo carnavalesco.



As grandes companhias nacionais, em dificuldades financeiras após sucessivos fracassos, abrem espaço para o mais novo projeto desenvolvimentista cinematográfico. O estúdio Atlântida, que abandona a ideia de um cinema engajado no início do projeto, se especializa em produções que pecavam pelo excesso de referências estrangeiras e pelo seu cinema canção que já não era uma novidade técnica. Humberto Mauro costumava chamar de Hollywood brasileira: “*Adeptos de ideias comunistas(...) os jovens Moacyr Fenelon e Alinor Azevedo juntaram-se aos irmãos José Carlos e Paulo Burle e ao amigo Arnaldo Farias para defender um cinema engajado, com a cara do Brasil [...]. Eles contestavam a ideia de que o povo brasileiro seria incapaz de assimilar obras de alto valor artístico e se dispunham a produzir, em ritmo industrial, um cinema popular e cultivado.*” (ARANTES APUD DESBOIS, 2016, p.29).

O prenúncio de um cinema que buscasse ser engajado fora lançado. As produções, *a priori*, pretendiam realizar obras de ficção sérias e também adaptar clássicos literários. Contudo, com o lançamento de *Proibido Sonhar* (1943) de Moacyr Fenelon e o gigante deficit acumulado pelo péssimo retorno de bilheterias, buscaram nas fórmulas conhecidas e popularescas e de tom carnavalesco e nas já conhecidas *chanchadas*<sup>4</sup> uma saída para sobreviverem no mercado cinematográfico brasileiro, lançando a parceira Oscarito-Grande Otelo, que se tornavam os grandes astros do cinema nacional.

As constantes divergências entre seus sócios, a gradativa perda de qualidade de suas produções, o distanciamento de um cinema engajado socialmente, apostas em títulos populares e, por fim, um grande incêndio em seus estúdios nos anos 1950, sentenciaram a falência da maior empresa cinematográfica brasileira à época.

Aos poucos, as limitadas produções que ainda estavam sendo filmadas assistiam migrar as centenas de diretores, artistas e produtores de seus estúdios para novas iniciativas como os estúdios

---

<sup>4</sup> Filme de caráter popular com um humor ingênuo e com características de teatros burlescos com exibições sexualizadas do corpo feminino.

Cinedistri e Maristela em São Paulo. Além disso, o surgimento de um grande concorrente, também em São Paulo: os estúdios Vera Cruz, fundado em 1949. Mesmo a iniciativa Vera Cruz tendo durado apenas cinco anos, sua concorrência e seus pesados investimentos decretaram o fim da Cinédia.

Criada pelo empresário Franco Zampari, ligado a família Matarazzo, os estúdios de Vera Cruz almejavam tornar-se uma nova Goldwyn. O projeto era audacioso e surgia em um período de grande efervescência cultural em São Paulo. A retomada econômica do pós-segunda Guerra fez surgir por toda a cidade museus de arte, companhias de teatro, uma cinemateca e uma bienal, escolas e oficinas de arte, tornando São Paulo um campo fértil para as iniciativas ligadas às artes e, em particular, ao cinema.

A Vera Cruz foi a terceira grande iniciativa brasileira, após Cinédia e Atlântida, de levar o cinema nacional a era industrial do cinema e atingir um patamar internacional e de excelência em suas produções, inspiradas nos filmes americanos e europeus. O cinema italiano foi a grande influência trazida da Europa, a estética neorrealista é facilmente identificada nas produções dos estúdios Vera Cruz.

A técnica, os equipamentos e os profissionais eram importados dos grandes centros metropolitanos, onde a indústria cinematográfica estava consolidada, não apenas do Rio de Janeiro, mas de toda parte do mundo. Uma pretensa brasilidade avocada pelos estúdios da Vera Cruz era paradoxal ao excesso de estrangeirismos de suas produções e sua falta de genuinidade conflitava com a tentativa de criar um cinema-verdade, grande traço estético do cinema neorrealista italiano que adotava uma linguagem quase documental em suas produções.

Em 1955, o lançamento de *Rio, 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos redefine os valores estéticos do cinema nacional e a era dos grandes estúdios chega ao fim. *Rio 40 Graus* (1955), um dos títulos analisados neste trabalho, traduzia o que há de mais característico do cinema neorrealista italiano. Com planos longos e com uma nova dimensão tempo-espço as produções de baixo custo serão hegemônicas. O filme (*Rio, 40 graus*), ao lado de *Vadição*, documentário de 1954 sobre a

capoeira e a cultura do proibicionismo e marginalização dos povos afro-brasileiros, produzido por Alexandre Robatto, e de *Aruanda* (1959), também um documentário que acompanha Zé Bento, um escravo liberto, que se abriga em Talhado, no agreste árido do Nordeste brasileiro, e ali se assenta no que posteriormente se torna um povoado quilombola que sobrevive da produção de cerâmica em um lugar onde é flagrante a ausência de quaisquer instituições, serão as peças inaugurais do cinema novo brasileiro.

*Rio 40 Graus* (1955), retrata a história de cinco garotos que, em um domingo ensolarado, partem, para cinco pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro, para venderem amendoim, altera de forma drástica, segundo Laurent Desbois (2016), pesquisador francês residente no Rio de Janeiro, a estética do cinema brasileiro. Antes dominado pelas custosas produções de estúdio com forte caráter mercantilista, pois como vultuosas somas de dinheiro eram investidas o retorno financeiro, que ainda era tímido em relação a propaganda e dependia quase que exclusivamente das receitas oriundas das bilheterias, era pré-condição para a sobrevivência dos grandes estúdios. Aqui a relação indústria/cinema era umbilical e os filmes produzidos eram mercadorias. A sensibilidade artística e o ideal de um cinema engajado não eram variáveis determinantes nas grandes produções do período.

O que mais seria conhecido como “a estética da fome” tornar-se-ia a principal característica do Cinema Novo. A predileção por tomadas externas, os baixos custos e o engajamento social destes títulos inaugurais são características base do movimento artístico que dominaria as produções artísticas até o recrudescimento da ditadura civil-militar brasileira com a proclamação do Ato Institucional número cinco que enrijece a censura no país. A etiqueta era simplista e tão eficaz como a *Nouvelle Vague*<sup>5</sup> ou *Free Cinema*<sup>6</sup>, era independente, uma espécie de Eldorado avistado por

---

<sup>5</sup> Movimento artístico francês inserido nos movimentos contestatórios dos anos de 1960 na França. Filmes que transgrediam os moldes narrativos tradicionais com caráter amoralista destacando-se grandes nomes do cinema como François Truffaut, Jean-Luc Godard e Claude Chabrol.

<sup>6</sup> Free-cinema foi um movimento artístico britânico dos anos de 1950, produziam filmes com uma linguagem direta própria do jornalismo a fim de transmitir o quanto fosse possível da realidade.

visionário da pequena burguesia branca, e tem sua expressão máxima na figura do baiano Glauber Rocha (DESBOIS, 2016, p.82), ou como definiu o historiador, professor e ensaísta Paulo Emílio Sales Gomes:

Apesar de ter escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos [...] Tomado em conjunto, o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol. (GOMES APUD DEBOIS, 2016, p.83).

A etiqueta jornalística causava espécie, mas, por se tratar de um movimento iniciado pela juventude branca e burguesa brasileira, as produções acabavam circunscritas a um público adido do próprio Cinema Novo e sem um grande impacto nas camadas da população que retratavam. Paulo Emílio Sales Gomes complementa:

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada [...] Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou o do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo (GOMES APUD DEBOIS, 2016, p.82).

As produções do Cinema Novo, apesar do flagrante distanciamento de seu espectador alvo, não por ação deliberada, mas pelo próprio alijamento cultural de grande parte da população por consignação das relações materiais imanentes as sociedades industriais, levavam o cinema nacional para o mundo. Com filmes premiados internacionalmente, como *Rio, 40 graus* (1955), *Cinco Vezes Favela* (1962), longa-metragem que inclui o curta analisado também nesse trabalho, *Couro de Gato* (1962), o cinema brasileiro foi instrumento para a denúncia da miséria do povo, mas apesar de cotidiano e contemporâneo, esse distanciamento do grande público faz com que sua força estética se

sobreponha ao debate político e social (DEBOIS, 2016, p.92), apesar da sua proposta de engajamento, o que não é falso.

O Cinema Novo era mais uma questão de verdade do que fotografia. Nota-se influências desde o cinema soviético até o neorealismo italiano e a *Novelle Vague* francesa. Um projeto de construção moral, intelectual e ideológica, com tom quase jornalístico, influência do cinema-verdade, seus baixos custos e negação do caráter mercadológico dos filmes. As produções de baixo custo primavam pelo conteúdo artístico ante o retorno financeiro. É clara a cisão com a grande indústria de cinema que reinava absoluta desde a criação de um mercado cinematográfico no país.

O cinema, tanto quanto o rádio ou a televisão, como produtos das massas, constituem um sistema coerente em si e em relação aos seus fins. Nas residências precárias ou em apartamentos higiênicos, a penetração deste conteúdo, que avoca para si o nome *indústria*, se presta à mesma missão: arrebatam consumidores ávidos por diversão e lazer, que se tornam apenas projetos de legitimação do falso individualismo, sendo pretensamente possível se realizar ou experimentar uma sensação de plenitude por intermédio da experiência do cinema, e que, paulatinamente, transformam esse consumidor e seus complexos habitacionais em grupamentos densos e organizados segundo suas preferências de entretenimento.

Essa unidade entre o macrocosmo, aqui entendida como a estrutura política e econômica, pois, sem dúvida, a expressão pseudoartística de uma indústria da diversão reflete a ideologia burguesa resultante de processos materiais e objetivos, com o microcosmos, relativo e pertinente ao sujeito, cristaliza a falsa identidade entre o universal e o particular (ADORNO e HORKHEIMER, 1985). Como destacam Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*:

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, n.p).

O adensamento da discussão sobre esta dimensão estética do cinema e da flagrante fetichização de bens culturais a serviço de uma indústria cultural será abordada no item 1.4 deste capítulo. Antes de adentrar o mérito desta arguição e após pertinentes apontamentos sobre o cinema nacional até o surgimento do Cinema Novo como expressão intelectual e artística, no próximo item deste capítulo serão introduzidos apontamentos sobre os estímulos contidos na experiência cinema e os estímulos que os títulos selecionados para compor a amostra, incutem na audiência.

## **1.2 Apontamentos sobre a estética**

Neste tópico, promovemos uma discussão sobre bens culturais, sobre sua razão artística ou sobre sua instrumentalização ideológica, sustentando-se que não existem elementos puros que permitam uma classificação inequívoca, mas é possível situar em diferentes espectros as produções cinematográficas.

De fato, a técnica e a especialização imantes ao sistema político e econômico capitalista influenciam o cinema e se espalham nas diversas áreas da vida conforme avançam as relações mercadológicas que ainda não regulavam determinados processos, como no campo das artes. Esse círculo de manipulações, pois o terreno onde a técnica verdadeiramente impõem-se a sociedade é o terreno do poder que é exercido sobre esta sociedade através das forças econômicas, é retroalimentado por uma necessidade primária dos consumidores, neste caso por diversão e arte, mas que dentro deste processo se tornam cada vez mais coesos e reativos as forças econômicas que veem triunfar seus interesses *enlatando*<sup>7</sup> qualquer tipo de conteúdo que é aceito de modo acrítico pelos indivíduos,

---

<sup>7</sup> Expressão contemporânea para referência as produções seriadas norte-americanas, com enredos parecidos, produções muitas vezes idênticas são indiferenciados em questão de qualidade e conteúdo.

reduzidos a consumidores, padronizando esses mesmos conteúdos, seriando-os e sacrificando a lógica de uma obra e do sistema social.

O cinema, como seus outros pares, encontra na computação estatísticas das preferências de seus consumidores e nos mapas desse consumo uma imagem hierárquica de propensões com a possibilidade de quantificá-las e classificá-las. Essas demandas dos sujeitos são absorvidas e, por sua vez, transformadas mimeticamente em produtos (ADORNO e HORKHEIMER, 1985), pois tanto a demanda quanto o desejo desencadeado são falsos. Cabe uma breve asserção, assim como nos estudos de Adorno e Horkheimer, mas hodiernamente, a criação de conteúdo cinematográfico baseado em dados algorítmicos em programações on-demand e streaming são realizações conspícuas e mais tangíveis desse processo inerente à indústria cultural, onde a diferenciação de produtos é ilusória, pois a indústria tem a mesma dinâmica e finalidade mercadológica, criando a falsa impressão de concorrência onde há apenas a complacência entre os grandes empresários.

A técnica ocupa centralidade uma vez que a indústria cultural se apodera dos processos e tem êxito em harmonizar as palavras, a música e imagens, transformando, principalmente no cinema falado, um tipo de produto que pouco se diferencia da realidade quanto tomada pelo aparato técnico de reprodução. Mesmo os elementos sensíveis de obras adaptadas ao cinema e pelos grandes estúdios que traduziram uma realidade social são suprimidos e reproduzidos toscamente pelo processo técnico e enviesados como tendo algum conteúdo verdadeiro.

Para Walter Benjamin, a constatação é que a obra de arte, pelo processo de reprodução, perde sua autenticidade, pois no processo de reprodução perde-se os valores transmitidos originalmente pelo autor, colocando a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original em uma aproximação do indivíduo a obra artificialmente construída:

“A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução,

também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele a autoridade da coisa, seu peso tradicional.” (BENJAMIN, 1969, p.2).

O indivíduo, em seu lazer, quando assiste cinema é orientado por uma lógica de produção e não um sistema que prepararia os dados compilados através do som e das imagens e o submeteria à razão, a ausência da crítica reduz a razão à sua característica instrumental, não restando nada a ser classificado daquilo que já fora tratado por este esquematismo de produção e hierarquização de dados de modo a parecer que são desígnios dessas agências do capital.

Não à toa, é perfeitamente razoável prever o fechamento de um filme logo nas primeiras cenas. A reprodução cíclica de clichês como o arco do herói ou do vilão ou as histórias proibidas de amor são meticulosamente calculadas, como o número médio de palavras de um roteiro e os efeitos desejados das piadas e os quadros em que estão circunscritos. “A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Ideia e com essa foi liquidada” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.107).

Essa amplificação técnica que ultrapassa o teatro de ilusões retira do seu público margem para a crítica e para o pensamento, que está preso ao seu controle de dados, e a tendência em deixar de distinguir a realidade de um filme sonoro. A amostra utilizada nesta pesquisa foi escolhida por deixar aberto um espaço a crítica, cumprindo um papel negativo esperado da arte, em questionar e negar uma realidade opressiva. Não é possível quantificar o quão artístico ou não é um filme, mas pode-se situá-lo em diferentes espectros: Os filmes que corroboram com uma visão crítica que ultrapassa o *ócio*<sup>8</sup>, que impulsionará a crítica ou uma visão de dominação, cumprindo um papel ideológico e provocando a angústia política recebendo qualquer conteúdo acriticamente, interessado apenas na sensação catártica da realização através do filme ou do personagem.

---

<sup>8</sup> Ócio é um conceito trabalhado nesta pesquisa. Para elaboração foram observados as críticas sobre o tédio de Theodor Adorno, “A classe ocioso” de Thosten Venblen e o ócio como força de transformação na teoria existencialista de Soren Kierkegaard.



A arte pode expressar a razão viva do mundo e para Hegel a manifestação artística carrega aquilo que o homem compreende de si e do mundo e da relação entre ambos, sendo um produto do *Espírito*<sup>9</sup> e que não corresponde necessariamente ao belo, não é forma e nem conteúdo, tem um significado maior que apenas pode ser compreendido na totalidade do pensamento. É momento de sensibilidade e também de intuição. A arte é uma forma de consciência de um determinado contexto, mas não é tudo o que pode ser compreendido.

Não obstante, os produtos mercadológicos como meras expressões da técnica refinada e que se realizam para a contemplação dos fins materiais aniquilam qualquer compreensão da arte como produto do Espírito. Para os frankfurtianos essa reprodutibilidade mecânica superaria o verdadeiro valor do estilo remanescente de um passado pré-capitalista, em questões práticas. Não alimentando expectativas da existência de um conjunto de leis estéticas, pois não existem, “Os grandes artistas jamais foram aqueles que encarnaram o estilo da maneira mais íntegra e mais perfeita, mas aqueles que acolheram o estilo em sua obra como uma atitude dura contra a expressão caótica do sofrimento, como verdade negativa.” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.107). Mas o que seria a amostra de filmes selecionada, se não a expressão caótica do sofrimento ou uma verdade negativa da realidade social? A realidade penosa de jovens vendedores ambulantes que subsistem nas ruas de uma grande cidade como o retrato de *Rio, 40 graus* (1955) não exprimiria genuinamente o caos do sofrimento?

As produções de estúdio de acontecimentos fictícios se distanciam ainda mais daquilo que é arte. Fotografar um quadro é apenas um modo de reprodução, mas a artificialidade de sua montagem, quando forjado em estúdios técnicos monitorados por profissionais, retira as credenciais artísticas do elemento fílmico e sua reprodução deixa de ser uma obra de arte, como destaca Walter Benjamin:

“O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco, como no caso anterior. Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual

---

<sup>9</sup> Para Hegel o espírito é a ideia manifesta em três formas: o espírito objetivo (direito, costumes e a moral), espírito subjetivo (Alma, razão e consciência) e o espírito absoluto (Arte, religião e Filosofia).

cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado.” (BENJAMIN, 1969, p.6).

Mas, como já mencionado, não se pretende encontrar elementos puros que definam o que é ou não arte, podendo-se apenas identificar um filme em determinado espectro. A tentativa de emular a realidade, buscando fora dos estúdios uma fotografia que mais se aproximasse da realidade e que exprimisse com maior genuinidade o enfoque social dado aos filmes da mostra, poderia facilmente ser apontada como ideológica, por este motivo que não se coaduna com a ideia de elementos que caracterizem o que é uma obra de arte ou um bem cultural.

A indústria cultural continua existindo como indústria da diversão, em seu controle e habilidade mediadora entre conteúdos e consumidores, mas torna em si a diversão como fim a serviço de interesses econômicos, pois a ideologia torna-se o seu negócio e seu poder emana de sua fácil identificação com a necessidade produzida, ignorando o papel de negação da arte. Para Horkheimer e Adorno a “diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.112) e dos processos mecanizados de reprodução resultam um divertimento que imitam as engrenagens do trabalho e até mesmo em descanso as métricas da repetição são impingidas ao sujeito afetando sua percepção sobre felicidade, pois aquilo que observam nos filmes reproduz, em certa medida, uma quase realização do ser na figura de um personagem e no espectador a catarse dessa quase realização, como se observa em uma exemplificação de cenas sensuais:

“A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo.” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.114).

A satisfação se torna uma promessa jamais entregue. O espectador se regoziza assistindo a uma cena permeada de uma sensualidade de convento, que dentro dos filmes e das sistemáticas da indústria cultural são regrados por uma moralidade burguesa castradora, incutindo em seus

consumidores a conformação com a não realização de seu prazer, seja através da catarse com experiências de um personagem fictício e sua quase realização, seja na conformação com sua realidade subjetiva. Este protocolo puritanista não é a real mensagem que se pode presumir, mas o que não é dito. A possibilidade de resistir, de levantar-se contra a ordem estabelecida. A não realização do personagem conforma o sujeito com a promessa de felicidade ante suas próprias frustrações e de sua realidade. Consagra-se, então, a espiritualização da diversão, como conceituaram Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*: perdendo de vista o objeto, o que resta é a fé na elevação do espírito ante sua realidade. A diversão, instrumentalizada por uma indústria cultural, toma pra si o lugar dos bens superiores. O que é projetado na tela, as situações aos personagens baseiam-se em arquétipos, fenótipos e em medianas dos homens. O espectador é convidado a vivenciar aquela experiência como sendo sua, seja por ingenuidade ou pela renúncia, ou ambos. Essa indistinção elementar entre os sujeitos cria um protótipo genérico de homem criando um sistema espiralado, pois os consumidores são cada vez mais moldáveis por seguidos processos de classificação e reclassificação, afinando do público os tipos que gostariam de assistir nos cinemas, e esse espectador se torna cada vez mais dócil e receptivo aos filmes à medida em que se identifica mais facilmente com aquele produto feito “sob encomenda”.

O processo de produção cinematográfica ganha mecanismos de reprodução autônomos e menor é a necessidade de validação do seu discurso. A legitimação não passa por dotar a vida de sentido, mas esvaziá-lo. Uma ideologia vazia não a torna menos eficaz em termos de dominação e nem mesmo mais honesta. Esse poder invisível e presente em todos os meios na vida de um indivíduo se converte em uma falsa sensação do pensamento originário. Irracionalmente tende a acreditar que suas necessidades não são negligenciadas e, aos seus olhos, recebe apenas aquilo que demandou. A conformação parece justa. O cinema, neste contexto, adota prematuramente a técnica publicitária e a linguagem, por consequência, acabam esvaziada de significado, tornando-se apenas signos desconexos e com uma falsa coerência. Sendo concebida unidimensionalmente, não cinde o objeto

de seu significado e expia deste, suas experiências passadas, e transforma a individuação, em um processo de individualismo, como na concepção liberal.

Mas o cinema ainda pode ser concebido como um cinema emancipado, como anota Adorno em *Nota sobre Filmes* (1966), e ninguém duvidaria de que Chaplin fosse de fato um cineasta. Em seus filmes é possível ver como as imagens se equiparam a antiga fotografia em relação a sua estática, que não é absoluta. O Cinema Novo parece transcender a técnica da reprodutibilidade quando cada vez mais se aproxima de um quadro real, não apenas a encenação de experiências pretensamente subjetivas montadas de acordo com uma métrica tecnicista e que imprime uma falsa imagem de coletividade. As desventuras de um herói das telas podem se confundir com dilemas morais dos próprios espectadores, mas o processo de reificação da indústria cultural, no cinema, sugere àquele espectador a generalidade daqueles dilemas, subtraindo a subjetividade da coisa *per si*. A técnica, neste caso, tentaria emular o belo, o natural. Para Adorno “O filme seria arte enquanto reposição objetivadora dessa espécie de experiência” (ADORNO, 1966, p.102), e não no intento de transformar experiências particulares em universais.

A angústia política é sintomática em alguns filmes que negam seu caráter objetivador da realidade. Alguns sequer têm a intenção em atuar como força negativa, o que se presume da arte, e tão pouco enfraquecer sua utilização como veículo ideológico. A ideia é cooptar a atenção de seu público imprimindo um ritmo frenético aos seus quadros, ludibriando o sujeito quanto à necessidade de oposição e que, catártico, acata a ideia do filme acriticamente. Como explica Adorno sobre o dinamismo da técnica, seu abuso ideológico e sobre um cinema emancipado:

“À medida que o olho é arrastado neste fluxo, ele cai na corrente de todas aquelas que seguem o mesmo apelo. A indefinição do “algo” coletivo, indefinição que anda conjugada com o caráter formal do filme, lhe confere o abuso ideológico, aquele caráter pseudo-revolucionário do difuso, que, com a expressão verbal “isso precisa mudar”, já antecipa o gesto do punho batendo na mesa. O filme emancipado teria de retirar seu caráter a priori coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-a a serviço da intenção iluminista.” (ADORNO, 1966, p.105).

A discussão sobre estética ainda não permite superar esta tensão entre o que é ou não é arte. Não encerra a discussão sobre alta e baixa cultura. Mesmo assumindo nesta pesquisa a inexistência de pureza nos produtos dedicados ao espírito, algumas ferramentas permitem identificar diferentes espectros, a graduação ou escala depende de características e situações singulares. É possível identificar situações de *ócio* e *angústia*, ao assistir a um filme, observando se existe a predominância de um deles, pode-se verificar posições de dominância, negociação e oposição, mas não se deve sucumbir à armadilha das classificações estáticas que escoram um sistema econômico e política característico pela exploração e pela repressão. Buscar na empiria ferramentas para enquadrar o cinema como arte ou descartá-lo como mercadoria é padecer do mesmo mal daquilo que se busca esclarecer. É não perceber a contaminação ideológica!

### 1.3 Os estímulos contidos na experiência do cinema

As pesquisas sobre estímulos e recepção da audiência não são novidades. Principalmente no âmbito de estudos *multiculturais*<sup>10</sup> e *pós-estruturalistas*<sup>11</sup>. Os trabalhos que exploram os estímulos provocados pelos meios de comunicação de massas são abundantes e trazem diversas abordagens sobre o tema.

A escola de Frankfurt foi pioneira nos estudos sobre os novos meios de comunicação, advindos da evolução técnica da fotografia como a televisão e o cinema e os já popularizados, no início do século XX, rádio e jornal. Theodor W. Adorno e George Simpson realizaram o estudo *On Popular Music*, concluído no ano de 1941, sobre os estímulos contidos na música popular e o que cativavam

---

<sup>10</sup> São estudos interculturais. É um conceito sociológico e pressupõe que diferentes grupos culturais estejam interligados se contrapondo com a visão da imposição da cultura do dominante.

<sup>11</sup> Definição Oxford: “conjunto de investigações filosóficas contemporâneas (esp. em autores como Foucault [1926-1984] ou Derrida [1930-2004] que, negando ou transformando os princípios teóricos do *estruturalismo*, além da forte influência de Nietzsche 1844-1900, propõem um pensamento de recusa aos fundamentos tradicionais da filosofia, como as ideias de verdade, objetividade e razão.”

na audiência. A pesquisa narrava de que forma a padronização e estandardização da música popular era processada em Tin Pay Allen, um quarteirão em Nova Iorque entre a 5ª Avenida e a 28ª Rua e que concentrava grandes produtoras do mercado fonográfico, através dos *radio pluggin*<sup>12</sup>. Iray Carone (2011) revela que apesar do pioneirismo dos frankfurtianos nos estudos sobre os meios de comunicação e, ao que se refere ao presente trabalho, sobre o cinema, Paul Felix Lazarsfeld, em 1938 enviou um memorando de 161 páginas convocando para uma discussão sobre o conteúdo musical da *Princeton Radio Research Project* e suas bases repetitivas.

Esses primeiros estudos tensionavam o pensamento crítico contido na análise qualitativa de resultados obtidos com a pesquisa social administrada. A dialética do esclarecimento, de Adorno e Horkheimer (1972), traz uma discussão sobre como o empirismo a serviço de uma racionalidade instrumental deformava o entendimento sobre os fatos sociais. Entretanto, os patrocinadores dos estudos não estavam interessados em processar uma crítica ao conteúdo generalizado dos produtos massificados e encomendavam apenas uma pesquisa para reconhecer sua audiência e seus costumes e valores que poderiam se traduzir em dados que rentabilizasse os retornos financeiros das programas de rádio.

A coleção de dados meramente estatísticos pode auxiliar em determinadas reflexões, mas o valor crítico sobre os dados obtidos através de instrumentos estatísticos e de compilação de dados é fundamental para a correta interpretação dos dados, pois algumas nuances que se situam além da letra e do número frio levantado devem ser cuidadosamente analisadas. Adorno destaca que através da análise da preferência da audiência e dos estímulos provocados pela música seria possível formular uma teoria social do rádio conforme excerto de texto de um memorando de 1941, *Music in Radio*.

Em outras palavras, uma teoria social do rádio significa uma tentativa de investigar a esfera limitada do rádio como uma espécie de padrão ou microcosmo contendo todos os problemas, antagonismos, tensões e tendências que podem ser encontrados no todo da

---

<sup>12</sup> Programação em determinada faixa de horário nas rádios.

sociedade moderna. Com a vantagem de que essa esfera do rádio pode ser tratada com alguma chance de sucesso justamente porque a sua novidade dispensa praticamente todas as aparências tradicionais que escondem o trabalho real do mecanismo da sociedade em sua forma mais desenvolvida nas outras esferas da atividade humana. (ADORNO, 1941. Pg 1)

Como anteriormente mencionado na introdução deste trabalho, e reforçado nas palavras de Theodor W Adorno, essa característica da música em reproduzir as tensões do mundo real também podem ser observadas quando se fala sobre cinema. Existe um microcosmo social em uma produção cinematográfica e diversos antagonismos e tensões extrapolam a vida cotidiana de uma sociedade industrial e podem ser observados através das marcas impressas em uma produção de cinema. Nesse sentido, o presente trabalho não se limitará a comentar dados compilados sobre a amostra selecionada, mas primará pela análise qualitativa dos dados coligidos ao longo da pesquisa.

A recepção pelo público de qualquer estímulo, seja no rádio, televisão ou cinema é um lugar de elaboração de significado. O espectador não apenas assiste. As imagens e os sons se traduzem em uma acepção singular pelo indivíduo daquele conteúdo retratado em tela. Aquilo que fora objetivado nas artes pelos seus criadores e pela própria expressão de seu tempo é reconstituído pelo receptor em sua subjetividade e dotado de significação por ele.

Esses estímulos observados são tratados, nesta pesquisa, em três dimensões: O espaço imaginário, o espaço físico e o espaço sonoro. O espaço imaginário é o espaço virtual, onde se passa o filme, não compreende nenhum espaço físico mensurável, em que o espectador tem a possibilidade de ressignificar aquele estímulo recebido. Essa ressignificação significa assimilar a mensagem original do filme e os estímulos propostos por seus criadores com suas próprias experiências e memórias. Este espaço imaginário inclui o *local de crítica* pelo qual a arte poderia ultrapassar a realidade e conceber da negação um homem emancipado e livre. O espaço físico compreende a sala de cinema onde o filme é reproduzido, este espaço é mensurável e os estímulos visuais são dominantes na experiência do espectador. O espaço sonoro, apesar de circunscrito ao local de exibição do filme

não pode ser mensurado e a experiência do espectador, em relação ao filme, é realizada por instrumento dos estímulos sonoros.

Nos filmes selecionados para a discussão procura-se evidenciar como o espectador tem a possibilidade de acessar esse *local de crítica*. Esta visão nem sempre se encerra com uma crítica, pois muitas produções cinematográficas reforçam a mitologização do mundo e através da exacerbação da técnica e dos seus meios burocráticos subtrai a *aura* da *práxis* artística. Desprovida de função social e reproduzida mecanicamente, é destrutiva e catártica ao valor tradicional do patrimônio cultural (BENJAMIN, 1969).

Daquilo que é filmado e reproduzido nas telas pouco se apreende do significado original em termos de valores culturais que aquela história possui e seu caráter mercadológico é amplificado em detrimento de sua aura, menosprezando seu potencial como expressão artística. No cinema a reprodução técnica não é uma condição externa é condição e fundamento para sua produção. A arte torna-se, portanto, mero produto fetichizado.

Mais uma vez afastando o caráter economicista da discussão, o que limitaria a argumentação em razão da pormenorização do caráter subjetivo, nota-se que a arte dentro da sociedade industrial, por vezes, perde o caráter de protesto ante ao poder e sua capacidade em resistir a totalidade social neutralizando a crítica, sendo apenas um veículo de reprodução da ideologia burguesa e cumprindo seu papel como mercadoria. Desta pseudoarte a visão crítica é substituída por uma visão de dominação e o *espaço imaginário* torna-se o *local de domínio*.

Saber o que pensa a audiência surgiu da especialização das técnicas mercadológicas com finalidade última de rentabilizar esses *bens culturais*<sup>13</sup> que são distribuídos através dos veículos de massa nessa fase tardia do capitalismo. A encomenda de pesquisas meramente estatísticas tornou-se

---

<sup>13</sup> Os bens culturais são bens não fungíveis. Diz-se da arte erudita na visão dos frankfurtianos. Criticamente refere-se a bens fetichizados, pseudoarte.



meio para o desenvolvimento da pesquisa qualitativa sobre estímulos e recepção. Entretanto, a pesquisa sobre a audiência ainda caminha na área acadêmica e não existe um ensaio definitivo e uma teoria social do cinema inconteste.

A pesquisadora da audiência do cinema Jackie Stacey escreveu o ensaio *Textual obsessions: Methodology, history and researching female spectatorship*, denunciando a condição marginal das pesquisas sobre a audiência apontando deformidades desses estudos:

Para aqueles que atuam no campo dos estudos de cinema, um comprometimento mais determinado com questões relacionadas ao estatuto do texto fílmico na investigação do cinema segue sendo algo excepcional. Por que focalizar o texto fílmico e não a audiência cinematográfica? Que diferentes leituras as diferentes audiências podem fazer dos mesmos filmes? Os filmes podem ser entendidos fora do seu contexto de produção industrial? [...] Quais os problemas levantados por uma leitura acadêmica de um filme dos anos 40 na década de 90? De que diferentes maneiras um texto fílmico pode ser lido em diferentes contextos nacionais ou históricos? Estas e muitas outras questões têm permanecido marginais, quando não ausentes, de grande parte do ensino e pesquisa nos estudos de cinema (STACEY, 1993. p. 261).

A pesquisadora faz apontamentos sobre a carência de pesquisas do texto fílmico sobre a perspectiva dos estímulos provocados na audiência, deliberadamente ou não, por seus produtores e diretores. Os Frankfurtianos sem dúvida inauguraram os estudos críticos sobre a comunicação e sobre o efeito ideológico e social sobre a audiência, sendo a primeira abordagem crítica aos meios de comunicação dando interpretação qualitativa aos dados coletados nos inúmeros trabalhos entre as décadas de 1930 e 1950, criando instrumentos metodológicos para a pesquisa, mas, posteriormente, muito pouco foi produzido em termos de pesquisa sobre estímulos. Os estudos culturais críticos, a partir da década de 1960, são influenciados pelas pesquisas realizadas no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos em Birmigham, na Inglaterra.

O efeito de alguns estudos culturais sobre os veículos de comunicação - e particularmente sobre o cinema é a superação da cisão entre alta e baixa cultura. No que compete aos Frankfurtianos, os filmes produzidos segundo a lógica da especialidade capitalista mediadas pelas técnicas de reprodutibilidade são ideológicos e aviltantes, desprezando o caráter subjetivo de algumas criações.

Até mesmo Adorno em *Notas Sobre o Filme*, artigo revisado diversas vezes, em sua versão final de 1966, reconhece o caráter artístico de filmes chaplinianos que utilizavam as mesmas técnicas de reprodução de outros muitos filmes produzidos pela indústria cultural. Não se perde de vista o caráter ideológico ainda impresso em muitas obras, mas não conseguiremos concluir nossos esforços sem considerarmos o caráter subjetivo de muitas produções como dos filmes selecionados para este estudo e sua proximidade, sobre a perspectiva técnica, como as tão populares *chanchadas*.

Justificada a necessidade de estender a bibliografia para além das produções críticas da Escola de Frankfurt para superar a crítica social e econômica direcionada a algumas produções cinematográficas, em especial as utilizadas nesta pesquisa, ressaltando seu aspecto artístico e não menosprezando os seus traços ideológicos, prossegue-se para a arguição sobre os estímulos e a recepção.

O trabalho de Stuart Hall, *Encoding/Decoding* (1980), dentro das pesquisas culturais serviu como base para o emprego de alguns conceitos que são desenvolvidos neste estudo. Transmitir uma mensagem não é tarefa simples e os resultados sobre a recepção não são sempre os esperados. Não seria factível tomar como verdade a ação deliberada de uma indústria cultural apenas como propaganda ideológica. O trabalho de Horkheimer e Adorno sobre a indústria cultural demonstra relações orgânicas na evolução da técnica cinematográfica e os meios de reprodução da ideologia burguesa, e não a atuação de atores sociais que isoladamente possam ser apontados como fabricantes de meios de dominação. Não podemos perder de vista a explicação de Marx em *O Capital* (1867), no primeiro capítulo sobre a mercadoria, definindo a burguesia como uma *instituição natural*. Isto explica o fato de não ser possível isolar um agente como determinante da hegemonia cultural burguesa e nem mesmo, em sendo instituição natural, cognoscente. A consciência situa-se em outro plano que não o do sujeito.

Hall (1980) identifica três posições para as interpretações midiáticas: 1) Dominação: quando a mensagem será decodificada de acordo com as preferências de quem formulou a mensagem; 2)

Negociada: quando a mensagem será decodificada de acordo com circunstâncias particulares do seu receptor; e 3) Oposição: quando a mensagem é interpretada de maneira alternativa, pois o receptor entende a carga de dominação e busca referências e estruturas que não a do dominante. Utilizar-se essas três posições, neste trabalho, para posicionar a sensação da audiência em relação aos estímulos propostos pelos diretores dos filmes, todavia a posição *negociada* denominara-se *crítica*, nesta pesquisa. A visão negociada tem como pressuposto uma transação consciente e a crítica é o ato ou efeito de julgar, avaliar e examinar e não depende de um entendimento voluntário entre as partes. A posição identificada por Hall (1980) como de oposição está contida na posição crítica, neste trabalho. Não se trata de sublimar umas das posições propostas pelo autor, mas considerar que a oposição não é dissociada da crítica dentro do referencial teórico adotado nesta pesquisa, a teoria crítica da sociedade. A teoria crítica incorpora ao pensamento filosófico uma tensão com a realidade, ela se distingue da teoria tradicional no objetivo pela emancipação do homem frente as estruturas sociais e políticas dominantes por intermédio do método dialético, portanto a oposição está inserida na crítica.

As posições identificadas por Hall (1980) servem como base para o conceito de *local de crítica* e *local de domínio*. Considere-se, as já expostas, três dimensões onde a experiência do cinema acontece. O *espaço imaginário*, definido como o local não tangível e onde se passa o filme, é o *locus* do local de crítica e do local de domínio. Onde a mensagem do diretor do cinema encontrará seu receptáculo, o espectador.

É neste momento que os estímulos recebidos nas outras duas dimensões, *espaço real* e *espaço acústico*, são ressignificados pelo público e a crítica, dominação ou oposição se concretiza, ressaltando que existe a possibilidade de posições mais ou menos críticas, mais ou menos dominantes e etc. Tal graduação está relacionada com aspectos subjetivos e por este motivo não podem ser mensuradas. Não existe uma regra proposta para qualificar o quão instrumentalizado e crítico possa ser um sujeito em relação a mensagem de um filme, mas é notório que a recepção acrítica é latente para uma audiência menos qualificada, e que se considere a instrução formal da escola ou as

condições particulares da família e até mesmo, quando trazida a discussão para o presente, a cidade ou o bairro onde se viveu como parâmetros, assim como a asserção da crítica especializada sobre determinado filme como suficiente para uma crítica menos assimétrica da mensagem textual, logicamente observando o caráter negativo, evidenciado por Adorno, do crítico de cinema como legitimador da ideologia de dominação embutida em muito filmes, que se pode assumir seu aspecto mercadológico e fetichizado, ao não identificar as estruturas e mecanismo hegemônicos presentes nessas obras e limitar-se a uma crítica apenas a técnica.

Os estímulos analisados serão diferenciados em estímulos visuais e sonoros e podem ser considerados também como categorias. A diferenciação possibilita melhor compreensão da arguição proposta, pois ao classificá-los e enquadrá-los nessas duas categorias é possível focar na descrição daquelas sensações da audiência, pois cinema é essencialmente imagem e som. O espaço imaginário será discutido no terceiro tópico deste subitem do primeiro capítulo, ele inclui o espaço físico, sonoro, seus estímulos e o espaço crítico, de dominação e oposição.

Considere-se, também, a experiência de uma audiência dentro de uma sala de cinema. Sem dúvidas os estímulos propostos pelos diretores de cinema são percebidos também em reproduções em salas menores, nas residências em aparelhos televisores, mas foram desenvolvidos para serem distribuídos e exibidos em salas preparadas para a projeção da imagem na tela e pela acústica arquitetada para alcançar efeito máximo sobre a audiência.

Após a apresentação dos estímulos discute-se os efeitos imediatos na audiência, que neste trabalho se considera serem os efeitos esperados e deliberadamente provocados pelos diretores e produtores. Os estímulos observados levam a dois caminhos distintos, ao local de crítica e ao local de dominação. Na amostra selecionada, os efeitos catárticos da indústria de massa são minimizados e o espaço de crítica é amplificado através do *ócio* provocado na audiência em substituição a *angústia* provocada pela catarse do espectador e da dinâmica visual e sonora das produções de massa.

No próximo item deste capítulo, será analisado como este local de crítica, onde a mensagem do filme é decodificada pelo seu telespectador, é aberto pelo *ócio* provocado pelos estímulos visuais e sonoros e quais as críticas específicas propostas pelos títulos selecionados.

## **Estímulos Visuais**

A compra de um bilhete para o cinema nem sempre envolve preocupações com as condições políticas e econômicas da sociedade ou sobre as condições de reprodução técnica de um filme. Na verdade, o entretenimento e a distração são, em regra, as motivações para assistir a um filme. Entretanto, superando a intencionalidade subjetiva de cada indivíduo, existem questões objetivas que operam em uma sala de cinema tanto quanto à alteração psicológica da consciência.

Hugo Mauerhofer (1966), psicólogo alemão e pesquisador sobre os efeitos e estímulos provocados pelo aparelho de cinema na audiência, conceituou o que ocorre quando o espectador adentra uma sala de cinema como *situação cinema*, definindo-o como “(...) *o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva*” (MAUERHOFER, 1983, p.375). Na sala de cinema, a acústica do espaço e a escuridão para projeção das imagens em tela grande amplificam as sensações dos telespectadores, isolando-os de estímulos externos.

Esse isolamento é de suma importância na experiência do cinema, pois é o momento em que as trivialidades cotidianas são deixadas de lado, cedendo lugar à fantasia do cinema. Para tanto, é necessário que visão e audição estejam livres de qualquer distúrbio que remeta quem assiste à

realidade, este insulamento causado pela privação de qualquer estímulo externo ao filme e a sala de cinema caracteriza a *situação cinema*<sup>14</sup>.

Mas é necessário compreender o que acontece no “escurinho do cinema”, quando, em um quarto escuro, o aparato psicológico experimenta uma alteração da sensação de tempo. A falta de mais estímulos a que eventualmente se está acostumado imprime a sensação de retardamento temporal. Não apenas a percepção do tempo é alterada, mas a sensação de espaço também é sensivelmente alterada. (MAUERHOFER, 1983, p.376).

Ainda que se saiba que espaço e tempo sejam conceitos físicos indivisíveis, a situação em estudo trata das sensações despertadas por ambos e há, tacitamente, tendência a reduzir seus efeitos para questões práticas: pode-se facilmente distinguir o “onde” do “quando” estando em qualquer lugar do planeta terra.

Essa percepção distorcida da sensação de tempo faz parte de inúmeras observações da psicologia experimental e dos efeitos de permanência em um quarto escuro. A ausência de estímulos visuais e auditivos provoca o tédio, o que explica o estado psicológico angustiante frente a ausência de sensações a experimentar. Mauerhofer (1966) denota que este vazio é responsável por um estado psicológico entediante que impacta a percepção de tempo de um indivíduo.

A sensação de espaço também é afetada por este mesmo confinamento em um ambiente escuro. O efeito psicológico prático para a mente humana em locais pouco iluminados é o aumento da capacidade de imaginar e perceber o mundo, pois, uma vez que os recursos visuais não permitem o reconhecimento de campo com clareza das formas de pessoas e objetos, a mente trata de preencher as lacunas através da imaginação, como, por exemplo, não enxergando claramente o tamanho de um

---

<sup>14</sup> Situação cinema é todo o efeito psicológico e físico que ocorre no espectador quando assiste a um filme, desde o aparato técnico, a sala de cinema e o filme em si, bem como as memórias e experiências do próprio espectador.

objeto no percurso até seu assento, um espectador poderá imaginar seu tamanho para não esbarrar ou desviar deste objeto.

Ainda citando Mauehofer (1966), essa alteração na percepção espacial e temporal anula parcialmente a barreira entre consciência e inconsciência (MAUERHOFER, 1983, p.376), o que torna muito difícil ignorar os efeitos subjetivos na experiência cinematográfica.

Esta atividade intensa da imaginação e o tédio incipiente, provocados pelos estímulos visuais da escuridão ou da penumbra antes do início do filme e isolados de qualquer estímulo visual externo, carregam o espectador para outra realidade. Não se trata de um espaço físico, mas sim do *espaço imaginário*, onde a mensagem deste filme será decodificada pelo espectador. Neste clima pode-se observar dois fenômenos ao início da projeção do filme na tela do cinema: o processo de significação é governado pela imaginação vívida provocada inicialmente pela escuridão, apossando-se de todos os registros mentais durante a exibição do filme. Além deste processo de significação ser governado pela imaginação, simultaneamente a sensação destorcida do tempo desperta a necessidade de uma ação intensificada.

Essa necessidade pela ação decorre do estado de consciência. A percepção do espectador não é a mesma das situações vividas no cotidiano e essa intensa atividade da imaginação já não é compatível com a duração de eventos ocorridos na vida real. A narrativa deverá atender a esta necessidade sendo condensada. Não se mostra razoável, por exemplo, que *Rio, 40 Graus!*, que narra a história de cinco garotos em uma tarde de domingo na cidade do Rio de Janeiro, fosse exibido durante toda uma tarde. A história é contada em pouco mais de uma hora e trinta minutos de duração. Algumas cenas serão exibidas em um ritmo compatível com a realidade, como em diálogos mais extensos, mas que teria a função de intensificar o efeito dramático, como anota Mauerhofer:

Apenas para fins simbólicos ou de intensificação do efeito dramático, certas cenas da vida comum podem ser apresentadas no seu ritmo habitual. Nesses casos, a tensão interna e a implicação simbólica encarregam-se de afastar temporariamente a constante ameaça do tédio. (MAUERHOFER, 1983, p.377.)

Esta ameaça a que se refere ao autor, do tédio ou a qualificação de um filme como “chato”, é proveniente do estado psicológico da penumbra e do insulamento do espectador em uma sala de cinema e que é superado pela dinâmica em que as cenas são exibidas e o condensamento da narrativa atendendo a esta percepção alterada de tempo.

O estímulo do isolamento ou insulamento do telespectador também provoca um efeito prático: a sensação de anonimato. Dentro de uma sala, até mesmo por decoro, não se comunica verbalmente e o escuro impede uma comunicação visual direta. Esse anonimato garante acesso da mente aos seus desejos e emoções íntimas escorados nessa sensação de proteção do anônimo.

Este estado psicológico causado pela penumbra e isolamento também é responsável pela alteração da sensação de espaço. O telespectador é levado a um estado de *passividade*. A imaginação é responsável por essa alteração espacial, direcionando o público a um *espaço imaginário*, que, como mencionado, não pode ser localizado fisicamente, é uma construção da fantasia e que antes de ser significada é recebida de maneira acrítica. Essa psicologia da experiência do cinema é descrita por Mauerhofer como algo próximo aos primeiros instantes de sono:

A situação cinema – com seus atributos de tédio iminente, imaginação exacerbada e passividade voluntária – leva o inconsciente a comunicar-se coma consciência em maior grau do que normalmente. Todo nosso arsenal de repressão é ativado. Ao configura-se a experiência cinematográfica, desempenham papel decisivo nossas frustrações, nossos sentimentos de imperfeita resignação e nossas inviáveis ou malogradas fantasias que se desenvolvem, por assim dizer, na fronteira da situação cinema. (MAUERHOFER, 1983, p.378.)

A psicologia e a psicanálise mostram interesse nesses efeitos que ocorrem na fronteira da consciência plena com o estado de sonolência. A experiência do cinema guarda proporções com o *estádio de espelho* da psicanálise lacaniana. Freud, em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), sugere um esquema que buscava integrar o processo de elaboração dos sonhos ao conjunto do psiquismo e elaborou um modelo ótico ao último. Apesar de Freud não ter elaborado uma teoria específica sobre



o cinema, os estímulos e as sensações despertadas no telespectador encontram relativa correspondência com esse processo de fabricação da fantasia.

Esse modelo ótico é descrito por Jean-Louis Baudry (1970) e adaptado para a experiência de assistir uma projeção na sala de cinema em um artigo publicado na famosa revista *Cinéchique*. Este e outros artigos foram organizados por Ismail Xavier (1983) e publicados na forma do livro *A Experiência do Cinema*. O esquema ótico coloca o sujeito como origem da significação daquilo que é assistido e Baudry não ignora o fato dos modelos óticos e seu cientificismo poderiam servir não apenas para mascarar a inércia da fotografia que ganha movimento na tela de projeções, mas também ocultar os efeitos ideológicos da indústria cultural.

Esse efeito ideológico não é reduzido apenas à esfera econômica, cumprindo ressaltar os aspectos éticos e políticos contidos na experiência do cinema. O processo técnico da projeção de um filme em tela serviria como aparato ideológico, uma vez que dissimula a verdade por trás da dinâmica: são fotografias coladas lado a lado em um rolo projetor e reproduzidas com velocidade suficiente para provocar a sensação, no espectador, de que se trata de movimento e não estática. Logo, a ideologia aqui traduziria, compulsoriamente, um ideário historicamente construído e que atua como um véu mascarando a realidade técnica dos aparelhos óticos.

É importante destacar que mesmo algumas limitações técnicas dos aparelhos óticos, como a profundidade de campo ou a reprodução em duas dimensões de uma realidade em três dimensões, não descaracterizam seu aspecto ideológico, pois ainda se tratam de imagens estáticas que aparentam movimento. A evolução técnica, sem dúvida, persegue objetivar através das suas lentes imagens cada vez mais próximas da realidade, cumprindo seu papel ideológico. Para tanto, basta assistir algum filme produzido na década de 1930 e outro qualquer 20 ou 30 anos depois. *Metropolis* (1927) de Franz Lang traz diversas alegorias que são reproduzidas em formas de clichês até os dias de hoje, como a imagem do cientista excêntrico ou da cidade futurista. Porém, ao se comparar com uma produção com quase 50 anos a mais, o também icônico *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott,

*Metropolis* (1927) parecerá mais uma apresentação de coreto de praça de teatro mamulengo. Entre a realidade objetiva e a câmera situam-se algumas operações que conferem o caráter ideológico deste aparelho de base e que na prática ajudam no processo de estimulação do espectador isolado na escuridão da sala de cinema e com a imaginação em estado de aguçamento. Estes processos são descritos por Baudry (1970), conforme excerto do livro *A experiência do Cinema*, organizado por Ismail Xavier (1983):

Este produto, na medida que é cortado, separado por uma barra de material bruto (“a realidade objetiva”) não deixa perceber a transformação efetuada. A câmera ocupa, ao mesmo tempo, uma posição extrema, distanciada tanto da “realidade objetiva” como do produto final, e uma posição intermediária no processo do trabalho que vai do material bruto que vai do material bruto ao produto final. É preciso distinguir, seja qual for a sua dependência recíproca, a decupagem e a montagem, em função da diferença essencial do material significativo com o qual cada um opera, língua (roteiro) e imagem. Entre as duas etapas da produção (nem tradução nem transcrição, pois a imagem evidentemente não é redutível a língua), justamente no lugar ocupado pela câmera, opera-se uma mutação do material significativo. Enfim, entre o produto final (marcado pelo índice “valor de troca”, mercadoria) e seu consumo (seu valor de uso) se introduziu uma outra operação, efetuada por meio de um conjunto instrumental – projetor, tela – com a restituição da luz que se perdera durante o curso e a transformação de uma sucessão de imagens separadas, uma após a outra, numa continuidade que restitui também, mas segundo uma outra escansão, o movimento tomado da “realidade objetiva”. (BAUDRY, 1983, p.375-386.)

Este processo intermediário caracterizado pelas diferenças de luminosidade, pelo sequenciamento de fotografias, que conferiam dinâmica a um processo presumidamente estático, inerente à técnica de reprodução e projeção cinematográfica, são estímulos que aguçam a imaginação do espectador o afastando da realidade objetiva imediata a ele.

Uma das características resultantes desses processos intermediários na projeção dos filmes é a perspectiva do espectador. A projeção de cinema retoma o olhar como ponto focal. Como a arte renascentista italiana, as projeções do cinema, de maneira análoga, colocam o espectador como o único ponto de vista da cena. A discussão, entretanto, será retomada ao final do primeiro capítulo, oportunidade em que se arguirá a respeito da perspectiva estética do cinema.

Este processo de constituição de uma realidade objetiva desempenhado por um sujeito que ocupa uma posição angular central como espectador já possui sua negação na própria base material. Os equipamentos óticos e a projeção escamoteiam a estática das imagens. Neste ponto o sujeito deve ultrapassar a dissimulação da inércia para atribuir significado ao filme e muitas vezes não se percebe o continuísmo possibilitado pelo trabalho de montagem e decupagem do material bruto, mas uma falha na projeção poderá denunciar essa falsa dinâmica do movimento e trazer à percepção, mediada pelo Ego, que a fantasia, provocada pela imaginação aguçada pelos estímulos de penumbra, isolamento e passividade, é apenas um estado psicológico. É como ao acender das luzes e o rápido retorno a realidade.

Para o espectador ao perceber essa técnica esquecida talvez pudesse, como sugere Baudry (1970), “discernir o que se passa sobre essa base material, se lembrássemos a linguagem do inconsciente, tal como a aprendemos nos sonhos, no lapso, no sintoma histérico, a qual se manifesta por uma continuidade destruída, e pelo aparecimento inesperado de uma diferença negada” (BALDRY, 1983, p.390).

Em outras palavras, mesmo os filmes trazendo uma mensagem fundamentada em uma violência simbólica, a mediação egoica com o inconsciente, que neste momento está acessível pelo estado psicológico de passividade do sujeito estimulado para fantasiar, poderia fomentar a significação dada a mensagem do filme pelo sujeito se este sujeito pudesse transcender a base material que fundamenta a orientação ideológica do filme. Neste ponto, sem que se adentre na discussão estética propriamente dita, quanto mais as operações técnicas escamoteiam aquele retrato que as lentes puderam fazer de uma realidade objetiva e quanto maior for a dissimulação do que é real, menos instrumentado o sujeito está para significar criticamente ou perceber a negação contida na experiência do cinema.

Finalizando as asserções sobre os estímulos visuais, prossegue-se com o último efeito, notadamente causa da insularidade e condições específicas de luminosidade e da técnica de

reprodução dos filmes: a dupla identificação causada pela tela-espelho. Esse fenômeno foi observado por Baldry (1970). Sua análise é baseada na psicanálise lacaniana e a teoria formulada acerca do *estágio (estado) do espelho*.

O *estágio do espelho* descrito pelo psiquiatra e psicanalista Jacques Lacan, embora desenvolvido antes desta descrição autor, tem centralidade na teoria psicanalítica e perpassa toda a vida de um sujeito e não se circunscreve a uma fase do desenvolvimento infantil. O trabalho foi apresentado a primeira vez em um congresso na cidade de Marienbad, na atual República Tcheca, e revista e novamente publicada em 1949. O estágio do espelho, anterior ao primeiro ano de vida, devendo ocorrer entre o sexto e o décimo oitavo mês de vida, possibilita à criança (sujeito) uma conexão com o corpo e o simbólico ao reconhecer como sua a imagem refletida em um espelho e notar que possui uma identidade a partir do reconhecimento de outros reflexos aos quais já reconhecia na realidade objetiva, um processo de assumir uma imagem fundamental ao desenvolvimento da consciência do indivíduo.

Lacan (1949) propõe que a estruturação do *eu* não possui função adaptativa como defendia Freud, mas de uma atividade cognoscente de reconhecimento e constituição do indivíduo. Lacan infere que além dos conceitos freudianos de *eu*, *isso* e *supereu* existia uma nova instância, o *Eu [je]*, local onde o sujeito pode se reconhecer e construir uma imagem de si. O *estágio dos espelhos* é *definido*, nas palavras do autor, como:

[...] compreender o Estádio do Espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem(...). A assunção jubilatória de sua imagem especular, por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem no estágio de *infans*, parecer-nos-á, pois, manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o eu [je] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito (LACAN, 1998, p.100).

Baldry (1970) destaca que a experiência do cinema, para o espectador, dado os estímulos luminosos, de isolamento, passividade e de aguçamento da imaginação, provoca uma dupla identificação com o que foi projetado na tela-espelho do cinema. Como em um espelho a imagem é refletida pela tela e atinge os olhos do espectador, não se trata da realidade objetiva, mas uma simulação da realidade. Este caráter ambíguo nos remete ao momento genético de identificação do *Eu [je]* no estágio do espelho proposto pela teoria psicanalítica.

Na escuridão do cinema as funções motoras estão prejudicadas. Permanece-se sentado, evitando-se caminhar pela sala de cinema. Pés, pernas, mão e braços têm funções limitadas pelo espaço físico e por falta de utilidade prática a talvez se servir de refrigerante ou comer pipoca. O período genético de identificação do seu *eu ideal* no reflexo do espelho é caracterizado, também, pela imaturidade motora como neste momento na sala de cinema e, fundamentalmente, acompanhado pelo precoce desenvolvimento da visão, pois como uma criança que passa a enxergar formas já nos primeiros dias de vida, a experiência do cinema exige maturidade do seu aparelho ótico biológico. Para Baldry (1970) é possível supor algo que ultrapasse uma mera analogia e conceber que o estágio do espelho e a constituição do eu são repetidos dentro da sala de cinema pelas condições biológicas do espectador que imbricam em uma identificação com a imagem refletida pela tela-espelho em dois níveis, conforme excerto de texto abaixo:

[...] o primeiro ligado a própria imagem (entendida segundo seus deslocamentos espaço-temporais – isto é, derivando da personagem enquanto foco de identificações secundárias [...] o segundo, ligado à ordem que permite a aparição e coloca em cena o sujeito transcendental, ao qual a câmera substitui, constituindo e dominando objetos intramundanos. [...] o espectador identifica-se, pois, menos com o representado [...] do que com aquilo que anima ou encena o espetáculo, do que aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mo-ver que o anima – obrigando-o a ver aquilo que ele, espectador, vê, sendo este decerto a função assegurada ao lugar [...] da câmera. (BALDRY, 1983, p.397)

Essa identificação reforça o caráter ideológico do cinema e de suas bases materiais, mas não encerra a possibilidade de o sujeito superar através da negação e da crítica da fantasia a realidade

objetiva captada através de lentes especulares e transformada em objeto ao ser editada e projetada nesta tela-espelho. A identificação com a imagem de um personagem, repetindo a sensação libidinal do reconhecimento do *eu* através da imagem refletida no espelho, ou sua identificação que transcende a imagem de um indivíduo e é encarnada na própria obra. Os aparatos técnicos e os estímulos sentidos pelo espectador levam a uma identificação, pelo espectador, daquele reflexo na tela-espelho como sendo a sua realidade objetiva.

Esse momento catártico de identificação com o personagem, ou com o próprio filme em sua pseudorealidade, encontra nas condições materiais da própria sociedade capitalista as condições para o aperfeiçoamento da técnica, descrita por Baldry (1970), e cumpre seu papel repressivo do *ego* entregando um momento de identificação ao sujeito, que assiste acriticamente ao filme, mas jamais objetivando a sublimação deste indivíduo, apenas lhe servindo com êxtase preliminar a uma felicidade jamais entregue, conformando o indivíduo com a frustração da realidade que o permeia e consagrando sua condição de alienado. O trecho abaixo foi extraído de a Dialética do esclarecimento e ilustra esse momento catártico:

“A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo.” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.114).

Prosseguindo com a análise e estudo sobre a recepção, será discutida uma outra classe de estímulos: os sonoros.

## **Estímulos Sonoros**

O cinema é uma experiência não apenas visual. O som, como notado por Siegfried Kracauer (1960) em seu livro *Theory of Film*, possui dois sentidos. Em primeiro lugar, representa qualquer ruído, trilhas musicais e efeitos de sonoplastia, mas também pode ser compreendido como o diálogo, as palavras ditas em um determinado filme (KRACAUER, 1960, p.102).

No princípio, a inclusão de som as imagens fotográficas serviriam apenas para abafar o som dos projetores dentro de um auditório (KRACAUER, 1960, p.103). A introdução do som surgiu como forma de tornar a experiência do cinema mais realística. Esta certamente é a principal crítica frankfurtiana ao cinema: a técnica de reprodução e imitação que expiariam a *aura* daquele bem cultural, como anota Walter Benjamin sobre esta era da reprodutibilidade.

A experiência e os estímulos sonoros acontecem em um espaço físico, dentro do auditório ou da sala de cinema, o que neste trabalho se conceitua como *espaço sonoro*, como apresentados nos estudos de Hall (1980). Os estímulos recebidos dentro deste espaço sonoro também embasarão nossa visão sobre o filme. O *local de crítica* novamente é aberto e tanto a imagem quanto o som nos possibilitariam ressignificar a mensagem contida em um filme. Como supramencionado, a visão negociada, de dominação ou oposição, é relativa. Está ligada tanto a características subjetivas em relação a formação e constituição do sujeito quanto a razões políticas ligadas a técnica e reprodução mercantilista que expropriam daquele bem cultural sua *aura*<sup>15</sup>.

Grande parte dos estímulos auditivos experimentados ao assistir a um filme foram desenvolvidos à medida que o cinema florescia. Como mencionado, inicialmente o som servira apenas para escamotear o barulho desagradável dos projetores, não era contextualizado ou relacionado com as imagens na tela, mas já guardava alguma semelhança com o papel que o som e o diálogo representariam para o cinema, o de ludibriar o espectador para uma experiência falseada.

---

<sup>15</sup> Conceito de Walter Benjamin sobre a unicidade, originalidade e tradição de uma obra artística e a impossibilidade de sua reprodutibilidade, sendo assim impossível transmutar sua aura em cópias.

Serguei Eisentein, como descreve Kracauer (1960), e alguns diretores russos que fundavam um movimento artístico baseado em um cinema dialético, tinham inúmeras ressalvas quanto a introdução de diálogos e do som em um filme, justamente porque o silêncio na sala de reprodução ou a inserção de diálogos e efeitos sonoros pontuais corroborariam para que não se criasse a falsa sensação da realidade que a experiência do cinema poderia provocar no espectador. Hass Eisler e Theodor W. Adorno, de acordo com o artigo publicado por Mary Anne Doune (1980), professora e pesquisadora sobre o cinema, notam que o público sempre está ciente da inevitável separação entre o corpo representado e sua voz (pg. 470) e o corpo dos personagens é um corpo fantasmático e a introdução de diálogos sincronizados ou a música e o som entre diálogos serviriam apenas com distrações à audiência criando uma identificação do filme com a realidade que o cerca, o que torna a aceitação acrítica daquele conteúdo um instrumento de dominação.

Serão apontados alguns estímulos sonoros baseados no estudo de Mary Anne Duone, *A voz do cinema: A articulação de corpo e espaço* (1970). Estes estímulos, somados aos visuais, serão fundamentais para a crítica da mensagem e sua ressignificação pelo espectador.

Duone (1970) nota que alguns fatores em relação aos estímulos audíveis impactaram diretamente na experiência do indivíduo ao assistir a um filme: 1) Sincronização; 2) Voz-off; 3) Prazer da audição. Serão observados os efeitos de sonoplastia, trilha sonora e os diálogos, portanto, neste item do primeiro capítulo da presente pesquisa, a palavra som simboliza tanto os efeitos sonoros, músicas e diálogos ou monólogos nos filmes.

A sincronização surge como uma necessidade de tornar a experiência do cinema cada vez mais real, havendo, em parte, até mesmo demanda do público em reação à ausência de voz aos corpos fantasmáticos dos personagens, o jogo cênico com expressões faciais contorcidas representadas com um exagero emocional para superar a dissociação da voz e do corpo ou mesmo a ausência da voz (DUONE, 1980, pg.457-458). A introdução da voz no cinema tem a função de atribuir mais coerência aquele corpo fantasmático.



Mas não apenas a introdução do diálogo teria importância, a sua sincronização também serviria como forma de cativar o público. O espectador não queria a sensação de ser enganado ao não perceber que aquelas palavras realmente saiam da voz de um personagem de cinema. O diálogo sincrônico tornou-se a forma dominante de se fazer cinema (DUONE, 1980, pg. 549), e servia como ponto de apoio para a identificação do público com aquele filme ou personagem, o que explica a sensação catártica provocado por muitos filmes e a instrumentalização dessa identificação indivíduo-personagem por uma indústria do cinema que se dedica a produção de conteúdo massificado adotando critérios econômicos como imperativos na elaboração de qualquer projeto de cinema.

Mesmo o som quando não sincronizado, em estado bruto, é utilizado, essa unidade corpórea fantasmática não se perde, pois é deslocada para o corpo no filme, como em narrações. Entretanto, a dessincronização pode entregar o caráter heterogêneo daquele material fílmico (DUONE, 1980, pg.460), não se pode perder de vista que, como se viu, os estímulos, tanto visuais quanto sonoros, cumprem uma função escamoteadora da realidade, o que lhe confere um caráter ideológico. Até o momento, tratou-se da ideologização dos meios materiais utilizados no cinema e, mais à frente, a discussão será orientada pela hipótese de que estes estímulos são trazidos para o *espaço de crítica*, onde serão interpretados e significados pelo receptáculo (audiência). Neste ponto, levarão o sujeito ao lugar de *ócio* ou à *angústia*, cumprindo consignar que não se tratam de dados quantificáveis e que permitem inferir apenas em qual espectro se posiciona determinado filme de um diretor, se nos posiciona majoritariamente em um desses dois espectros ou em posição mais neutra, o que seria enquadrado nos três tipos de recepção descritas por Hall (1980), de dominação, negociação ou oposição.

Mesmo o diálogo sincrônico sendo o recurso mais utilizados nos filmes, outro estímulo sonoro muito utilizado é a voz-off. O som monofônico das caixas de som apenas poderia simular o efeito de profundidade dentro da sala do cinema, o que levaria à sensação de que um determinado ruído está perto ou longe. Porém, o recurso de voz-off pode conferir um efeito de lateralidade (DUONE, 1980,

pg. 462) e que pode ser observado no filme *Beleza Americana* (1999), ganhador do oscar de melhor filme, diretor e ator. Na primeira cena, ouve-se a voz do narrador, o personagem principal da trama Lester Berham. Entretanto não é possível localizá-lo no enquadramento e sua narração revela que está morto, mas se compromete a narrar sua trajetória. Esse é um exemplo máximo do efeito lateral, uma voz sem rosto de um personagem que já está morto.

Grande parte da produção cultural é dominada pela hierarquia entre som e imagem, sendo o som subordinado à imagem, apesar de no cinema ambos parecerem manter um elo que ultrapassa relação de subordinação. A necessidade de sincronia entre fotografia e efeitos sonoros corrobora com a visão que rompe com ideia de hierarquização.

O efeito voz-off “aprofunda a diegese” (DUONE, 1980, p.465), pois instrumenta o telespectador a enxergar além do quadro e da imagem captada, creditando espaço ao espaço. O espectador concebe um *espaço imaginário* para além do que pode ver na tela, pois é abastecido por outras informações pela narração. O efeito voz-off está, inicialmente, a serviço da construção do *espaço imaginário* do filme e não apenas da imagem.

Como já mencionado, este efeito arrisca entregar a heterogeneidade daquele material, mas não é atrelado a este recurso um cinema arte, em contraponto a filmes com diálogos sincrônicos e mixagem de som. Existem muitos critérios que não são quantitativos na conceituação do que é arte ou o que é apenas uma mercadoria.

A autora também recorre à psicanálise para conceituar o prazer auditivo. Tal como o estágio do espelho provocado pelos estímulos visuais, o estímulo auditivo causado tanto pela sincronização quanto pelo recurso de voz-off pode ser entendido através de uma memória de satisfação pouco acessível. O efeito voz-off, como muitas vezes é utilizado, com atores e narradores se dirigindo

diretamente ao público, é uma atividade similar ao prazer *voyeur*, mas o desejo de ouvir está intimamente ligado com a *pulsão invocatória*<sup>16</sup> (DUONE, 1980, pg. 468), descrita por Lacan.

O prazer em ouvir se situa, conforme DUONE (1970), entre essa memória prazerosa quase inacessível e aquela memória recente e localizável, como a imediatidade ao assistir a um filme no cinema, e a, memória pouco acessível, ligada ao prazer infantil em associar a voz materna ao próprio corpo da mãe, seu objeto de prazer. Esse prazer, de ouvir e reconhecer a voz materna, é construído no imaginário e no simbólico. Posteriormente, a intervenção do pai, e a consequente associação de sua voz ao corpo paterno, cumpre um papel de separação com a mãe. A experiência da separação da mãe, sua fonte libidinal, é traumática e a mãe torna-se o objeto perdido do desejo e, consequentemente, sua voz também é fixada no inconsciente, significando o recalque da perda de seu objeto de afeição.

É nesta memória recalcada e quase inacessível que a experiência sonora imediata provoca o prazer. O efeito catártico da identificação com o filme ou com o personagem provoca uma sensação de *déjà vu* e, na ausência de memórias correspondentes ao som do filme, as memórias recalcadas do objeto de desejo perdido retornam, despertando o prazer na audiência. No próximo tópico, serão abordados os efeitos que estes estímulos provocam no receptáculo.

### **O ócio e a angústia**

Observe-se os estímulos contidos nos filmes em geral. Até o presente momento, não se conjecturou o que e como a mensagem dos diretores contidas na amostra selecionada pode ser significada pelo espectador. Inicialmente, foram descritos os efeitos genéricos causados pelos estímulos visuais e sonoros e as respostas a este estímulo.

---

<sup>16</sup> Pulsão, na psicanálise freudiana, é um impulso instintivo. Pulsão invocatória é o recalque originário.

É pacífico o caráter ideológico dos meios de reprodução e a especialização técnica nas produções cinematográficas. A intenção primordial é simular a realidade. Aquilo captado pelas lentes objetivas e animado através do sequenciamento de imagens, a utilização dos recursos sonoros, da sonoplastia, trilha musical e os diálogos sincronizados buscam forjar um instante de realidade captado por uma câmera. Os efeitos catárticos causados pela identificação personagem-espectador - ou mesmo a reconhecimento com toda a obra - são efeitos esperados da experiência cinema. Mas em qual lugar a mensagem desses filmes é decodificada? E como os diretores e produtores podem impactar sua audiência? Quais recursos fílmicos seriam bastantes para aduzir que, em determinado filme, seus criadores quiseram, deliberadamente, estimular a **revolta**, por exemplo. Tanto o conceito de **revolta** quanto a intencionalidade não debelada de seus criadores estão no campo da subjetividade. Asserções sobre suas reais intenções são meramente especulativas, mas, conjecturá-las a partir de uma análise historiográfica de um determinado movimento artístico, escolher uma amostra e observar características similares entre elas, realizando uma revisão do material bibliográfico amparado por um norte teórico, é instrumental na análise sobre recepção e estímulos satisfatoriamente.

Ao se atribuir um caráter ideológico aos meios de produção dos filmes - pois existe uma clara tentativa em escamotear a realidade - deve-se, de início, observar se o filme é utilizado como instrumento ideológico ou dialético da sociedade, considerando que um cinema artístico cumpra seu papel de erigir-se da realidade, como instrumento de contestação e crítica de uma realidade repressiva e permeada de métodos e ações violentas. Em outras palavras: o cinema está a serviço da *barbárie* ou da *cultura*?

Não se trata de uma resposta simples. Já se pontuou que os efeitos causados por estes estímulos, na recepção, situam-se em dois espectros polarizados: *ócio* e a *angústia*. Os estímulos e a mensagem contida nos filmes serão significados no *local de crítica*, que não é um espaço físico, mas um momento em que as sensações extraídas da experiência do cinema são processadas pelo indivíduo, sua mente, seu espírito. Neste local de negociação, apenas três posições são possíveis: uma visão

negociada e que não podemos quantificar e depende das condições subjetivas do espectador e do filme assistido. Uma outra visão possível é de dominação, situação em que o conteúdo do filme é aceito acriticamente cumprindo uma função ideológico a serviço do dominante. E a última posição, mesmo não sendo mensurável é mais facilmente identificada, a de oposição, tomar todo aquele conteúdo como falseador da experiência do cinema e de caráter ideológico.

Antes de se trazer à baila o debate acerca da crítica proposta pelos filmes que compõem a amostra desta pesquisa, cumpre esclarecer os conceitos de *ócio* e *angústia*, sua origem e a quais espaços ambos direcionam o indivíduo. No clássico texto de Jean Paul Lafargue, *O direito a preguiça* (1833), o autor aborda o que chama de “paixão moribunda do trabalhador” (LAFARGUE, 1833). Por que a classe operária nutre essa relação de dependência e amor pela vida de sofrimento do trabalho? Por que demonizamos a preguiça e o ócio das classes dominantes e por que determinados extratos sociais podem se dedicar exclusivamente a atividades intelectuais?

Lafargue (1833) atribui toda degenerescência intelectual ao trabalho na sociedade capitalista. De certo que a organização social foi construída também sobre bases religiosas. Os dogmas religiosos assentados nas tradições e na moral judaico-cristã, imanescentes ao ocidente, principalmente no que se refere à condenação do prazer sem a contrapartida do sacrifício, norteiam as relações sociais e servem a um discurso que busca legitimar o domínio de uma elite e seu fulcro ideológico, tal qual o aparato técnico do cinema, pois ambos intentam falsear a realidade que nos cerca.

Adorno (1995) enxerga no tédio a coação do mundo do trabalho, como Lafargue (1833), presume o tempo livre como deformado pelo trabalho alienado tornando a existência insípida, em destarte excerto de texto de Adorno sobre o tédio na sociedade capitalista:

O tédio existe em função da vida sob a coação do trabalho e sob a rigorosa divisão do trabalho. Não teria que existir. Sempre que a conduta [...] é verdadeiramente autônoma, determinada pelas próprias pessoas enquanto seres livres, é difícil que se instale o tédio; tampouco ali onde elas perseguem seu anseio de felicidade, ou onde sua atividade [...] é racional em si mesma, como algo em si pleno de sentido. O próprio

bobear não precisa ser obtuso, podendo ser beatificamente desfrutado como dispensa dos autocontroles. [...] Tédio é [...] a expressão de deformações que a constituição global da sociedade produz nas pessoas. A mais importante, sem dúvida, é a detração da fantasia e seu atrofiamento. [...] Quem quiser adaptar-se, deve renunciar cada vez mais à fantasia (ADORNO, 1995, p.76)

O tédio encarado com pesar simboliza a escravidão humana e evitar o ócio, o “bobear”, é uma fuga de si. A sociedade organizada em função da atividade econômica torna a existência vazia. A tentativa de superá-la é frustrada pela experiência do tédio que alerta a consciência da improdutividade econômica de algumas atividades que são circunscritas às classes que podem desfrutar do ócio sem a coação do trabalho.

Essa discriminação entre as atividades consideradas enobrecidas, aquelas ligadas ao intelecto, e as atividades ligadas à matéria e ao labor, não tem origem nas relações capitalistas, mas inerente a ela. Thorsten Veblen em *A teoria da classe ociosa* (1899) dedica esforços a pesquisa sobre essa distinção. Veblen observa que nas sociedades pré-capitalistas ao homem era atribuído a responsabilidade da guerra e da arte e o trabalho não era concebido como honroso, do qual as mulheres deveriam se encarregar. A separação inicial adotava o critério de gênero e a força física em organizações sociais hobbesianas conferia vantagem aos mais fortes, principalmente em época de escassez de recursos básicos para sobrevivência reprodução. Transcrevemos comentário de Veblen (1899) sobre a evolução da divisão do trabalho:

Os fundamentos de determinada discriminação e o critério na classificação dos fatos mudam à medida que a cultura evolui; isso porque muda o fim em função do qual se apreendem tais fatos, mudando o ponto de vista dominante. Em suma, os traços salientes e decisivos de um tipo de atividade ou de uma classe social num determinado estágio de cultura não terão a mesma importância relativa para os fins de classificação num estágio subsequente (VEBLEN, 1974, p. 283).

Se para o modelo de organização social das sociedades pré-capitalistas a visão dominante era a masculina proporcionada pela vantagem da força bruta, nas sociedades capitalistas o domínio está nas mãos daqueles que detêm os meios de produção. Logo, a glorificação do esforço físico dedicado

ao labor dos substratos sociais dominados por uma elite afastariam de imediato a vantagem da força bruta da maioria explorada. Os códigos sociais, normas e leis das sociedades modernas com caráter repressivo e punitivo consagraram esse modelo de exploração e seu discurso legitimador da desigualdade. Essas transformações das relações e a pormenorização da força física intrínsecas nas sociedades capitalistas seriam apenas uma cortina de fumaça da realidade, tornando-se instrumento ideológico de dominação por esta elite.

Este homem que experimenta a liberdade que o conhecimento proporciona não se sentirá completo dedicando-se a realizações triviais e sua necessidade passa a ter um caráter persecutório a atividades ligadas a força, como demonstra Veblen (1899) no excerto de texto abaixo:

O homem por necessidade seletiva é um agente. Ele se vê a si próprio como o centro do desenrolar de uma atividade impulsiva, de uma atividade “teleológica”. Ele é um agente que em cada ato procura a realização de algum fim concreto, objetivo, impessoal. Sendo um tal agente, ele tem preferência por atividade eficaz e repugnância por esforço fútil; sente o mérito da eficiência e o demérito da futilidade, do desperdício, da incapacidade. Esta atitude ou propensão, pode-se denominar de instinto de artesanato. Sempre que as circunstâncias ou as tradições de vida levam a uma comparação habitual entre indivíduos, no tocante à eficiência, o instinto de artesanato resulta em emulação ou disputa entre eles. A extensão deste resultado depende, de modo considerável, do temperamento da população. Nas comunidades em que usualmente se fazem tais comparações, o sucesso se torna em si mesmo, desejável pela sua utilidade como base de estima social. O indivíduo ganha estima e evita censura tornando bem evidente a sua eficiência. O resultado é que o instinto de artesanato produz demonstração emulativa de força (VEBLEN, 1974, p. 286).

Ainda na concepção vebleriana (1899), as instituições sociais desempenham papel decisivo na divisão do trabalho e na manutenção desse sistema de exploração, pois, na prática, servem como instrumentos ideológicos, escamoteando a exploração do dominador. Sua atuação normatizante é responsável pela internalização de valores morais e regras de conduta que forjam as escolhas individuais. No próximo tópico será debatido como essas instituições, retratadas nos filmes que compõem a amostra utilizada nesta pesquisa, proporcionam ao sujeito experiências esvaziadas de sentido e falseadas pelo discurso ideológico.

O *ócio* é uma característica depreciativa do indivíduo, conforme Veblen (1899) “o termo *ócio*, na conotação que tem neste estudo, não implica indolência ou quiescência” (VEBLEN, 1974, p. 300), nem tão pouco na presente pesquisa. O *ócio* é apenas o tempo desperdiçado em atividades que não geram riqueza ou não são produtivas. O *ócio* movimenta, leva à reação, à imaginação. As atividades emancipatórias, antes de mais nada, são precedidas pelo sentimento desperto de *ócio*. O *ócio* leva a um lugar de crítica.

As classes privilegiadas então se distanciam das massas pelo gosto ao aprendizado, mas, como previa Veblen (1899), essa classe ociosa que passa a demandar os prazeres materiais e imateriais alcança um grau elevado de especialização. Esse processo de especialização é inerente ao sistema capitalista, o que leva a distorções. O refinamento nos gostos de uma elite e seu padrão cada vez mais elevado de procura pelo prazer imbrica em um consumo viciado. No lugar de um consumo qualitativo, há o que Veblen (1899) conceitua como *consumo conspícuo*<sup>16</sup>. *Possuir* torna-se mais importante do que a mercadoria em si. A propriedade de algum bem material se transforma em *posse* e *possuir* se torna um status.

A fetichização do consumo estigmatiza a vantagem do *ócio*. Soren Kierkegaard, no clássico *O conceito da Angústia* de 1844, define muito bem o *ócio*, não como equivalente a melancolia, mas como aquilo que procede a *ânsia*. O *ócio*, portanto, deverá ser distanciado daquele sentimento vazio, apenas uma vontade que na sua impossibilidade resulta em apatia. Essa impossibilidade torna o conceito aviltado. Quando na infância, ou mesmo na vida adulta, as escolhas sabidamente limitadas levam à apatia, como, por exemplo, uma criança que sonha em ser astronauta, mas acaba se conformando com o fato de que isso é impossível ou tão remoto que não entra no campo do plausível, o que torna a existência apática, expiada do sonho e conformada com a realidade do trabalho.

---

<sup>16</sup> Na obra de Veblen o consumo conspícuo é um padrão de consumo da classe ociosa ligado ao status o que imbrica em um consumo compulsivo.



De certa forma, o autor conceitua o tédio próximo ao conceito do ócio utilizado neste trabalho. Como um irmão da melancolia, em certa medida também irônico romântico, pois diferente da melancolia o tédio seria uma força de transformação e lhe empurraria para um espaço de crítica. Mas como o ócio ou o tédio poderiam se tornar forças transformadoras?

Para responder a esta pergunta, é necessário inicialmente ressaltar que o ócio e o tédio aqui referidos não são sensações a que possam ser indiferentes. A sensação de indiferença ao sonho de uma criança ou as aspirações gananciosas de um adulto relativiza o próprio entendimento dela. Ora, se o sentimento de tédio ou ócio não tem um objeto a se fixar ou é impossível a possibilidade em si, este sentimento de maneira geral se torna uma prostração sobre a vida, o que o torna indiferente a qualquer ação para superar a melancolia, pois como não está fixado a um objeto específico, mas sobre a vida de maneira genérica, não há possibilidade de superá-lo.

O *ócio* aqui referido, baseado no que foi mostrado por Soren Kierkegaard (1844), seria um sentimento precedido da *ânsia*. A ânsia pode e deve se fixar a um objeto específico. Sente-se ansioso por algum motivo, neste caso há um objeto e que é a fonte desta ânsia. O *tédio* de Kierkegaard, próximo ao conceito de ócio utilizado nesta pesquisa, seria o sentimento posterior a *ânsia*. Por ainda não ter sido superada, mas como a possibilidade existe e é plausível, somos levados à crítica a fim de superar esta realidade e a ânsia motivada por um determinado objeto e, assim, o *ócio* é o espaço de construção da crítica. O *ócio* se torna um componente dialético e de superação.

A *angústia* na filosofia existencialista de Kierkegaard (1844), é o sentimento de melancolia, uma *pulsão de morte*. O conceito utilizado nesta pesquisa baseia-se no trabalho de Franz Neumann descrito no livro *Angústia e Política* de 1954, coligidos do texto que integra a obra intitulado *Angústia Política*.

Franz Neumann, no excerto de texto abaixo, ressalta porque a angústia não ocupa centralidade ou protagonismo em muitas discussões, pois impacta diretamente na decisão e na liberdade do indivíduo:

A angústia é, ou deveria ser, um problema central para as ciências. No entanto, ela não está reservada para uma disciplina específica, mas pertence a todos os ramos comuns. Pois, a angústia prejudica a liberdade de decisão, podendo até mesmo torná-la impossível – e assim somente um homem sem medo pode decidir livremente –, e uma vez que a determinação da liberdade humana é a grande tarefa da ciência, o acesso à discussão do problema da angústia tem de estar aberto para todas as disciplinas e esta discussão tem de ser feita por cada uma delas. (NEUMANN, 1957, p.105).

Basicamente, Neumann aponta, como Rousseau e Schiller na crítica sobre a alienação, que o desenvolvimento da sociedade capitalista cindiu a fruição do trabalho, tornando a recompensa dissociada do esforço o que torna o labor uma atividade frustrante, mas o discurso ideológico conforta o trabalhador com a eterna promessa do prazer e da recompensa. A existência torna-se então melancólica e angustiante.

No texto de Neumann (1954) há um retorno à psicanálise freudiana e resgate da crítica realizada em o *Mal Estar da Civilização* (1930), conforme excerto do texto que parafraseia a obra freudiana para melhor entendimento:

“O fim para o qual o princípio do prazer nos impele, o de sermos felizes, não pode ser alcançado”, uma vez que para Freud o sofrimento tem sua origem em três fontes: a natureza externa, a qual nós nunca podemos dominar completamente, a susceptibilidade a doenças e a mortalidade do corpo, e as instituições sociais. (FREUD APUD NEUMANN, 1957, p.112)

A repressão das pulsões de vida pode ser localizada em todos os meandros sociais, internalizada pelas instituições e presente também na sala de cinema. O conceito que se apresenta como *angústia política* resgata uma das possibilidades previstas por Neumann (1957), seu poder destrutivo da realização humana. Quando se fala em estímulos sonoros e visuais de um filme, refere-se ao possível efeito catártico e de aceitação do conteúdo.

Alguns filmes não superariam a *ânsia* e não levariam ao *ócio* que possibilitaria a superação da realidade, ao invés disso não se fixaria a nenhum objeto. A dinâmica de exibição de um filme, seus efeitos sonoros e visuais podem encerrar a possibilidade de superar a realidade através da arte, quando

inexiste uma proposta por trás de um filme ou a proposta não vai além da apresentação de uma mercadoria, o espectador fica impossibilitado de atingir a crítica provocada pelo *ócio*. O sentimento de *ânsia* e *angústia política* se confundem com um sentimento genérico e superá-la já não é uma possibilidade, pois esta ânsia, não se fixou a um objeto específico, se torna *melancolia* sobre a *existência*.

Como nas sociedades modernas, em relação à escravização dos indivíduos pelo seu smartphone, alguns filmes ensejam, pela própria dinâmica, uma aceitação irresponsável e uma necessidade de mais conteúdo, pois, esvaziado de significância se propõem apenas a colocar cada espectador em uma montanha-russa de emoções e prometer a realização do seu prazer, mas jamais entregar.

Concebendo apenas dois espectros possíveis que os estímulos visuais e sonoros da experiência cinema podem proporcionar, o *ócio* e a *angústia política*, não graduando o quão pertencente ao espectro ele seja, apenas pontuando características que consigam despertar e observando se há ou não uma posição majoritária, por vezes não detectável, mas não se espera encontrar tipos puros de filmes. No próximo tópico deste capítulo, serão analisadas as características que podem parametrizar a classificação em um dos espectros da amostra de filmes utilizada nesta pesquisa e, adiantando alguma direção de acordo com a apresentação de resultados do segundo capítulo desta dissertação, será analisado como os filmes selecionados conduzem a um espaço de crítica ao processo de formação do sujeito.

A seguir, serão abordadas as características similares entre os filmes da amostra utilizada nesta pesquisa e apresentadas as características dos estímulos visuais e sonoros que permitem o espectador superar a *angústia* e por intermédio do *ócio* estimular uma visão crítica sobre o conteúdo desses filmes.

## 1.4 O processo de formação retratado no cinema

Os estudos sociais sobre os fenômenos do cinema, televisão, rádio, jornais e sobre a mídia em geral passam a ser objeto de diversas pesquisas no âmbito do Instituto para Pesquisa Social. Para a presente investigação, será adotada a Teoria Crítica da Sociedade com referencial teórico para a análise dos filmes nos desígnios desta pesquisa sobre os estímulos que os diretores buscavam incutir em seu espectador. Conceitos de sociedade administrada, estética, pseudoformação, indústria cultural e as pesquisas sobre estímulos desenvolvidos pelos frankfurtianos serão imprescindíveis para o entendimento deste trabalho.

A investigação desses elementos é flagrante até mesmo no entendimento de uma realidade que se apresenta. Com a ascensão de governos da extrema direita, o chamamento à valores tradicionais e reacionários por grupos políticos e sociais organizados ainda encontram receptividade ao seu discurso por parte significativa da população. A propagação de seu discurso e a penetração social depende sensivelmente dos veículos de comunicação e dos estímulos e sua recepção pelo espectador. Não à toa, o estudo de estímulo passa a ser frequente dentro das pesquisas multiculturais e pós-estruturalistas, o que demonstra sua pertinência.

No âmbito da pesquisa científica, uma gama de fontes e recursos investigativos são utilizados e até mesmo o cinema tem sido fonte na produção de conhecimento por diversos pesquisadores que sustentarão muitos argumentos neste trabalho e pelos próprios frankfurtianos, referencial teórica desta investigação, estes últimos gozam de pioneirismo na análise epistemológica da música e do cinema e do papel da indústria cultural, termo desenvolvidos pela escola de Frankfurt, na produção artística e não apenas o seu valor estético, mas as dimensões filosóficas e sociológicas destas manifestações de arte, em destarte apontamento de Theodor W Adorno sobre os produtos ditos dirigidos ao espírito:

Em outras palavras, refiro-me a questão muito específica, dirigidas aos produtos do espírito, relativa ao modo como o momento da estrutura social, posições, ideologias e

seja lá o que for conseguem se impor nas próprias obras de arte. A extraordinária dificuldade do problema foi sublinhada sem subterfúgios por mim e, com isso, também a dificuldade de uma sociologia da música que não satisfaça com rótulos externos; algo que não se limite a perguntar como a arte se situa na sociedade. Como nela atua, mas que queira reconhecer como a sociedade se objetiva nas obras de artes. (ADORNO, 1986, p.114).

Exatamente neste ponto referenciado por Adorno pode-se vislumbrar a importância da análise do cinema, da televisão e outros meios de comunicação de massa. A realidade social é objetivada nas artes e algumas características e elementos revelam a maneira como a organização social ocorre. Fugindo de algum generalismo impertinente, dados diferentes contextos individuais, até mesmos os produtos massificados podem ganhar diferentes significações, o que não afasta o caráter mercadológico de muitas produções de cinema o que acaba por imprimir nas artes características de nosso sistema econômico e político. Cada análise deverá ser feita meticulosamente evitando uma visão totalitária dos fatos.

Admite-se a possibilidade que Adorno vislumbrava em, por intermédio da arte, quer seja cinema e música ou quaisquer outras manifestações artísticas, analisar aspectos relativos à estrutura desta sociedade e suas posições ideológicas. Logo, nos filmes, essas posições se impõem e através deste retrato, tomando-o por ponto de partida, pois possuem notória relevância sociológica, pois ali se imbricam posições de seus criadores, colaboradores, do contexto em que estão inseridos, da estrutura social vivida e reproduzida nas telas, daquilo que é despertado no público e a forma como recepcionam e discutem o filme, e tantos outros aspectos, o que possibilita tomá-los como fonte para investigações sem que impere a visão puramente economicista.

Os estudos de Theodor Adorno e Max Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento* (1972), que respalda parte significativa da presente argumentação, integra fonte bibliográfica desta pesquisa. A crítica ao amplo processo de esclarecimento, amplificado com o iluminismo, é ponto de inflexão para as pesquisas sociais. O caráter qualitativo desta investigação não se coaduna com a racionalização e a exacerbação técnica. A análise de estímulos remonta ao campo das ideias e a

dialética defendida pelos frankfurtianos se aproxima ao conceito dialético de Hegel, trazendo tensão e negatividade ao campo das ideias para depois fruir ao campo material.

Alguns autores dedicaram seus esforços na investigação de como os filmes retratam a história e com este processo é simbiótico. Robert Rosenstone destaca a relevância e a fertilidade desta análise no campo das ideias:

A escrita e o cinema referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por um conjunto de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, vivemos. (ROSESTONE, 2010, p. 14)

Outrossim, é dizer que uma obra cinematográfica carrega uma possibilidade histórica. Não se tem a pretensão de afirmar que se está diante de uma *verdade*, no sentido *stricto* da palavra. Inexorável e indiscutível. Mas é aceitar que diante de alguns filmes é possível vislumbrar uma possibilidade histórica.

O Cinema Novo surgiu como um movimento independente. Longe dos grandes estúdios e inicialmente com poucos recursos em relação aos estúdios nacionais, suas montagens eram mais uma questão de engajamento do que fotografia, como afirmava Glauber Rocha (1981) em uma coletânea de crônicas organizadas em um único volume. Este movimento intelectual não reuniu notáveis miseráveis, mas bem-nascidos e de famílias prósperas, com suas exceções. A expressão de uma ideologia burguesa em bens culturais e sua transformação em produtos de massa é um fenômeno complexo, não se trata de uma sociedade totalitária. Serão realizados os devidos apontamentos daquilo em que o movimento intelectual, de onde a presente amostra foi selecionada, se afasta do que Adorno e Horkheimer definiram como indústria cultural.

Neste trabalho será analisada como ferramenta para análise, também, o que Stone (1975) define como *análise de conteúdo* e será aplicada aos filmes como parte do método empregado nesta investigação. Mais precisamente a compilação de textos *Comunicação e Indústria Cultural*,

organizados por Gabriel Cohn e, particularmente, a parte V: *Enfoques e problemas de análise* escrito por Philip J. Stone.

Stone (1975) destaca a importância dos símbolos da comunicação humana para a interpretação do conteúdo da mensagem. Quer seja o que escrevem ou o que digam servem como evidência sobre os processos sociais e individuais a que estão submetidos os atores sociais envolvidos na construção de um filme, resgatando a ideia de que servem como base para estudos epistemológicos dada a riqueza de seu conteúdo.

Stone (1975) não faz um estudo sobre a análise de conteúdo em filmes. Propõem-se que aquilo que fora escrito ou falado são dados brutos para uma análise em que pese seu lado qualitativo, mesmo que se utilize de classificações e quantificações estes dados não poderão substituir a análise crítica, substancial ao entendimento, o que poderia tornar a análise demasiadamente utilitarista. Stone explica:

Para o cientista do comportamento, esses são os chamados dados brutos, extraídos de fontes adequadas e constituindo-se de palavras e sinais de pontuação impressos no papel. Através da análise desses dados, pode muitas vezes aprender bastante a respeito da personalidade e das preocupações dos escritores e sobre os processos socioculturais em que se encontram envolvidos. Entretanto, os dados verbais são extraordinariamente ricos e variados, refletindo ideias, atitudes e estilos, em certa medida específicos do indivíduo e em parte derivados de um meio cultural particular. Como é possível que a infinita variante da palavra, frases, sentenças e estilos seja a fonte de conclusões científicas estáveis? (STONE, 1975, p.316)

A análise de conteúdo foi desenvolvida com vista a tornar os processos socioculturais classificáveis e em termos mais claros transformando “juízos intuitivos em regras explícitas” (STONE, 1975, p.317). O estudo se diferencia também no âmbito da semiologia, sendo a análise de conteúdo compatível com parte da análise semiológica, mas não se confundem.

Como já mencionado, o trabalho de Philip Stone (1975) não fala sobre a análise especificamente do cinema, mas cumpre destacar a presença de elementos textuais e verbais do

cinema, pois o cinema é uma mistura de imagem e som, os diálogos guardam as dimensões estruturadas nos roteiros originais e muitas vezes esses roteiros são adaptações cinematográficas de obras literárias, como em dois títulos utilizados nesta pesquisa, *Lição de Amor* (1975) e *Menino de Engenho* (1965), adaptados para o cinema a partir das obras literárias de Mário de Andrade *Amar, Verbo Intransitivo* e de José Lins do Rego com título homônima *Menino de Engenho*, respectivamente. A análise de conteúdo é essencialmente uma análise sobre comunicação, quem comunica, para quem e o que é dito.

Na realização de um filme muitas “visões” de mundo se imbricam. Os criadores, roteiristas, diretores e executivos envolvidos escamoteiam nessas montagens características pertinentes ao sujeito e também, como a sociedade e o indivíduo não são independentes um do outro, características da própria sociedade e do tempo em que viveram. Os aspectos subjetivos são fundamentais no processo de criação artística. Entretanto, a correlação com o momento histórico em que produziram e as circunstâncias que viveram, um apanhado sociológico riquíssimo, permite uma análise epistemológica do fato social retratado na ficção porque guarda um pouco da observação e experiência do indivíduo como as características imanentes a sociedade e ao tempo em que viveram, pois, como conjectura Pierri Bourdieu, sociólogo que dedicou sua obra as tensões entre o subjetivismo e o objetivismo, o cinema é uma prática social, um fato social em si e não apenas uma escolha individual.

Por não se tratar apenas de uma análise do conteúdo desses filmes, foram elencadas algumas características similares entre eles no que tange aos estímulos sonoros e visuais. em seguida, será exposta uma conjectura de uma crítica possível sobre o conteúdo dos filmes, em que a arte pode ajudar a superar a realidade repressiva da condição do homem na sociedade do capitalismo tardio.

Não se trata de um apontamento do que é ou não arte. No próximo tópico, apresentaremos uma discussão sobre estética. Por não se tratar do tema desta pesquisa, os filmes escolhidos não serão avocados como sendo a quintessência da arte, mas não se furtará em situá-los em um campo diferente



de outras produções que, pela falta de elementos que pudessem corroborar com o processo crítico do espectador, situam-se em um campo que os torna componentes e instrumento da ideologização burguesa por justamente não possibilitarem uma superação das condições materiais de nossa sociedade.

Algumas características dos roteiros originais podem ser notadas na exibição de um filme, mesmo sem que uma página desse material tenha sido lida. O consultor da indústria cinematográfica de hollywood, roteirista e pesquisador sobre o assunto Syd Field, em seu livro *Manual do Roteiro: Os fundamentos do Texto Cinematográfico* publicado pela primeira vez em 1979, concentra estudos sobre a fórmula dos filmes. Field (1979) afirma que todos os filmes, em maior ou menor intensidade, apresentam sua obra final em três atos, consagrados em seus roteiros. O primeiro ato é a introdução ao espectador dos personagens da história e a apresentação do *incidente incitante* que marca o início da trama. É o primeiro ponto de enredo. No segundo ato, há a confrontação dos personagens centrais da trama com o dilema moral apresentado neste filme, algo que esses personagens deverão superar. E, por fim, o último ato de resolução levando o espectador ao *clímax* da trama e apresentando o desfecho da história.

Essa divisão fílmica proposta por Field (1979) não é nenhuma invenção do cinema ou da indústria de massas. Em *A Poética*, Aristóteles já apresentava as características da tragédia grega, que é apropriada pelo teatro e, posteriormente, pelo cinema. Nessa obra, Aristóteles divide a tragédia clássica em algumas partes principais, sendo o *prólogo* responsável por introduzir ao público os personagens, a trama da história e preparar para a entrada do coro; o *párodo* marca a entrada do coro; *episódios*, que seria o proporcional ao segundo ato onde se desenvolve a trama; *estásimos*, trechos líricos executados pelo coro; e o *epílogo* sendo o desfecho da trama após o clímax.

No cinema essa concepção genérica está presente em todos os filmes. Não se conta histórias de maneira diferente. Mesmo que algumas produções cinematográficas como o filme estadunidense *21 gramas* (2003), de Alejandro González Iñárritu, em que diversas digressões temporais apresentam

fragmentos da trama, o que foi apenas um recurso utilizado para impactar a audiência, pois ao final a montagem mental da história contada será fixada como propõe Field (1979), em três atos.

Amostra de filmes desta pesquisa não rompe com essa proposta, mas nota-se que a divisão dos atos não é tão delineada, como, por exemplo, em *Couro de Gato* (1962), pois a decupagem do material não permite identificar claramente mais do que dois atos e seu final irônico, quando o menino se desfaz de um gato furtado de uma rica senhora em troca de uns poucos trocados, não deixa claro o momento *clímax* que marca a superação de um dilema moral.

Uma crítica comum de Adorno é que o cinema, principalmente as produções hollywoodianas, encerram suas histórias justamente por onde deviam começar e com a apresentação de um final que encerra o dilema moral da história em um desfecho insatisfatório, não propondo realmente uma resolução, mas uma pacificação circunstancial para a apresentação de um ideal de felicidade ao final da história.

*Rio 40 Graus* (1955) explora a apresentação de vários núcleos que se desenvolvem distintamente, com histórias interligadas, mas é somente na primeira parte do primeiro ato que são contadas simultaneamente. Os *incidentes incitantes*, que iniciam a trama e encerram o primeiro ato de cada um dos protagonistas, é introduzido em tempos do filme diferentes.

*Lição de Amor* (1975) e *Menino de Engenho* (1965), apesar de tornarem possível a identificação mais clara das passagens de atos, seus desfechos se furtam a mostrar possibilidades de superação do dilema moral romantizada e idealizada.

Os estímulos sonoros e visuais guardam proximidade quando se observa que não há tentativa de escamotear a realidade da projeção. O som faz parte da trama, mas sem perder sua função artística, de proposição da crítica, e não como forma de preencher um vazio na trama. Ao se observar, por exemplo, o filme *Tubarão* (1975), filme *debut* de Steven Spielberg, que conta a história de uma cidade fictícia localizada no Estado da Nova Inglaterra que enfrenta a ameaça de um tubarão branco que não segue nenhum padrão de comportamento típico desta espécie, atacando banhistas com intencionalidade em provocar mortes. Para além da história absurda, com a utilização de recursos

técnicos que reproduzem uma atmosfera de realidade dentro da sala de cinema, atente-se para os efeitos sonoros quando o animal se aproxima e inspira alguma reação de pânico. O barulho musicado e ritmado que compõem a trilha sonora é ouvido sempre que o animal se aproxima. O efeito sonoro busca preencher o espaço vazio entre a imagem do surgimento do animal e seu ataque e não tem relação direta aos fatos que se assiste na tela. Provoca-se a *ânsia* superdimensionada na audiência que não faz sentido quando associada ao efeito sonoro, o que dissocia o sentimento de ânsia de seu objeto, na prática o tubarão, mas é utilizado como recurso fílmico para provocar um sentimento exagerado e que não seria esperado se não fosse a criação artificial de uma atmosfera de terror relacionada ao som, e não apenas a imagem de um ataque de tubarão.

*Lição de Amor* (1975) tem trilha sonora criada por Francis Hime, pianista e arranjador brasileiro, músico brilhante que estudou música erudita na Suíça e que, ao retornar ao Brasil, realizou diversas parcerias com músicos de um importante movimento artístico brasileiro, a bossa-nova, e muitos trabalhos em parceria com cineastas adidos do movimento cinemanovista brasileiro. A música clássica tem destaque em algumas cenas importantes do filme e não é utilizada como recurso para falsear sensações ou preencher espaços vazios. Ela está presente como recurso cênico, faz parte também da trama. Suaviza as emoções, não se sobrepõe àquilo que se assiste na tela. Permite que a audiência fixe o objeto da *ânsia* ao que realmente provoca o *insight* melancólico, como por exemplo, o despertar de um jovem ao desejo por sua professora de alemão.

Os filmes selecionados para a análise, da forma como são apresentados, não imprimem um ritmo frenético como os típicos de filmes de ação, com exagerados efeitos visuais e sonoros e uma dinâmica que confunde a audiência em relação a que fixar a atenção, a qual objeto relacionar a *ânsia*. Os famosos finais felizes, que provocam um efeito catártico no público e a idealização de uma *persona* que encarne os valores construídos dentro da nossa sociedade, são elementos falseadores da realidade e que dificilmente corroboram para levarem o espectador da *angústia* ao *ócio*, como força impulsionadora da crítica.

Considerando os filmes selecionados como possibilidades de transcender a realidade através da crítica, indaga-se: qual é a crítica proposta por seus criadores? A resposta não é fechada. Os diretores e produtores, possivelmente, não responderiam a essa pergunta de forma simplificada. Existem uma gama de variáveis entre os produtores e diretores e sua respectiva audiência que não podem ser precisamente mensuradas, o que, por um lado, dificulta a pesquisa empírica, mas proporciona uma visão ampliada do mundo em que diversos atores sociais constroem e decifram o significado de uma obra artística que cumpra sua função negativa.

Os diretores, roteiristas e produtores, na formatação do enredo e da trama, na direção dos atos dramáticos e nas improvisações e na construção dos diálogos, criam fontes para a pesquisa social. Seja pela visão dos vários atores sociais envolvidos na produção de um filme, seja pelos próprios fatos sociais retratados em cena. Resgatando o ponto, serve como base para estudos epistemológicos dada a riqueza em seu conteúdo.

Portanto é possível, através do processo crítico, subtrair dados coligidos do conteúdo dos filmes selecionados para esta pesquisa e interpretá-los satisfatoriamente quanto ao significado contido nessas obras e construir uma análise sobre a crítica proposta por seus diretores. Não apenas os estímulos visuais e sonoros guardam proporcionalidade. Todos os filmes da amostra, *Rio 40 graus* (1955), *Couro de gato* (1962), *Menino de Engenho* (1965) e *Lição de Amor* (1975), retratam histórias de jovens e crianças e sua relação com as variadas instituições sociais. Desde as relações com o primeiro ciclo social, a família, e a relação com a escola e com a figura do professor, como *Menino de Engenho* (1965) e *Lição de Amor* (1975) ou as relações entre amigos e a trajetória no mundo do trabalho, acompanhada em *Rio 40 graus* (1955) e *Couro de Gato* (1962).

A tese primária dessa análise sociológica e filosófica destaca a predominância de características ideológicas burguesas nos processos de constituição e formação dos indivíduos, em particular a educação repressiva, que se traduz como um processo de *pseudoindividação* e que tem como resultante uma *pseudoformação* do indivíduo. Neste trabalho serão analisados estes processos de formação e como as instituições sociais contribuem para este processo de *pseudoindividação*.

Para obter resultados satisfatórios nesta pesquisa, será utilizada a teoria crítica da sociedade como referencial teórico, particularmente o estudo intitulado *Estudo sobre a Personalidade Autoritária*, publicado originalmente por Theodor W. Adorno, em conjunto com Else Frenkel-Brunwik, Daniel Levinson e Nevitt Sanford, em 1950. Esse estudo analisava traços da personalidade dos sujeitos e as condições que o tornavam suscetíveis a propaganda antidemocrática e a submissão a uma personalidade autoritária.

O estudo sobre a personalidade autoritária utilizou-se de questionários, em uma análise clínica, e entrevistas que compunham uma segunda análise clínico genética. Os questionários foram direcionados ao público do campus da universidade de Berkeley, funcionários e estudantes, e foi elaborado de forma a “entregar” uma tendência à submissão a personalidade autoritária, a propaganda antidemocrática e ao fascismo. Eram analisadas características subjetivas de indivíduos que se desenvolveram em um país que se tornou o símbolo da democracia, não que de fato o seja, entretanto não se trata do objetivo deste trabalho realizar uma discussão sobre a democracia Americana e no debate sobre como em países que gozam de um status democrático, com instituições sólidas e independentes, indivíduos com tendências a submissão e aderência ao discurso autoritário se constituem. Pela complexidade da discussão seria oportuno torná-la objeto de estudo por outros pesquisadores ou em outro trabalho. Assim, esta arguição se limitará a observar essa característica repressiva da educação e que inegavelmente reproduz características arbitrárias presente nas sociedades industriais. Não se pretende analisar sob a perspectiva patológica deste processo de formação e constituição do indivíduo. Não serão considerados portadores da síndrome ou histeria autoritária os indivíduos submetidos a uma educação repressiva, pois não há dados empíricos suficientes como na construção da escala “F” elaborada na pesquisa referencial.

Cabe destacar que na análise clínica ou clínico genética, proposta por Adorno nos estudos sobre a personalidade autoritária, a interpretação dos dados e a análise qualitativa é fundamental, pois os dados carecem de tratamento e até mesmo na formulação da escala “F”, escala numérica que aferia maior ou menos propensão ao fascismo, eram interpretados qualitativamente antes de receberem uma

correspondência em escala, sendo uma configuração da estrutura psicológica do preconceituoso ou fascista.

Logo, a presente análise buscou realizar uma análise clínico genética comportamental das personagens da trama encontrando elementos textuais, neste caso verbais, presente nos diálogos e todas as informações disponibilizadas sobre o passado, presente e desenvolvimentos dos personagens, seus desejos, temores e crenças, que possam ser interpretados e que entreguem posições e características repressivas na educação. Não existem elementos para elaborar uma escala numérica de propensões, como as necessárias entrevistas e questionários aplicados em Berkeley.

A análise de conteúdo desses filme, portanto, será a base para investigarmos os elementos e processos formativos naquela família e, especificamente, dos personagens que protagonizam os filmes, crianças e jovens entre 8 a 16 anos de idade. Nos estudos sobre a personalidade autoritária, as tendências preconceituosas e antidemocráticas eram relacionadas a síndromes de acordo com os traços preponderantes e algumas características específicas serão observadas, em consonância com os estudos realizados, para apreender dos personagens traços autoritários, sendo: 1) Convencionalismo, a identificação com valores tradicionais ligados a moral; 2) Submissibilidade Autoritária, capacidade de submissão à crítica a autoridade ou a um líder; 3) Agressão Autoritária, sendo a tendência punitiva aos considerados *outsiders*; 4) Anti-Intracção, reação extremada ao subjetivo; 5) Superstição e Estereotipia, a importância da metafísica nas concepções e signos dos sujeitos; 6) Pensamento de Poder, identificação com as formas de poder e a naturalização das relações que dela são implicadas; 7) Destrutividade e Cinismo, a hostilidade gratuita desses sujeitos; 8) Projetividade, capacidade de projetar no exterior sentimentos e desejos reprimidos e 9) Sexualidade, preocupação exacerbada com o sexo. (ADORNO,1950).

Todas as características enumeradas, em maior ou menor grau, são retratadas na amostra, partindo das relações familiares, como a experiência sexual administrada pelo pai do jovem Carlos em *Lição de Amor* (1975), ou a reprimenda em torno do comportamento sexualizado do personagem também chamado Carlos de *Menino de Engenho* (1965). Essas características não são inatas; são

adquiridas durante o processo de socialização dos indivíduos, são fenômenos, portanto, psicossociais e que são fundamentais para este processo de pseudoinviduação.

Dos primeiros capítulos de “Eros e Civilização” de Hebert Marcuse, a saber, A Tendência Oculta da Psicanálise e A Origem do Indivíduo Reprimido, será feito um paralelo entre as experiências vividas pelo menino Carlos e sua tutora e a característica repressiva em relação ao sexo e que é facilmente observável neste filme, pois o enredo aborda aspectos da repressão sexual e a modulação de comportamentos sexuais a partir de convenções morais e dos aspectos materiais que influenciam a maneira como as experiências sexuais e o próprio conceito sobre sexo é reproduzido.

O ensaio sobre Guerra, tecnologia e fascismo (2001) de Hebert Marcuse e O compilado de textos Educação e Emancipação (1970) de Theodor W. Adorno, versão em português de 2008, também formam importantes referências bibliográficas para a elaboração deste trabalho, principalmente na análise de *Rio 40 graus* (1955) e *Couro de Gato* (1962), que por sua vez, fazem um retrato das relações sociais implícitas ao mundo do trabalho e como é a jornada nessas instituições sociais sob o ponto de vista de jovens desassistidos.

No desenvolvimento deste trabalho, serão apresentados os elementos que embasaram a argumentação sobre a formação repressiva tomando por referência os filmes selecionados. Para tanto, se fará uso da análise de conteúdo para extrair tanto elementos textuais como verbais, como demais elementos do filme que possam contribuir para a presente arguição, a partir do retrato das relações sociais e dos processos constitutivos e formativos realizado neste filme. Busca-se observar quais característica deste processo de formação que o torna parcimonioso à barbárie. Em *Lição de Amor* (1975), a educação direcionada ao jovem Carlos, 16, pode ser estendida para um sem número de indivíduos, pois retrata a educação de um jovem na década de 1920, em um grande centro urbano, por uma família tradicional e moralista, como também o é *Menino de Engenho* (1975), que faz um retrato da mesma sociedade de 1920, em um próspero engenho de cana-de-açúcar de uma família tradicional do interior da Paraíba.

É um panorama reproduzível em muitos lares e de uma forma geral vai ao encontro dos anseios tradicionalistas da pequena e média burguesia. A ideologia burguesa é um sistema ordenado de ideias, representados por normas e consagrado pelo estado de direito e carrega ampla contradição, pois não representa as condições materiais de fato, porque os ideólogos se distanciaram da produção material, sendo essas ideias não determinadas por um sujeito específico, mas advinda de entidades autônomas (CHAUI, 1980, p.26.). E dentro desta ideologia burguesa a amálgama está em conceitos tradicionais como a família, que se apresenta como una, indivisível, atemporal e indistinta de classes “[...] uma realidade natural (biológica), sagrada (desejada e abençoada por Deus), eterna (sempre existiu e sempre existirá), moral (a vida boa, pura, normal e respeitada) e pedagógica (nela se aprendem as regras da verdadeira convivência entre os homens, com o amor dos pais pelos filhos, com o respeito e temor dos filhos pelos pais, com o amor fraterno)”. (CHAUI, 1980, p. 34).

Inegavelmente na fase tardia do capitalismo, tardio por se tratar de sua forma contemporânea, os processos formativos e constitutivos do indivíduo estão intimamente ligados aos esquemas ideológicos burgueses. O convencionalismo, a repressão, a opressão e a individuação pretensamente difundida como individualismo ocupam centralidade na educação e formação do sujeito. Essa idealização da família faz com que os acontecimentos narrados no filme sejam transferíveis para grande parte dos indivíduos e não limitados à elite de determinado país, mas também pela ampla aderência das classes trabalhadoras, justamente porque nos processos de formação, constituição e educação dos indivíduos, principalmente aspectos da educação formal da família e da escola, são reflexos da ideologia dominante e que se especializa ao longo do tempo, tornando essa educação formal, familiar e escolar como instrumentos para sua reprodução.

Portanto, este trabalho, que visa observar a utilização da análise de conteúdo em um filme para dele extrair algumas conclusões que, longe de generalizáveis, mas importante para a construção de um pensamento estruturado e da interpretação de nossa realidade, não excluem as implicações e imbricações do sistema capitalista e da sociedade industrial moderna. A arguição sobre a formação



dos indivíduos sob a égide autoritária foi construída sobre esta sociedade, neste contexto ideológico burguês, e por este motivo não serão investigadas as causas sociais que contribuem com o estabelecimento do sistema capitalista burguês em detrimento de outros, concentrando-se nos efeitos da ideologia burguesa nos processos de formação e constituição que pavimentam o caminho da pseudoindivíduoação e as características repressivas iminentes ao processo de sujeição do indivíduo a arbitrariedade dessa sociedade industrial em sua fase tardia. O conceito de ideologia utilizado neste trabalho é inspirado naquele apresentado em *A Ideologia Alemã*, e nesta obra a concepção marxista de ideologia é cristalizada. Não é possível cindir a produção das ideias das condições históricas e sociais nas quais são produzidas (CHAUI, 2008, p.34) e essa separação forçosa é a característica fundamental da ideologia. A filosofia de Marx é e não é, ao mesmo tempo, a contradição ao pensamento idealista alemão e a filosofia hegeliana.

O processo de formação e constituição tradicionais ainda resguardavam a tradição religiosa oriunda das missões jesuítas no período colonial e seus colégios, pois não havia iniciativa pública para o ensino, apenas sendo conferido ao Estado a obrigatoriedade de prestação de ensino de primeiras letras a todos os brasileiros após a promulgação da constituição de 1824 e, em parte, porque após o período da hegemonia Jesuíta, o ensino privado ainda era controlado pela igreja. O ensino da música clássica e do alemão seriam complementares as tradicionais práticas de ensino e que tomam forma de acordo com as necessidades do mundo do trabalho. Para facilitar a arguição, serão comentadas algumas cenas selecionadas, apontando-se as características e elementos potencialmente autoritários no processo de formação dos jovens e crianças que protagonizam os filmes na apresentação de resultados no segundo capítulo desta dissertação.

Como mencionado, os elementos educacionais e de formação de um jovem, dada as circunstâncias e o seu contexto, coaduna-se com um ideal burguês de educação e de família, ligado as tradições, o que é facilmente transposto para além daquele lar. O que se observa nestes filmes é uma possibilidade real, não apenas letras ficcionais delirantes. O parâmetro para enquadrar esse

modelo de formação como potencialmente repressivo e os conceitos utilizados para identificar esses elementos repressivos e autoritários serão os mesmos utilizados nos estudos sobre a “Personalidade Autoritária”. Trata-se de conceitos abertos, não é necessariamente a utilização de um vocábulo, como por exemplo “ordem” ou “manda-se”, o que implicaria em uma conduta autoritária.

Devem ser analisados em cada contexto e mesmo quando quantificáveis, deve-se realizar uma análise qualitativa desses elementos, com vistas a clarificar um comportamento autoritário ou repressivo. Antes de avançar na discussão, tem-se excerto de texto de Iray Carone que apresenta uma definição dessas nove posições características nos sujeitos com tendências autoritárias e repressivas: a submissão autoritária, a agressividade autoritária, o convencionalismo, a projetividade, a anti-intracção, a preocupação com o comportamento sexual das pessoas, a valorização do poder e da dureza, a superstição e a estereotipia, a destrutividade (ou visão catastrófica do mundo) e o cinismo. Os dois primeiros traços são do caráter sadomasoquista, ou seja, do sujeito que se submete incondicionalmente à autoridade (masoquismo), e descarrega a agressividade nos grupos de contra-identificação (sadismo). A anti-intracção é a dificuldade do sujeito entrar em contato com a sua vida psicológica e valorizar sentimentos, emoções, ternura, sensibilidade, como se fosse, por isso, muito racional. Daí também decorre a sua valorização do poder e da dureza (quem é duro consigo mesmo, também o é com os demais); a projetividade é resultado de pulsões proibidas e negadas pelo sujeito que, no entanto, são exteriorizadas pela atribuição a outrem; a preocupação com o comportamento sexual das pessoas decorre tanto do sadomasoquismo como da projetividade, como se os outros realizassem as “sujeiras” que gostariam mas estão impedidos de realizar, etc. (CARONE, 2012, p.18).

Portanto, destacar-se-á os elementos do filme que corroborem com a tese de que a formação tradicional desses meninos é repressiva e autoritária.

O conceito de tradição está correlacionado com o conceito de ideologia, um conjunto de ideias que podem ser crenças, tradições, princípios e mitos (CHAUI, 1980). Utilizando *Lição de amor*

(1975) para exemplificar esse retrato moralista, na primeira cena do filme o Sr. Felisberto Souza Costa contrata Helga para iniciar sexualmente o filho de 16 anos. Ela assumiria a função de governanta como fachada para o real motivo de sua presença na mansão dos Souza Costa, pois a matriz conservadora, a qual a família estava umbilicalmente ligada, não naturalizava a sexualidade e as experiências sobre sexo eram relegadas ao ambiente mais íntimo possível e a discrição, que por vezes não passava de dissimulação, seriam condutas esperadas. O pai (Felisberto) argumentava que a experiência deveria ser administrada, caso contrário estariam em risco não só o patrimônio da família Souza Costa, mas também o próprio futuro do jovem Carlos, que poderia se desvirtuar por conta de uma paixão ou ainda se relacionar com uma alpinista social, alguém que, nas palavras de Felisberto Souza Costa, poderia dilapidar o patrimônio da família. Helga aceita o trabalho pelo valor de oito contos de réis, que seriam suficientes para retornar ao país de origem, Alemanha, e ter, em suas palavras, “uma vida descente”. Felisberto então fala de suas outras filhas e que ela também seria encarregada de trazer uma carga erudita a educação das meninas e do próprio Carlos, desdenhando da educação brasileira e enaltecendo a cultura Europeia.

Apenas nesta cena há uma abundância de elementos que entregam posições autoritárias e repressivas daqueles que estariam envolvidos no processo de formação e socialização do garoto: A conversa entre Felisberto e Helga entrega posições, forma de construção do pensamento. O diálogo entre os personagens é introduzido deliberadamente com intuito de provocar no espectador uma impressão convencionalista sobre os personagens. Ambos demonstram uma conduta afinada com valores ideológicos da burguesia. Felisberto quer contratar uma tutora sexual para seu filho. No bojo desta discussão, emerge uma tendência em macular o papel feminino, tomando a mulher como uma figura, quando desvirtuada de padrões comportamentais burgueses, de instabilidade ao homem. Também entrega outra característica típica da personalidade autoritária relacionada a sexualidade. Esse comportamento repressivo em torno da sexualidade está ligado ao sistema familiar burguês, condenando o adultério e exaltando os relacionamentos monogâmicos e longevos, condenando-se os

atos libidinosos, a livre expressão sexual, o aborto as relações homoafetivas e também impregnado de dogmas religiosos, como a condenação do prazer sem sacrifício, dando ao sexo um caráter meramente reprodutivo, garantindo descendentes legítimos e limitando as escolhas do sujeito àquelas que agradassem o seu clã familiar e que fossem socialmente naturalizadas. (CHAUI,1980).

Embora o pai contratasse uma mulher que iniciaria a vida sexual de seu filho, a prostituição, neste caso específico, não foi encarada como libidinoso e lascivo por Felisberto e Helga. Recorrer ao serviço para garantir que seu filho pudesse estar livres de experiências luxuriosas e pudesse constituir uma família livre de qualquer instabilidade que as paixões juvenis pudessem trazer à sua vida foi encarado como uma tarefa de um pai zeloso que poderiam se utilizar de qualquer artifício para que a estabilidade financeira e afetiva da família Souza Costa fosse garantida. Por sua vez, Helga aceita o trabalho, por uma quantia muito relevante, com intenção de regressar a Alemanha e constituir uma família, ter um trabalho e uma vida “decentes”, como a própria personagem destaca. Mesmo iniciando sexualmente um jovem de 16 anos, ainda assim existe um conflito entre o profano e o sagrado, o que é tomado por mundano e aquilo que traduziria o ideal burguês de família.

Em *Menino de Engenho* (1962), destaca-se características psicossociais de indivíduos compatíveis com as características autoritárias e repressivas do estudo sobre a personalidade autoritária de Theodor W. Adorno que são abundantemente retratadas. A relação com a família do menino Calinhos, que o tutelou após a morte dos pais, demonstra como elementos autoritários estão presentes, principalmente nas relações familiares, destarte a destrutibilidade e a agressividade autoritária típicos da educação repressiva e autoritária, a agressividade da avó do jovem com as crianças da casa, sua indiferença aos comandos da esposa, mais uma vez depreciando a figura feminina e o papel materno como sendo mero acessório a educação.

Em uma cena a prima Lili, que está acamada e sem um diagnóstico preciso, relata os constantes castigos físicos impostos pela família as crianças da casa. Todos os personagens parecem obedecer acriticamente ao avô de Carlinhos, característica comum a indivíduos potencialmente

preconceituosos e fascistas. A sexualidade também é abordada neste filme de maneira a debelar seu caráter repressivo. O jovem Carlinhos aos doze anos de idade descobre o desejo através da prima mais velha de Recife, contudo sua família resolve enviar o menino a um internato para repressão dos valores descobertos nas suas primeiras experiências sexuais.

A falta de liberdade nas escolhas pelos jovens e pelas crianças e suas experiências administradas pelos seus responsáveis não contribuem com o papel emancipador que a educação deveria exercer sobre os indivíduos. Não observar as aptidões naturais e espontâneas é negar a subjetividade do ser humano. Exercer uma profissão por uma escolha exclusivamente econômica ou submeter-se aos mandos dos tutores é aprimorar, desde muito cedo, a fetichização de sua mão de obra.

Uma das características psicossocial mais interessantes dos sujeitos submetidos a uma educação repressiva e autoritária é o pensamento de poder. Este conceito se exprime na naturalização e no exercício de um sistema de poder e sua aceitação de forma acrítica. Sem questionamentos sobre as decisões dos pais, cabe salientar que em todos os filmes a visão é patriarcal. Por ocupar uma posição de “autoridade” na família, em um sistema social baseado em estruturas fundadas e geridas por homens, o jovem aceita, sem críticas, a sua submissão a esta autoridade. O jovem deve aceitar os desígnios impostos pelo seu pai que ocupa uma posição “hierárquica” superior na família, em detrimento de uma relação afetiva que poderia privilegiar o esclarecimento e a emancipação do indivíduo, como se espera do papel da educação. Contudo, essa relação sadomasoquista apresentada em *Lição de Amor* (1975) não possui nenhum elemento disruptivo, pois o jovem, como primogênito, é o primeiro da linha sucessória de poder e seu consentimento é permeado de recompensas.

Em *Rio 40 Graus* (1955) e em *Couro de Gato* (1962), a discussão proposta por seus criadores não se limita a organização político-social e econômico da sociedade administrada. A inserção das crianças na lógica mercantilista, na fase tardia do capitalismo, é facilmente destacável na análise desses títulos, mas dentro da discussão proposta nesse trabalho, esses fatores serão escrutinados sob

a luz dos estímulos recebidos pelo público e o que de fato pretendiam cativar em relação as características do processo de formação dos personagens ilustrados nos filmes.

*Menino de Engenho* (1965) e *Lição de Amor* (1975) retratam processos de formação do sujeito em instituições burguesas tradicionais, a família e a escola. Nestes dois últimos, as características particulares predominam sobre o aspecto ôntico, mas não são indiferentes a ele. Também aqui a proposta é verificar qual a discussão proposta pelos seus criadores, observando os estímulos cativados no espectador e como se relacionam com uma reflexão sobre a educação.

Em *Couro de Gato* (1962) e *Rio 40 graus* (1955) vê-se como as famílias em situações de miserabilidade tomam o convencionalismo burguês como um valor que lhes sirva. Em *Couro de Gato* (1962), o personagem Paulinho busca algum momento de transcendência, de *ócio* e contemplação ao lado de uma mascote para desfrutar de um efêmero instante de alegria, mas logo as condições materiais de sua vida se impõem e a mascote passa a ser mercadoria. Aquele momento se torna lembrança e aprendizado de que, talvez, estejam disponíveis ainda mais alguns momentos de felicidade, o que torna o personagem tão dócil frente a realidade miserável e anárquica. A docilidade e o aceite desta condição miserável está no próprio desenho deste capitalismo tardio, o que imobiliza a crítica e comporta uma dialética que não carrega contradição de fato ou que seja negativa.

Dentro desse sistema é falseada uma sensação de abundância e, como anota Marcuse, “parece que esse desenvolvimento da negatividade no interior do todo antagônico é, hoje, dificilmente demonstrável” (MARCUSE, 1972, p.160). A crítica elaborada por Marcuse aponta que a dialética marxista não abandona a visão idealista de progresso e procuraria assentar uma nova redistribuição de poderes partindo da socialização dos meios de produção, mas que não diferiria nas técnicas que seriam herdadas do modelo de produção capitalista. Neste ponto, a carência de uma radicalização desta transição para uma nova etapa histórica, absolutamente autêntica, favorece a consolidação deste sistema industrial, pois, paliativamente, ainda pode ofertar uma ilusão de felicidade, neutralizando essa contradição dentro do todo social e docilizando os indivíduos que em sua formação e constituição

carregam valores burgueses de que a felicidade é tangível a todos em sua subjetividade em nível estritamente individual através de uma educação repressiva e autoritária.

Uma característica do sujeito, comum aos identificados com uma personalidade autoritária e presente em todos os filmes da amostra, é a anti-intracção, uma rejeição virulenta ao subjetivo em que as características psicológicas tornam-se irrelevantes e as emoções e sensações são desvalorizadas, o que, para o sujeito autoritário, o torna muito racional. Essa pseudoracionalidade também é justificada através da superstição e da estereotipização, aquilo que por ele não é identificado como regular, tradicional, logo se torna hostil. A projetividade de sentimentos reprimidos pelo sujeito sobre a sexualidade é sugerida.

A hipocrisia é uma característica imanente ao convencionalismo burguês. Como já destacado, a formação dos indivíduos na concepção tradicional de família com fulcro ideológico desperta, nesses mesmos indivíduos, demasiado interesse em relação ao sexo, mas este interesse não emana da exploração dos sentidos e da busca pelo prazer, mas sim da sua repressão e não realização, do proibido e do proibir. A construção da sexualidade dos indivíduos, dentro desta sociedade ideológica e sem perder de vista os argumentos economicistas que não encerrem a discussão, mas que contribuem para o entendimento das questões pertinentes ao sujeito, encontra duas explicações: a primeira, filogenética, diz respeito aos homens enquanto gênero; e a segunda, ontológica, dos homens enquanto indivíduos (MARCUSE, 1975).

Dentro da explicação filogenética, os mecanismos de repressão e a mudança no aparelho mental então intrinsecamente ligados ao desenvolvimento social e econômico do sistema capitalista e da própria origem do homem como ser social. Como destaca Hebert Marcuse, Freud descreveu essa mudança como a transformação do princípio de prazer em princípio de realidade. A interpretação do aparelho mental de acordo com esses dois princípios é básica para a teoria de Freud e assim permanece, apesar de todas as modificações da concepção dualista. Corresponde em grande parte (mas não inteiramente) à distinção entre os processos inconscientes e conscientes. É como se o

indivíduo existisse em duas diferentes dimensões, caracterizadas por diferentes processos e princípios mentais. A diferença entre essas duas dimensões é tanto de natureza histórico genética como estrutural: o inconsciente, governado pelo princípio de prazer, compreende os mais remotos processos primários, resíduos de uma fase de desenvolvimento em que eles eram a única espécie de processos mentais. Lutavam unicamente por obter prazer; a atividade mental retrai-se, evitando qualquer operação que possa dar origem a sensações de desprazer(dor). Mas o princípio de prazer irrestrito entra em conflito com o meio natural e humano. O indivíduo chega à compreensão traumática de que uma plena e indolor gratificação de suas necessidades é impossível. E após essa experiência de desapontamento, um novo princípio de funcionamento mental ganha ascendência. O princípio de realidade supera o princípio de prazer: o homem aprende a renunciar ao prazer momentâneo, incerto e destrutivo, substituindo-o pelo prazer adiado, restringido, mas garantido.

Por causa desse ganho duradouro, através da renúncia e restrição, de acordo com Freud, o princípio de realidade salvaguarda, mais do que destrona, e modifica, mais do que nega, o princípio de prazer. (MARCUSE, 1975, p.34-35). O princípio de prazer se torna princípio de realidade. Ao jovem Carlos, o descobrimento do sexo sob o signo de uma experiência administrada de prazer torna-se uma experiência mediada por uma razão meramente instrumental. O sexo é dosado e calculado meticulosamente apenas para consagrar a formação de uma nova família com as mesmas bases culturais, enquanto o verdadeiro intuito do prazer é renegado e travestido de vulgaridade. A projetividade da libido, pelo sujeito autoritário, recriminando o comportamento sexual além da seara daquilo considerado socialmente convencional e a consequente classificação da ação de terceiros como inapropriadas, é uma forma de justificar seu ego reprimido. A anti-intracção acaba sendo o mecanismo que reprime o próprio “eu” do autoritário e, por consequência, é reproduzido por ele. O discurso repressivo ao sexo tendo como origem o patriarca da família, observando sua posição hierárquica dentro da instituição família, ganha tons mais severos porque resultam em um ciclo



espiralado de repressão que atravessa gerações, traduzindo o princípio de prazer sempre em termos de princípio de realidade.

Embora a discussão tenha sido centrada nas características psicossociais imantes aos sujeitos autoritários e reprimidos, não se ignora as questões objetivas e materiais. Sem dúvida, toda esta arguição está ligada a questões de ordem política e econômica. A hegemonia da sociedade industrial e a ideologia burguesa foi alcançada através de seus métodos de reprodução de saberes criados ao longo do processo de formação histórica dessa sociedade. Porém, não apenas no nível filogenético essa mentalidade se desenvolve, mas em nível ontológico, imanente ao indivíduo, o que se traduz em característica psicossocial característica dos reprimidos. Trata-se de um processo arbitrário e violento, mas que apenas reproduz um sistema igualmente violento e arbitrário. Sujeitos autoritários ou, a outra face da moeda, sujeitos reprimidos, são produto deste sistema de arbítrios e são direcionados esforços para captar essas características nas personagens do longa-metragem.

As relações familiares, primeiro grupo responsável pela socialização, e com os demais atores sociais, instituições e indivíduos, retratado nos filmes dessa amostra possibilitam a discussão a respeito de como a educação de crianças e jovens é impactada pela autoridade e pelo comando das mais variadas instituições sociais, algumas vezes representadas pela figura do homem viril ou pela figura paterna, por exemplo, que transforma as experiências dos indivíduos em experiências administradas, portanto expiadas de autenticidade. Os filmes debelam a falta de liberdade nas escolhas, limitadas pela ordem econômica e social e através da repressão, que são características desse processo de pseudoformação dos indivíduos em que a autoridade substitui o objetivo primário da educação: emancipar e instrumentalizar o sujeito para que ele mesmo faça a intermediação de suas experiências. Dentro de uma sociedade administrada, não é surpresa que até mesmo as experiências do indivíduo sejam elas administradas e mediadas por terceiros. Esse processo de formação e constituição do indivíduo resultam em um processo de pseudoindividação. O processo em que uma parte deste tecido social, o indivíduo, se torne progressivamente distinto dos demais e que goze de

independência, que não é irrestrita. Não se trata de uma vida em isolamento, mas uma independência em nível ontológico, permitindo ao sujeito guiar suas experiências e desenvolver certas características que não necessariamente representam a maioria ou os demais. Na verdade, o sistema de poder dentro das sociedades administradas age no sentido de substituir o processo de individuação por um conceito vazio de individualismo que abarca uma doutrina moral e política escorada na satisfação pessoal e que dentro de uma sociedade de consumo se traduz em mercadorias.

Nas contradições que existem dentro do próprio sistema, a fetichização do consumo atenua os ânimos e a busca por uma vida equilibrada, justa e longe do arbítrio é substituída pelo prazer do consumo. O discurso economicista também reverbera nas classes proletárias sendo uma negação dentro da própria negação do sistema. O ideal burguês é concebido como uma possibilidade para todos e o apelo as classes trabalhadoras é explícito, não é possível não realizar concessões ou acenar com uma melhoria de vida daqueles que são a base de um sistema de exploração e de expropriação desse trabalho. O encantamento das classes trabalhadoras é realizado mediante ao aumento do seu poder de consumo e escamoteado por mecanismos de reprodução desses valores tradicionais burgueses, como a escola e a família, que naturalizam essas características repressivas, expropriam da própria razão uma horda de seres pseudoformados que se tornam dóceis e servis a este objetivo. É notório como o autoritarismo, a violência e a força são elementos centrais na formação dos sujeitos. As necessidades subjetivas devem necessariamente se curvar àquelas de ordem objetiva. A emancipação é substituída pela repressão e o prazer, transubstanciado em realidade. A imposição parece ser o instrumento de domínio, mas que não teria tão triunfante performance não fosse a submissão autoritária inculcada em todas as fases da vida dos indivíduos.

Por fim, a questão da sexualidade se mostra ruidosa neste sistema repressivo. O interesse desmedido pelo sexo é tão grande quanto os mecanismos de repressão do prazer. A projetividade das pulsões vitais através da anti-intracção, o convencionalismo e tradicionalismo são características psicossociais na formação dos sujeitos reprimidos e autoritários e estão relacionadas pelo demasiado

interesse na sexualidade que se desconecta do mundo das sensações e doravante perde a função de prazer. A especulação quanto ao outro é o que importa. O sujeito na formação repressiva de seu superego, tanto por razões filogenéticas quanto ontológicas, transforma sua pulsão de vida, seu Eros, em pulsão de morte, Thanatos, como denota Marcuse: O desvio da destrutividade primária do ego para o mundo externo alimenta o progresso tecnológico; e o uso do instinto de morte para a formação do superego realiza a submissão punitiva do ego de prazer ao princípio de realidade, assim como assegura a moralidade civilizada. Nessa transformação, o instinto de morte é posto a serviço de Eros; os impulsos agressivos fornecem a energia para a alteração contínua, o domínio e a exploração incessantes da natureza, para benefício da humanidade. Ao atacar, dividir, mudar, pulverizar coisas e animais (e, periodicamente, homens também), o homem dilata o seu domínio sobre o mundo que progride para fases cada vez mais ricas da civilização. (MARCUSE, 1975, p.63).

Essas características na formação e constituição, como observadas em *Lição de Amor* (1975), impingem ao indivíduo sua submissão a uma ordem irracional que cerceia o pleno desenvolvimento ou aperfeiçoamento dos instrumentos de domínio e não permite o prazer que acaba se realizando em outros meios, corroborando com a construção de um superego reacionário e repressivo, limitando as próprias escolhas e a realização em nível subjetivo. Este mal-estar civilizatório, como Freud chamava, transforma o processo de individuação em algo falso, substituído por um conceito vago de individualidade e, apesar de flagrante contradição dentro desta sociedade administrada, a dosimetria repressiva e seus mecanismos de reprodução colaboram para que as forças disruptivas permaneçam adormecidas.

## **CAPÍTULO II**

### **O PROCESSO DE FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO**

Neste capítulo são apresentados a definição do tema de pesquisa e o problema de pesquisa, simultaneamente, com a pergunta que se pretende responder (pergunta de pesquisa), bem como o objetivo e a hipótese.

Em um segundo eixo deste capítulo, foi apresentada a amostra reproduzindo as sinopses contidas na ficha técnica da Cinemateca Brasileira e o método para coleta de informações e tratamento dos dados brutos extraídos da amostra. Inicialmente tentou-se condensar o método utilizado por Braga (2012), em apenas uma ficha de anotações. Entretanto, uma vez que o instrumento já fora utilizado com sucesso, apenas será reproduzida, com algumas adaptações, a mesma ferramenta utilizada como método em sua dissertação de mestrado no programa EHPS *A História de Antoine Doinel: Um estudo sobre a formação* (2012).

Após a categorização da amostra e a apresentação dos resultados, foram realizadas as considerações finais. Este segundo capítulo foi organizado em tópicos específicos: 2.1 Definição do tema de pesquisa; 2.2 Problema e Pergunta de pesquisa; 2.3 Hipótese; 2.4 Método; 2.5 Apresentação dos resultados;

## **2.1 Definição do tema de pesquisa**

Esta pesquisa pode ser caracterizada como uma análise de estímulos. Discute-se os estímulos contidos na experiência do cinema, especificamente, investiga as mensagens contidas, nos filmes selecionados, pelos seus diretores.

Sob o prisma da educação, observar-se por meio da coleta de informações de uma amostra de filmes como esses estímulos estimulam a crítica ao processo de educação e formação do indivíduo.

## 2.2 Problema e Pergunta de pesquisa

Observando os filmes que retratam o processo de formação de jovens e crianças, responde-se à pergunta: Quais estímulos foram incutidos nesses filmes por seus diretores e qual a crítica possível sobre a educação e a formação do indivíduo está presente nessa amostra?

## 2.3 Hipótese

Os filmes selecionados propõem uma crítica ao processo de formação e levam o espectador ao local de negociação, onde é possível significar esta mensagem. Os estímulos visuais e sonoros aos quais os espectadores estão suscetíveis dentro de uma sala de cinema escamoteiam os efeitos ideológicos de sua base material. Contudo, alguns filmes conduzem o espectador a superar a ânsia e experimentar o *ócio* por não objetivarem falsear a inércia daquelas imagens captadas pelas lentes especulares da câmera escura e, dessa forma, podem servir como base crítica para superação da realidade objetiva e para a sublimação do sujeito.

## 2.4 Método

Este trabalho possui caráter exploratório e bibliográfico. Uma amostra contendo cenas de quatro filmes de um importante movimento artístico e intelectual brasileiro foram analisados nessa pesquisa.

O conteúdo empírico está organizado respeitando uma categorização que permitiu agrupar o material em blocos, possibilitando uma verificação de resultados mais objetiva e compatível com a finalidade de utilizar-se de filmes para análise dos estímulos neles contidos e a possibilidade crítica contida nesses filmes, incutidas por seus diretores.

A imagem fotográfica registrada mecanicamente por um aparelho ótico permite um retrato de uma realidade objetiva, porém, como os filmes não são utilizados como fonte usual de pesquisa, deve-se afastar um caráter estatístico desse trabalho. Sem dúvida, um colendo de dados brutos foi extraído dos filmes, mas a análise qualitativa dessas informações foi determinante na verificação dos resultados e na conclusão deste trabalho.

O referencial teórico adotado (Teoria Crítica) não comporta uma análise classificatória e em termos generalizáveis, justamente por propor o método dialético como ferramenta para entender os fenômenos e as estruturas sociais e que se afasta do empirismo predominante nas ciências sociais de matriz cartesiana, o que compete para resultados mais substantivos em razão da escolha de filmes cinematográficos como fonte de pesquisa e afasta de imediato a possibilidade de se interpretar os dados utilizando, exclusivamente ou majoritariamente, métodos quantitativos e estatísticos em uma pesquisa de estímulos.

Os filmes não são fontes tradicionais de pesquisa, entretanto é crescente a sua utilização como fonte de dados conforme análise de Brito (2012), que aponta para a importância crescente dos filmes como relevantes fontes de informações, conforme excerto de texto: “[...] as imagens visuais, sons, e objetos adquirem enorme importância como fontes de informação, que trazem consigo memórias representantes de conceitos, tempos e fatos que se transformam em fontes históricas.” (BRITO, 2012, p.32).

#### **2.4.1 Amostra**

Para a seleção dos filmes dessa amostra foram analisadas 350 sinopses de filmes do movimento artístico intelectual brasileiro chamado de *Cinema Novo*. Para consultar as produções lista-se, a partir do livro de memórias de Glauber Rocha (1981) *Revolução do Cinema Novo*, o nome

de artistas ligados ao movimento do *Cinema Novo*. O livro é uma reunião de crônicas, textos e notas biográficas do diretor de cinema Glauber Rocha e com prefácio do crítico, ensaísta, cronista, professor e pesquisador Ismail Xavier.

Utilizando o índice dos artigos na página 501 do livro, selecionou-se o nome de todos os artistas que foram citados em título de artigo, bem como produções de cinema que também constavam no título de algum dos artigos do livro. Posteriormente, pesquisou-se na base de dados da cinemateca brasileira todas as produções vinculadas ao nome digitado. No caso dos filmes selecionado, consultou-se na mesma base de dados o diretor vinculado à produção e, posteriormente, realizou-se a mesma pesquisa digitando seu nome. Não foi utilizada a ferramenta de pesquisa avançada na base de dados da cinemateca, mas apenas digitados primeiro e segundo nome, e em alguns casos utilizou-se três nomes do diretor para localizar as produções registradas em seu nome.

A amostra dos filmes foi intencional a partir desta coleta de dados. Buscou-se títulos que pudessem ser discutidos à luz da educação. Na leitura das fichas técnicas, destacava-se os filmes que tinham personagens jovens e crianças descritos na sinopse e após esta primeira seleção a amostra foi reduzida significativamente. Dessas produções foram selecionados os títulos através, novamente, da leitura de suas sinopses, que retratavam situações que permitiram explicar: 1) O papel de instituições sociais na formação do indivíduo; 2) O papel de atores sociais na formação do indivíduo; e 3) Situações que retratassem essas relações indivíduo-indivíduo e indivíduo-sociedade.

As categorias analíticas possuem características comuns, como família, escola, amigos, trabalho e etc e suas particularidades atendidas e inclusas na análise no tópico pertinente ao filme discutido.

Os filmes utilizados como fontes de pesquisa e meio investigativo neste trabalho serão apresentados em ordem cronológica de produção iniciando pelo mais antigo. Esta apresentação utilizará a filmografia registrada na base de dados da cinemateca, disponível no sítio [bases.cinemateca.gov.br](http://bases.cinemateca.gov.br), como fonte de referência e reproduzirá a sinopse que consta em sua ficha



técnica, iniciado pelo título e ano de produção e seguido do nome do diretor da produção entre parênteses após a sinopse.

**1) Rio 40 graus (1955)** Num domingo carioca, a vida é retratada através de cinco pequenos vendedores de amendoim. Em Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Quinta da Boa Vista e Estádio do Maracanã, pontos turísticos da cidade, eles procuram compradores para seus produtos. O calor escaldante de 40 graus acaba por unir as aflições dos moradores humildes, que buscam algo de melhor para suas vidas. Depois de um dia atribulado, a alegria de viver toma conta de suas vidas, quando participam do ensaio geral das Escolas de Samba. (Nelson Pereira dos Santos).

**2) Couro de Gato (1962)** Na época do carnaval, garotos da favela roubam gatos para vender porque os couros são usados na confecção de tamborins pelas escolas de samba. São mostradas várias situações em que os gatos são alimentados e capturados; um dos garotos pega um gato angorá de uma madame; brinca e divide a sua comida com ele. Ele hesita em vendê-lo para o fabricante de tamborins, mas a fome se torna maior que o amor. Vende o gato e desce para a cidade com sua caixa de engraxate. (Joaquim Pedro de Andrade).

**3) Menino de Engenho (1965)** Ao ficar órfão, um menino passa a ser criado por seu avô e tios, ricos proprietários rurais, em um engenho de cana-de-açúcar, onde cresce, estuda, conhece a política, o amor e a desilusão. (Walter Lima Jr.).

**4) Lição de Amor (1975)** São Paulo dos anos vinte. Felisberto Souza Costa, criador de gado e pequeno industrial, que mora com mulher e quatro filhos em uma bela casa cercada de jardins, contrata por alto preço os serviços de uma governanta alemã para iniciar seu filho adolescente nas "coisas da vida", temendo as experiências que ele possa viver fora de casa. Carlos, adolescente perfeitamente normal, a princípio prefere o futebol de rua às aulas de alemão e piano, mas acaba envolvido por Elza, 'A Fräulein', sem saber ainda exatamente que coisas eram aquelas que passara a sentir. Cumprida sua missão após um ano naquela nova casa, Elza partirá novamente em busca de

serviço semelhante, pensando sempre em juntar dinheiro para um dia voltar à Alemanha. (Eduardo Escorel).

#### 2.4.2 Instrumento para obtenção dos dados

Conforme mencionado, foi utilizado o método desenvolvido por Braga (2012) para coletar as informações pertinentes à discussão.

Braga (2012) optou por reproduzir os filmes em suporte DVD, primeiramente, de maneira contínua, respeitando sua ordem cronológica. A pesquisa de Ive Braga analisou cinco filmes de François Truffaut, produzidos entre 1959 e 1979. Os cinco títulos retratam a vida do personagem Antoine Doinel e permitiram testemunhar o desenvolvimento físico e emocional do personagem, que é um *alterego* do diretor François Truffaut.

Nesta pesquisa de Braga (2012), o caráter de exibição cronológico adotado pela pesquisadora é coerente com a análise de uma obra biográfica e a própria trajetória do personagem que no primeiro filme, *Os Incompreendidos* (1959), é uma criança. Ao longo do tempo, as produções sequenciais, a saber, *Antoine e Collete* (1962); *Beijos Proibidos* (1968); *Domicílio Conjugal* (1970) e *Amor em Fuga* (1979), retratam o desenvolvimento emocional e biológico do personagem Antoine Doinel.

Adotar-se nesta pesquisa, também, uma ordem cronológica de produção dos filmes selecionados e por não haver óbice em reproduzi-los em ordem distinta da utilizada por Braga (2012), mantêm-se, aqui o quanto for possível a integralidade do método desenvolvido pela pesquisadora, por já ter sido testado satisfatoriamente. Portanto, a exibição dos filmes obedecerá a seguinte ordem: 1) Rio 40 Graus; 2) Couro de Gato; 3) Menino de Engenho; e 4) Lição de Amor. Os filmes foram utilizados em mídia removível e foram baixados do *Youtube*. Devido à pandemia Sars-Cov, não foi

possível obter cópias diretamente na cinemateca, por critério exclusivo do órgão. Observa-se que as cópias baixadas possuem conteúdo idêntico aos originais.

Após a exibição dos filmes foram preenchidas: 1) Ficha de descrição das situações vividas pelos personagens. Como, diferentemente da amostra selecionada por Braga (2012), as situações descritas neste trabalho circunscrevem alguns personagens, originalmente o método descreveu as situações vividas apenas pelo personagem Antoine Doinel. Em seguida, a partir das fichas de descrições vividas pelos personagens preenchidas, foi elaborado: 2) Fichas de localização das situações vividas pelos personagens. Nesta segunda ficha, localiza-se no filme situações pertinentes ao objetivo deste trabalho. As duas fichas constam nos anexos desse trabalho e serão descritas adiante.

### **1) Fichas de descrição das situações vividas pelos personagens infantojuvenis**

As fichas de descrição tiveram seus itens alterados, em relação ao método utilizado por Braga (2012) de acordo com a necessidade dessa pesquisa. Será acrescentado um item que identificará quais personagens ou personagem infantojuvenis são centrais para a análise. No caso do instrumento original, as situações descritas são vividas por um único personagem, Antoine Doinel, por isso a necessidade de identificar de quem se fala ou em relação a quem se fala. Este item tornar-se-á o primeiro na ficha de descrições.

O primeiro item proposto por Braga (2012) foi integralmente mantido nesta pesquisa, pois caracteriza os personagens em relação a idade, sexo, função, quem são e quantidade de personagens. O segundo foi alterado, pois tratava-se apenas da caracterização das relações mantidas pelos personagens dos filmes com Antoine Doinel, a fim de se caracterizar as relações entre os múltiplos personagens infantojuvenis dos filmes selecionados para esta pesquisa com os demais, e não exclusivamente em relação a um único personagem. Os demais itens não sofreram alterações, pois

coletam dados sobre o objetivo formal que reúne os personagens destacados, como, por exemplo, qual vínculo familiar possuem? Se são vizinhos ou amigos? Também serão registradas as reações quanto ao objetivo formal, ou seja, a reação de cada personagem e seus objetivos implícitos em relação ao vínculo com os personagens infantojuvenis. Por último Braga (2012) propõe uma descrição detalhada dos fatos sociais. A organização será efetuada como segue:

- a) Identificação e caracterização do(s) personagem(n)(s) infantojuvenil(s) que será(ão) referencial das relações sociais vivenciadas nos filmes.
- b) Identificação e caracterização dos demais personagens que fazem parte da trama quanto aos seguintes aspectos: Quem são, idade, sexo e função relacionada ao(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.
- c) Que tipo de relação o(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “b” mantêm com o(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.
- d) Objetivo formal que reúne os personagens identificados no item “b” quanto ao papel social desempenhado e que os aproxima do(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.
- e) Reação dos personagens identificados no item “b” quanto ao objetivo formal da situação vivida pelo(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”, descrevendo-se a forma de ação desses personagens de acordo com a função social que exercem.
- f) Objetivos implícitos dos personagens. Aquilo que é possível inferir para além da relação formal e dos objetivos explícitos desses personagens.
- g) Descrição do ato social das situações vividas pelo(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”, os comportamentos que estimulam, permitem, desestimulam ou impedem esses personagens e o que desencadeia algum comportamento específico, qual o objetivo formal e para quem se dirige tal comportamento, qual a forma de atividade gerada pelo comportamento, quais suas qualidades e os efeitos desse comportamento observado.

## 2) Fichas de localização das situações vividas pelos personagens infantojuvenis

A ficha de localização destas situações não sofre alterações sensíveis ao instrumento desenvolvido por Braga (2012) e replicado nesta pesquisa. As fichas foram organizadas por ordem cronológica dos acontecimentos em cada filme. Os filmes foram assistidos em suporte de mídia removível, baixados da plataforma do *Youtube*, pois não possuem restrições de exibição relacionados a propriedade intelectual, e certificado que o conteúdo dos filmes baixados se tratam de cópias idênticas aos originais, observando estar presentes todas as informações que contam na ficha técnica registrada na cinemateca brasileira.

Na segunda exibição de cada filme, uma vez identificada uma situação que, corroborasse com a discussão proposta nesta pesquisa, o vídeo era pausado e era transcrito para a ficha de inscrição o tempo marcado na interface de reprodução de vídeo da plataforma *Youtube*. Destaca-se que uma informação contida no instrumento original de Braga (2012) fora dispensada. A informação sobre o capítulo do filme foi omitida, uma vez que, para a localização do filme na plataforma (*Youtube*) apenas as informações de horas, minutos e segundos são necessárias para a localização das situações vividas pelos personagens infantojuvenis.

A transcrição para a ficha de descrição dessas situações foi organizada da seguinte forma: SITUAÇÃO/FILME/TEMPO. O tempo foi registrado em horas, minutos e segundos, portanto para descrever a primeira situação observada no primeiro filme, lembrando que foi adotado o critério cronológico das produções para enumerá-las, será feito com a seguinte representação S1.F1.T (Horas° Minutos' Segundos"). Foram reunidas 52 situações que servirão de fonte para a discussão proposta e essas fichas podem ser consultadas nos anexos dessa pesquisa.

### **2.4.3 Categorias das situações vividas pelos personagens infantojuvenis**

A categorização segue o instrumento desenvolvido por Braga (2012). Essa classificação das informações extraídas das fichas de registro 1 e 2 objetivam um agrupamento das 52 situações experienciadas pelos personagens infanto-juvenis nos filmes da amostra.

Adaptou-se o método à necessidade desta pesquisa, efetuando-se a categorização e agrupamento das experiências vividas nas diferentes instituições sociais, como a família, amigos e a escola, pois não se pode perder de vista que a coleta de dados deve servir ao objetivo de analisar os estímulos propostos pelos diretores, aliados ao referencial teórico que permite inferir a possível crítica, pelo espectador, sobre o processo de formação do sujeito dentro de uma sociedade administrada.

Essa adaptação gerou subcategorias de análise e as informações serão agrupadas considerando cada filme como uma categoria específica, com os destaques destas 52 situações específicas sobre as experiências de socialização, vividas pelos personagens foco da análise, em cada um dos filmes. Tal esquema será demonstrado abaixo, incluindo as categorias e subcategorias de análise utilizadas nesta pesquisa para comprovação de resultados empíricos.

#### **1) Rio 40 graus (1955)**

a) Família: Será observada a relação dos cinco garotos protagonistas do filme Zeca, Sujinho, Jorge, Paulinho e Xerife com suas respectivas famílias. A família é a primeira instituição social de constituição dos sujeitos.

b) Trabalho: Serão mostrados os dados extraídos relativos as relações de trabalho. O que une os cinco garotos no enredo deste filme é a experiência do trabalho em vender amendoim em diferentes pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro.

c) Amigos: Os cinco garotos são de antemão cinco trabalhadores, mas neste subitem as experiências compartilhadas em relação a amizade serão destacadas. Os ciclos sociais são importantes na trajetória do indivíduo, balizam suas ações e servem como parâmetro para seu convívio social.

d) Outros grupos: Serão demonstradas as informações relevantes sobre a trajetória desses garotos nas instituições sociais que não as anteriores. Dispensa-se a classificação dos demais grupos, por se tratarem de dados heterogêneos e com pouca representatividade no filme selecionado.

## **2) Couro de Gato (1962)**

a) Família de Paulinho: Neste curta quase não falado serão observadas as experiências vividas pelo protagonista Paulinho e sua família.

b) Trabalho: Serão apresentados os destaques pertinentes ao universo do trabalho. O mundo do trabalho, dentro de uma sociedade capitalista, é a instituição social para qual os indivíduos são preparados desde a infância. A escola e a família foram aperfeiçoadas, dentro do sistema econômico e político tardio da era industrial, para que nelas fossem reproduzidos os valores, normas, regras e costumes sociais burgueses. A observação do trabalho, enquanto instituição, é fundamental para a presente crítica ao processo de formação, partindo do referencial teórico adotado nesta pesquisa.

c) Polícia: Considera-se importante elencar as relações dos personagens do curta-metragem com a polícia, instituição caracterizada pelo monopólio do poder coercitivo.

d) Madame com joias: Em uma das cenas coligidas do material, vê-se a interação de um menino pobre, Paulinho, com uma senhora distinta que descansa no que parece ser o jardim de sua mansão ao lado do motorista que lava um automóvel.

e) Homem do morro: Quando as crianças voltam para o morro onde moram, um grupo de pessoas as persegue, mas desistem de subir o morro ao verem no alto um homem negro com uma expressão de fúria.

### **3) Menino de engenho (1965)**

a) Família: Neste filme, foi possível coletar informações que ilustram muito bem as relações familiares do menino Carlos, que perde seus pais prematuramente e passa a morar com os tios em um engenho.

b) Escola: A escola é uma das instituições sociais onde a reprodução do sistema político-econômico é posta em prática, os indivíduos são adestrados para melhor exercerem um papel social regulado pelas forças do mundo do trabalho em detrimento de uma formação emancipatória.

c) Outros grupos: Optou-se por agrupar aqui as informações extraídas sobre as demais experiências vividas por Carlos nas demais instituições sociais, pois são circunscritas às relações envolvendo funcionários do engenho da família de Carlos e poucos personagens que poderiam se enquadrar nas situações observáveis sobre a formação do sujeito em outras instituições e que não estão ligados ao trabalho no engenho de cana.

### **4) Lição de amor (1975)**



- a) Família: Neste subitem são agrupadas as experiências vividas pelo jovem Carlos dentro da instituição familiar. O filme tem basicamente uma única locação, a casa dos Souza Costa.
- b) Professora de alemão: Neste subitem são elencadas as experiências complexas vividas por Carlos com sua professora de alemão contratada para também iniciá-lo sexualmente.

## 2.5 Apresentação dos Resultados

Neste tópico a apresentação dos resultados obtidos será iniciada. Os quatro filmes foram considerados em quatro categorias distintas e, dentro dessas categorias, ainda elenca-se subitens relativos as experiências vividas nas instituições sociais formadoras do sujeito.

### 2.5.1 Rio 40 graus

#### 2.5.1.1 Família

Na primeira experiência extraída do filme, o garoto Zeca encontra sua mãe enquanto carrega uma lata d'água na cabeça. O garoto subia o morro enquanto sua mãe descia ao seu encontro e lhe pedia que buscasse mais água. O garoto a interrompe e diz que não poderia buscar, pois deveria trabalhar como vendedor de amendoim no domingo (S1 F1 T 0°4'41").

As relações familiares retratadas não apenas neste filme, mas em *Couro de Gato* (1962), que também compõe a amostra, demonstram como as famílias pobres dos morros cariocas naturalizam os imperativos de ordem econômica em detrimento ao processo de individuação, substituído, como debatido no primeiro capítulo do trabalho, por um processo de individualidade.

A primeira instituição social responsável por socializar o indivíduo, a família, parece perder até mesmo a afetividade frente a condições objetivas. Aceita-se acriticamente, pois sequer preparo

dispõe durante a trajetória pelas instituições. E não só a familiar, mas em contexto geral, as demais instituições observadas neste trabalho cumprem seu papel de impelir um desenvolvimento pleno e atingir um patamar emancipatório de formação. Novamente destaca-se que o que o garoto Zeca pode experimentar é uma noção falseada e repressora da realidade que corrobora com um processo de pseudoformação.

Em outra casa, no mesmo morro, entra-se no universo de Jorge, um adolescente de mais ou menos quatorze anos de idade (S3 F1 T 0°5'58"). Jorge conversa sua mãe que está acamada e parece debilitada. A mãe pede ao garoto que traga dinheiro para a compra do remédio. Não é especificado por qual motivo a mulher adoeceu, mas é ressaltada uma condição débil de saúde. Jorge, carregando uma lata, diz que vai trabalhar e trará o valor para a compra da medicação. Mesmo em um diálogo doce e que transborda o cuidado do garoto para com a mãe enferma, ainda se percebe o esse mesmo processo de naturalização de valores imanescentes ao trabalho. Certamente um adolescente deveria estar tutelado por seus responsáveis e amparado pelo Estado, que deveria prover uma formação realmente edificante, mas observa-se o contrário, com o avanço do Estado no que compete à tutela do cidadão de forma exclusivamente de controle ou punitiva.

Em uma cena destacada, já no final da trama, vê-se a mesma mãe, ao final do dia, perguntar aos quatro garotos que retornavam ao morro se haviam visto Jorge, que foi assassinado por outros garotos enquanto tentava desesperadamente conseguir o dinheiro para a compra dos remédios de sua mãe adoentada. Os garotos relatam que o dia foi difícil e que não encontraram Jorge no fim de tarde e nesta mesma sequência um policial conduzia um dos garotos ao morro para entregar-lhe aos pais ou encaminhá-lo à assistência social do estado do Rio de Janeiro. Os pais do garoto não foram localizados, uma realidade comum à miséria: a tutela ao sujeito é prestada apenas sob forma de punição, como na condução policial, retratando a violência física e simbólica experimentada por marginalizados. O discurso economicista tem grande relevância nesse retrato dado por Nelson Pereira dos Santos (diretor) ao papel desempenhado pelas instituições, que são estruturadas com vistas a

reprimir o indivíduo. A mãe de Jorge, que ainda procurava o filho, se responsabiliza pelo garoto que é deixado pelo policial aos seus cuidados (S9 F1 T 1°17'29").

Essa responsabilização da mãe de Jorge por outro garoto exemplifica muito bem o conceito durkhaniano de *solidariedade orgânica*. De certa maneira, perde-se o sentimento de coletividade e não se responde mais à *barbárie* mecanicamente, o que enfraquece qualquer resposta harmônica a violência experimentada por qualquer indivíduo, dentro das estruturas sociais estabelecidas. A força de reação e a crítica são desmobilizadas na medida em que as relações objetivas se sobrepõem às necessidades individuais básicas.

### 2.5.1.2 Trabalho

As experiências coligidas sobre o trabalho algumas vezes se confundem com as relações de amizade, pois os cinco garotos que vendem amendoim em um domingo ensolarado são amigos e moradores do mesmo morro (Morro do Cabuçu), no Rio de Janeiro. Para uma diferenciação, neste tópico serão abordadas as experiências exclusivamente sobre o trabalho de venda. As situações em que os amigos conversam, mesmo sobre o trabalho, serão apresentadas no próximo tópico. Ressalte-se, ainda, um aspecto muito importante: os garotos trabalham num domingo, dia em que, no mundo do trabalho arregimentado pela moral religiosa, é um dia de descanso de todo trabalhador.

Jorge caminha na praia com sua lata de amendoins oferecendo aos banhistas. Como em *Couro de Gato* (1962), existe uma tendência, mas que não é recurso contumaz neste filme, de enquadrar realidades opostas na mesma cena, como banhistas e garotos vendedores ambulantes. Jorge entra em conflito com um banhista que o trata com desprezo e violência, empurrando-o, o que faz com que sua lata caia no chão, perdendo seu produto de venda pelo contato com a água do mar. O rótulo de delinquente é o que legitima a ação do banhista. A ideia por trás desta cena (S5 F1 T 0°23'31") é ilustrar como a mentalidade social burguesa classifica os indivíduos e já lhe atribuem de antemão um papel social que julgam compatível com o extrato social de pertencimento, ressaltando que a referência à burguesia não se destina a um ator social específico, pois essa mentalidade circula no

campo das ideias e possui, assim, um fulcro ideológico. O tratamento dado ao garoto, um “bandido”, reflete essa tutela prestada aos marginalizados pelo Estado: Ele não é responsável pela sua formação, mas pela sua repressão.

Desesperado para conseguir o dinheiro para os remédios de sua mãe, Jorge tenta esmolar, recebendo o desprezo daqueles que aborda. Um outro garoto se sensibiliza e ensina Jorge a esmolar, convencendo-o de que era necessário contar uma história que cativasse seu ouvinte (S7 F1 T 0°48’45”). Como forma de lidar com sua dura realidade é aceitável que se dobre a moral, mas com uma dose de comprometimento ético, o *“jeito brasileiro”*.

Jorge vislumbra a possibilidade de concluir seu objetivo, levar dinheiro para a medicação da mãe. Entretanto, seu sucesso como esmolador e contador de histórias trágicas desperta a fúria de um grupo de garotos que esmolavam no local. O conflito entre iguais por migalhas é muito representativo neste filme. Jorge acaba empurrado do passeio e morrendo atropelado por um ônibus (S8 F1 T 1°14’44”).

Em outro ponto turístico da cidade, próximo ao bondinho (Rio de Janeiro), Sujinho conversa com outro garoto sobre um personagem ainda não introduzido, Sr. Peixoto (S6 F1 T 0°38’31”). Peixoto é responsável pela “gerência” do local de trabalho. O personagem, um homem adulto, exige que as crianças que esmolem ou vendam alguma coisa naquela região paguem um percentual para que possam trabalhar naquele local. A alegoria da exploração do trabalho por uma classe dominante é flagrante. Peixoto aparece na sequência e passa a perseguir o garoto, que foge com sua lata de amendoim e embarca no bonde para subir o morro do Pão de Açúcar. Uma família abastada lhe oferece ajuda, mas no alto do morro, mesmo com a tentativa da família em frustrar o estelionato de Peixoto, sua intervenção não é aguda, mesmo com a delicadeza em reconhecer uma situação de fragilidade e que necessitasse de ingerência, o caminho percorrido pela família abastada é o mesmo do que milhões de pessoas em estado perpétuo de letargia: a aceitação de que a exploração está nas nossas estruturas políticas e econômicas e que nada cabe ao cidadão médio.

Nelson Pereira dos Santos explora o sentimento de controle e tutela que permeiam as relações sociais e mesmo a docilidade não afugenta o caráter higienista desta não-ação. Famílias abastadas consideram, novamente, população marginalizada um problema de Estado e anseiam pela sua tutela aceitando os meios punitivos do Estado como meios de constituição, formação e correção dos indivíduos, em nome de sua evasão a qualquer crítica de consciência a brutalidade direcionada aos vulneráveis e miseráveis. O menino acaba perdendo sua lata, mas escapa de Peixoto.

### **2.5.1.3 Amigos**

Neste tópico, algumas cenas destacadas ainda trazem a venda de amendoins como assunto entre os garotos, entretanto o coligido foi considerado representativo de experiências relativas à amizade, sendo esta instituição social eclipsada neste subitem.

Zeca, Sujinho, Paulinho e Xerife discutem em uma manhã de domingo sobre como dividir os custos para a compra de uma bola de futebol e onde cada um venderá seus amendoins. Paulinho não participa da discussão e brinca com uma lagartixa que carrega em seu bolso, de nome Catarina. Todos os garotos gritam por Jorge, que aparece na janela do barraco em que vive com a mãe, dizendo que não venderá amendoins, pois cuidará da mãe acamada (S2 F1 T 0'4'41"). Jorge, conforme registrado anteriormente, acaba convencido a sair de casa por necessitar de dinheiro para os remédios da mãe.

A ideia de garotos com tão pouca idade decidindo locais de trabalho ao mesmo tempo que discutem sobre uma bola de futebol ilustra o papel social absurdo exercido por estas crianças. As bases cognitivas e psíquicas são infantis, entretanto as atividades exercidas são de adultos. O conflito entre suas bases subjetivas e a necessidade de uma realidade que se impinge aos garotos denota o grau de violência simbólica imbricado nessas relações. Em certa medida, o compartilhamento dessas experiências entre os garotos os pacifica, talvez saber da dor do outro faça sua própria dor diminuir.

Já fora do Morro do Cabuçu, os garotos partem para seus pontos de venda previamente acertados. Xerife, um adolescente de mais ou menos quinze anos de idade, conversa com o garoto

Paulinho, muito mais novo e não aparentando dez anos de idade. Ele exige do pequeno algum dinheiro para o rateio da bola de futebol e acaba libertando Catarina de um dos bolsos de Paulinho (S4 F1 T 0°9'58"). Na sequência de planos, o garoto Paulinho procura sua lagartixa de estimação e entra no zoológico da cidade. A câmera subjetiva simulando a visão do garoto e a trilha sonora lírica dão um ar de encantamento para a surpresa da criança ao entrar no zoológico. Quando o garoto finalmente consegue capturar Catarina, ele é abordado por um policial e que o obriga a jogar o animal, que é devorado por uma cobra. Em seguida, o policial conduz o garoto para fora do zoológico.

Como observado nas relações familiares, as situações vividas pelos personagens em outros grupos sociais parecem naturalizar as relações de exploração do trabalho e concebem a repressão como tarefa do Estado, aceitando uma realidade violenta acriticamente. Esses excertos coligidos do filme, nas muitas instituições sociais, são condescendentes com os mecanismos de dominação e não o fazem deliberadamente, mas a estrutura social capitalista se aperfeiçoou em proporcionar experiências esvaziadas e condicionar o ser humano à aceitação de uma realidade bárbara, através de institutos que deveriam ter o comprometimento único de emanciparem o indivíduo, como a família, a escola, os amigos e outras mencionadas em um dos tópicos neste capítulo da pesquisa.

#### **2.5.1.4 Outros Grupos**

Destaca-se apenas uma única sequência representando outros grupos sociais. Na última cena do filme (S10 F1 T 1°19'28"), o diretor mostra uma grande comemoração carnavalesca, o barulho dos tambores e tamborins encantam as pessoas que dançam, cantam e se divertem, em uma clara alusão a liberdade e felicidade, as quais, neste caso, são retratadas como experiências vazias e falseadas. Toda a miséria e exploração são ignorados em troca de um momento de fartura e de gozo. O que torna o reprimido tão condescendente com o arbítrio, com a violência simbólica? O que mantém a massa coesa aos ideais burgueses que estão na base da problemática da pseudoformação?

O que se pretendia com o esclarecimento burguês se transforma naquilo que combatia, um mito. A explicação mítica do mundo, através de divindades que representavam a natureza e se

manifestavam através dela, podia colocar os homens como meros espectadores da vida, mas o esclarecimento que sucede essa ordem mitológica padece dos mesmos vícios, da repetição e do conformismo travestidos de lógica onde o sujeito tudo podia, mas que nada realizava, dentro do sistema econômico desenvolvido e determinado por relações de poder, como anotam Adorno e Horkheimer:

“Não apenas são as qualidades dissolvidas no pensamento, mas os homens são forçados à real conformidade. O preço dessa vantagem, que é a indiferença do mercado pela origem das pessoas que nele vêm trocar suas mercadorias, é pago por elas mesmas ao deixarem que suas possibilidades inatas sejam modeladas pela produção de mercadorias que se podem comprar no mercado. Os homens receberam o seu eu como algo pertencente a cada um, diferente de todos os outros, para que ele possa com tanto maior segurança se tornar igual. Mas, como isso nunca se realizou inteiramente, o esclarecimento sempre simpatizou, mesmo durante o período do liberalismo, com a coerção social” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, n.p).

## 2.5.2 Couro de Gato

### 2.5.2.1 Família

Neste subitem, será apresentada a experiência do protagonista deste curta-metragem, o menino Paulinho, com sua mãe.

O menino Paulinho é preparado por sua mãe, com muito carinho, para um dia de trabalho na “cidade”. Ele sai carregando uma lata com carvão e amendoins que serão torrados naquele forno improvisado e serão vendidos pelo garoto. O preparo pela mãe é uma das primeiras cenas impactantes (S3.F2.T 0°2’40”). O carinho de uma mãe favelada na preparação de uma criança para mais um dia árduo de trabalho.

A situação representada nesta cena de curta duração, da relação entre mãe e filho, é, antes de mais nada, muito representativa. A significação do afago materno na reprodução de um sistema econômico e político caracterizado pela repressão ao *eu* é muito simbólico. O sujeito é relegado a condição de subclasse cidadã, conformando-se com uma situação de vida escorchante através do vínculo materno que já prepara “sua” criança para mais um dia de trabalho ante qualquer possibilidade

de se insurgir contra as forças de opressão social. Qualquer forma de denunciar as perversas relações econômicas escamoteadas nas relações regulares de trabalho fica prejudicada quando na primeira infância os cuidados da mãe incluem o adestramento e a condescendência com as formas de dominância e a naturalização das relações de trabalho.

### 2.5.2.2 Trabalho

Neste tópico da pesquisa, serão pontuados recortes destes filmes que evidenciem as experiências do mundo do trabalho vividas por Paulinho e por mais alguns personagens que apresentaremos agora. O curta-metragem é não-falado, apenas algumas frases escaparam pelos personagens, mas o diálogo é dispensado neste filme.

As outras personagens são apresentadas neste primeiro ato. Algumas crianças carregam latas d'água na cabeça (S1 F2 T 0°1'40"). Em outra cena (S2 F2 T 0°2'14"), uma criança engraxa sapatos enquanto uma outra vende jornais e alguns meninos circulam por uma grande cidade. O enredo ganha contornos ao introduzir o incidente incitante do filme (na linguagem do cinema simboliza a ação que desencadeia uma série de eventos) e que será fio condutor desta trama. Um som carnavalesco e imagens de como a cidade se prepara para o carnaval se revezam em uma sequência de planos (S5 F2 T 0°3'20") e um narrador alerta que o preço dos tamborins dispara na época de carnaval. Este incidente que inicia a trama é uma alegoria à lógica econômica e mercadológica e seu consequente impacto na vida dos moradores daquela comunidade. A alternativa para a produção de mais tamborins devido à escassez de matéria-prima é utilizar o couro de gato.

O aumento no preço dos insumos na fabricação de tamborim e a consequente utilização do couro de gato para abastecimento das escolas de samba e suas baterias é o incidente que marca a transição do primeiro para o segundo ato do filme. A lógica mercadológica foi parodiada na apresentação do dilema moral que as personagens infantis enfrentariam. Deveriam caçar gatos para vendê-los para o fabricante de tamborim. A estratégia de roteirização e da *storytelling* é de retratar



um dilema moral ao personagem e o caráter dessa persona. A própria origem da palavra “personagem” deriva do inglês “character” que significa, originalmente, caráter.

Dois garotos circulam entre as mesas de um restaurante (S4 F2 T 0° 2’59”) oferecendo amendoins. O restaurante foi deliberadamente escolhido e contrasta a realidade de adultos tomando café ou alguns drinks, fumando charutos e cigarrilhas, em uma alusão ao momento de lazer, enquanto aqueles garotos desconheciam sua condição infantil e prematuramente assumiam responsabilidades iminentes ao trabalho. Estes contrastes são muito utilizados neste curta-metragem, dividindo-se o quadro entre o luxo desfrutados por homens e mulheres adultos com a miséria de trabalhadores infantis.

Sabendo da lógica da escassez de matéria-prima para a confecção de tamborins, os garotos, em uma sequência de cenas, parecem caçar gatos pela cidade (S6 F2 T 0°3’47”). Em uma dessas cenas (S8 F2 T 0°5’01”), um dos clientes do restaurante corta um pedaço de seu bife e joga ao chão para um gato que invade o salão do restaurante, enquanto um dos garotos operários que carrega uma sacola (S9 F2 T 0°5’15”) observa o gato se alimentado dos restos daquele cavalheiro no salão do restaurante.

### **2.5.2.3 Polícia**

Em uma das cenas, um policial observa com olhos receosos dois garotos que passeiam pelo parque (S10 F2 T 0°5’22”). Os garotos espreitam o gato de uma senhora, mas isso é imperceptível ao personagem policial. A introdução deste personagem simboliza o excesso de controle, pelo Estado capitalista, de seus braços coercitivos, neste caso a polícia. A eficiência em manter sob rédeas curtas a população oprimida é condição para a perpetuação e legitimação do poder da classe burguesa.

Na atual fase do capitalismo, e que se estruturou a partir do século XVII, a polícia passa a ser o conjunto de meios que garantem a força do Estado e seu crescimento, mantendo sua boa ordem (FOUCAULT, 2008, p. 421). Está presente no pensamento do filósofo Michael Foucault a

característica de polícia para não apenas manter o controle do estado, dos opressores em relação aos oprimidos, mas também para garantir suas bases de crescimento e coibir qualquer germe crítico que deslegitime esse esquema de poder.

O pensamento liberal acaba expressando sua vocação ao autoritarismo. O crescimento econômico e o progresso, na ótica liberal, dependem da força coercitiva da polícia para manutenção da ordem, abrindo mão de um Estado de sítio eterno deflagrado por um conflito de classes, que é inerente à sociedade capitalista, por um estado permanente de vigilância abaixo da fronteira da agressão física e que exerce um poder constante e preventivo a qualquer levante.

#### **2.5.2.4 Madame com joias**

Destacamos esta cena (S7 F2 T 0°5'22") pela significância no contexto deste curta-metragem. O diretor emprega uma técnica de contraste. Em muitas cenas, a miséria e o luxo dividiam o quadro, numa técnica que realça a crítica as desigualdades brasileiras. E esta cena condensa essas forças sociais antagônicas.

O personagem principal do filme, o menino Paulinho, vê a oportunidade de furtar um dos gatos quando observa uma mulher com muitas joias e uma taça nas mãos, retratada como uma “dondoca”, sentada em uma espreguiçadeira e vigiada por seu motorista, bajulando seu animal de estimação, um gato branco. Esta personagem mulher é o retrato da elite burguesa que consolida seu poder econômico e político na sociedade capitalista. A experiência para os dominados é limitada dentro das instituições sociais e a formação destes indivíduos é permeada pela carência de substância dessas experiências. Mesmo considerando a própria limitação desta sociedade, ainda sim, encontra-se nela meios de impedir que o homem se desenvolva e desenvolva meios de liquidar essas condições estruturais. A mulher com joias, infere-se, advém de um extrato social que pode se desenvolver observando suas necessidades subjetivas, suas peculiaridades.

Neste contexto o animal pode ser significado como de “estimação”, uma mascote, e a criança, representando os extratos mais baixos da população, não pode vivenciar a mesma experiência. A objetividade material a ela se impinge como determinante de sua própria existência e suas necessidades e desejos íntimos são reprimidos. Alguns indivíduos são expropriados de sua própria subjetividade através de experiências empobrecidas em sua trajetória pelas diversas instituições sociais.

#### **2.5.2.5 Outros grupos**

Destaca-se neste subitem as demais experiências experimentadas pelo menino Paulinho, protagonista do curta-metragem, e pelos demais garotos que caçavam os gatos para vender ao fabricante de tamborins.

Em uma sequência de planos (S11 F2 T 0°8'12”) todos os garotos do filme, na favela, no parque, no restaurante elegante e no jardim de uma senhora com muitas joias, finalmente agarram os animais e tentam fugir sendo perseguidos pelo policial, pelo garçom do restaurante, e pela senhora das joias e seu motorista. A perseguição faz com que os garotos deixem escapar os gatos, com exceção do menino Paulinho que foi exitoso no furto à dondoca. A perseguição termina na entrada do morro, quando os garotos sobem uma escadaria e do alto um homem negro com expressão de raiva afugenta aqueles que os perseguiam.

Na próxima situação destacada (S12 F2 T 0°10'09”), o menino Paulinho parece se afeiçoar ao animal. A criança olha fixamente para o gato e depois o abraça. Paulinho tira dos bolsos algum pedaço de alimento, nota-se que é muito pouco até mesmo para as necessidades de uma criança. O garoto divide o pouco de comida com o gato porque poderia dar um destino ao felino diferente ao dado a um insumo de fabricação de tamborins. Contudo, a cena retrata a insatisfação de ambos com a insuficiência de alimento, sendo explícita a apatia e descontentamento com a situação de miserabilidade. O garoto deveria escolher entre ter um animal de estimação e dividir a fome ou ser possuidor de uma mercadoria com valioso poder de troca na época do carnaval.

Na última sequência do filme (S13 F2 T 0°12'52”), o garoto observa o fabricante de tamborins e as muitas gaiolas já vazias. O menino lança um olhar de tristeza, como se despedindo do animal, e o entrega ao senhor, que em troca lhe dá uma quantia em dinheiro. O garoto continua a caminhada no alto do morro em direção ao pôr do sol enquanto enxuga as lágrimas e o filme se encerra.

O filme é uma parábola da realidade e que transpassa gerações enquanto perdurar um sistema político e econômico que naturalize a dominação. A criança se curvou à necessidade econômica e se viu obrigada a atribuir um valor de troca ao animal a que já havia se afeiçoado, como seria comum para determinado extrato social dominante ser possuidor de uma mascote na infância e experimentar as responsabilidades da tutela de um ser vivo, as representações de nascimento e morte e quais sejam os aprendizados possíveis. As instituições sociais perpetuam essa lógica mercantilista e fetichista traduzida em experiências empobrecidas em prejuízo a uma formação emancipatória baseada em experiências edificantes.

### **2.5.3 Menino de Engenho**

#### **2.5.3.1 Família**

Neste tópico serão apresentadas as experiências familiares vividas pelo menino Carlos, personagem central do filme *Menino de Engenho* (1965).

No início do filme, Walter Lima Jr. (diretor) reproduz um poema de Carlos Pena Filho sobre o tempo. Imediatamente vê-se um trem soltando muita fumaça enquanto corta a planície paraibana. Está-se nos anos 1920. Um violeiro toca uma música de cordel que traz uma atmosfera angustiante e, quando há um corte para a próxima cena, escuta-se barulho de dois tiros, uma mulher vai ao chão e a música de cordel dá espaço para uma trilha fúnebre. A mulher foi assassinada pelo marido que se suicida em seguida. O menino Carlinhos, filho do casal, observa toda a cena, contra a parede, com

um semblante de desespero (S1 F3 T 0°1'09"). Esta cena abre o filme e já deflagra a banalização da violência contra a mulher, já socialmente naturalizada.

Órfão, o menino Carlinhos fica sob os cuidados dos tios, abastados fazendeiros e que possuem um engenho chamado engenho Santa Rosa. O garoto é levado a cavalo pelo tio para conhecer a propriedade e, em seguida, a família que ainda não conhecia lhe é apresentada (S2 F3 T 0°4'00").

A criança deverá aprender a conviver com sua nova família e superar a morte dos pais. Em uma das cenas, (S3 F3 T 0°6'24") analisa-se como a formação do superego masculino deverá necessariamente reprimir qualquer traço considerado feminino que, no contexto, é tomada por sinônimo de fragilidade. O menino Carlos chora em sua cama, pois ainda sente a falta dos pais e é consolado por Maria Menina, irmã mais nova de sua mãe. Ela lhe faz a promessa de exercer o papel de mãe e diz: "Não chore. Seja homem!".

Alguns minutos desta cena, a fragilidade do menino Carlos é novamente explorada. Ele pede para dormir no quarto de Maria Menina, pois estava com medo (S10 F3 T 0°33'49") e ela, apesar de ser autorizá-lo dormir no quarto, ri da situação e debocha por um garoto tão crescido chorar por medo. O menino tem lembranças do dia da morte dos pais a todo momento, o que torna compreensível o medo e o choro, mas é reforçada a impossibilidade do homem mostrar-se fragilizado.

Carlinhos conversa com sua prima Lili, uma criança adoentada e acamada (S6 F3 T 0°12'44"), que lhe confessa que Tia Maria castiga fisicamente com frequência as crianças do Engenho Santa Rosa. A formação das crianças, no engenho, ganha ares behavioristas. A violência deveria condicionar cada um a exercer seu papel social previamente designado pelos seus tutores e liberdade, escolhas e realização sequer são cogitadas como forma de elevação do espírito. A prima Lili não sobrevive por muito tempo em razão de sua condição de saúde. Ela é encontrada morta e a cena que se inicia com o desespero da família e em uma sequência de planos mostra a criança sendo velada pela família e o choro solitário de Carlinhos, que vai ao seu quarto para reservadamente chorar a morte da prima (S7 F3 T 0°17'40"). O garoto vai aprendendo que a demonstração de fragilidade deverá ser circunscrita

ao âmbito mais privado e isolado possível, longe dos olhos dos outros, o que demonstra o caráter viril e o poder masculino.

Essas **provas** de masculinidade são o tempo todo reforçadas nas relações familiares de Carlos. Em mais uma dessas demonstrações, o tio sacrifica o carneiro Jasmim, dado ao garoto como mascote. Antes do sacrifício, o tio, mostrando-se insensível à dor do garoto, explica-lhe o carneiro estava com o peso e tamanho ideal para o abate e promete um outro animal de estimação (S13 F3 T 0°55'19").

### 2.5.3.2 Escola

A frequência escolar ou o estudo regular não tem muita importância para os moradores da região do Santa Rosa, no interior da Paraíba. Após uma chuva que alagou a região, os moradores do engenho ficam abrigados na casa de uma moradora, a salvo das águas do Rio que subiram com vigor depois de dias de tempestades. A moradora reconhece no menino Carlos as feições da mãe, Clarice, e Maria Menina revela que o garoto está aos cuidados da família (S8 F3 T 0°28'39"). Nesta conversa, falam sobre o início de Carlos na vida escolar aos doze anos de idade para aprender as letras. O ensino regular na década de 1920 era precário e o ensino das primeiras letras era o único curso que deveria ser ofertado gratuitamente pelo Estado, mas dependia sensivelmente da rede privada, nas mãos da Igreja.

Não era incomum as pessoas se constituírem enquanto sujeitos sem qualquer experiência escolar. A formação deveria observar o ofício que era possível e necessário para aquele indivíduo, e não necessariamente incluía a alfabetização, as letras ou a matemática. À época, em grande parte do país a *práxis* do trabalho era ensinada servindo como base formativa, assim como os valores familiares e religiosos, este último, aliás, nunca dispensado.

A escola seguia basicamente o método lancasteriano ou qualquer derivação, sem uma definição própria. Em uma passagem do filme (S9 F3 T 0°29'28"), é retratada uma sala de aula do interior do Brasil. Um professor ensinava, com repetições musicadas, matemática aos alunos. As

crianças têm idades variadas e o menino Carlinhos era auxiliado por uma monitora da classe, responsável por realizar sua adaptação. O professor surpreende-se quando Carlinhos responde corretamente à pergunta formulada por ele e, em seguida, castiga uma criança que erra a resposta à outra pergunta com uma palmatória. A experiência do menino não é apenas caracterizada por uma violência simbólica, pois são evidentes as violações físicas dentro da escola, do trabalho ou mesmo no seio familiar.

### **2.5.3.3 Trabalho**

A vida dentro do engenho Santa Rosa é dedicada ao trabalho. Em uma sequência de cenas (S4 F3 T 0°7'31"), Coronel José Paulino, avô materno de Carlinhos e dono da propriedade, apresenta todo o trabalho que é realizado no engenho. Carlinhos demonstra interesse e seu avô explica o processo de moagem da cana enquanto o garoto observa trabalhadores, homens e crianças, aglomerados nos campos e armazéns do engenho (S5 F3 T 0°9'52"). O menino sequer cogita qualquer papel social que não esteja ligado àquela rotina e àquelas pessoas. Suas experiências não garantiriam que o rapaz pudesse se instrumentar e se emancipar. Carlinhos cumpriria o destino dos bestializados, sendo apenas uma peça na engrenagem do trabalho.

Mais do que a impossibilidade de erigir-se para além dos campos do engenho Santo Rosa, os aspectos violentos da formação, como na escola ou dentro das experiências vividas com sua família, também têm centralidade no instituto do trabalho. Seu poder punitivo garante a ordem e o progresso do engenho. Destaca-se a punição de um empregado do engenho, muito afeiçoado a Carlinhos, que, amarrado, seria obrigado a casar-se com uma moça que alegava ter engravidado do jovem trabalhador e, em caso de recusa, poderia ser morto (S12 F3 T 0°35'59"). Carlinhos observa tudo e tenta intervir junto à Maria Menina para que o trabalhador fosse libertado, o que acaba se realizando.

### **2.5.3.4 Sexo**

Neste subitem apresenta-se os resultados extraídos do filme. O sexo dentro da sociedade capitalista desperta tanto interesse quanto é reprimido. Há assuntos que não podem ser debatidos e “meias” lições são aprendidas durante a trajetória de vida através das instituições sociais. Desde o mundo do trabalho a família, a sexualidade é um tabu.

Carlinhos, um adolescente de doze anos, como qualquer garoto de mesma idade, é muito curioso em relação ao sexo. Em uma cena, Carlinhos e outros garotos do engenho vão até a igreja e quando estão sozinhos levantam as roupas das estátuas sacras para verificar a presença e a forma da genitália, e o pênis de uma das estátuas é focado pela câmera (S11 F3 T 0°35’30”).

Em outra cena, Carlinhos observa o marido de Maria Menina beijando uma prima de Recife (S14 F3 T 1°10’50”). O garoto observa atentamente tentando aprender o comportamento. A educação sexual na sociedade atual é castradora e repressora e Carlinhos nunca foi ensinado sobre a teoria do amor ou a mecânica do sexo na escola ou por qualquer familiar. Naturalmente, o garoto tende a reproduzir aquele comportamento. Em seguida, a prima mais nova de Recife, Maria Clara, e Carlos, em uma sequência de cenas correm pelo campo, conversam embaixo de uma árvore, criando uma atmosfera de paixão ao espectador (S15 F3 T 1°11’07”), e de mão dadas experimentam o primeiro beijo.

O enredo é conduzido de forma a enfatizar o sexo na vida de Carlos e a tônica repressiva que maculava os desejos naturais do ser humano. Carlinhos imagina o beijo com Maria Clara e se masturba usando um orifício em uma palmeira (S16 F3 T 1°15’40”). O comportamento sexualizado do adolescente é tomado como pernicioso e lascivo pela família, principalmente pelo avô. Em nenhum momento a exigência da família para que o garoto se tornasse um “homem” foi precedida de algum ensinamento ou lhe foram proporcionadas condições de experimentar situações com liberdade, ao contrário, repetidas vezes foi repreendido ao mostrar qualquer emoção que fosse considerada um traço de fragilidade, o que era incompatível com seu papel masculino.



Em uma das cenas finais do filme (S17 F3 T 1°16'59"), o menino se despede dos moradores do Santa Rosa e parte sozinho em um trem e seu destino é um internato. Seu avô materno, Coronel José Paulino, resolve enviá-lo por não saber lidar com o comportamento naturalmente curioso em relação ao sexo. Enxergava na instituição escolar de internação um ambiente mais eficiente em promover a repressão de comportamentos considerados indesejáveis, como a insubordinação ou sexualidade, reforçando o caráter repressor e punitivo das instituições sociais na formação do indivíduo.

## **2.5.4 Lição de Amor**

### **2.5.4.1 Família**

Neste tópico, serão destacadas as relações típicas de uma família burguesa de São Paulo nos anos de 1920. O pai do jovem Carlos contrata uma governanta alemã e que acumularia a função de professora de piano e do idioma alemão para todos os filhos. A governanta também se torna responsável, a mando do pai, por cumprir uma tarefa pouco ortodoxa: deverá iniciar o jovem sexualmente para evitar experiências não administradas que pudessem ser prejudiciais ao menino e ao futuro da família Souza Costa.

Na primeira cena do filme (S1 F4 T 0°0'20"), o Sr. Felisberto Souza Costa contrata Helga para iniciar sexualmente o filho Carlos de 16 anos, assumindo a função de governanta como fachada para o real motivo de sua presença na mansão. A matriz conservadora, à qual a família estava umbilicalmente ligada, não naturalizava a sexualidade e as experiências sobre sexo eram relegadas ao ambiente mais íntimo quanto possível e a discrição, que por vezes não passava de dissimulação, seria uma conduta esperada. O pai (Felisberto) argumenta que a experiência deveria ser administrada, caso contrário haveria grandes riscos tanto ao patrimônio da família quanto ao próprio futuro do jovem Carlos, que poderia se desvirtuar por conta de uma paixão ou ainda se relacionar com uma

*alpinista social*, nas palavras de Felisberto Souza Costa, alguém que poderia dilapidar o patrimônio da família. Helga aceita o trabalho pelo valor de oito contos de réis, que seriam suficientes para retornar ao país de origem, Alemanha, e ter, em suas palavras, “uma vida descente”. Felisberto, então, fala de suas outras filhas e que ela também seria encarregada de trazer uma carga erudita à educação das meninas e do próprio Carlos, desdenhando da educação brasileira e enaltecendo a cultura Europeia.

Carlos, em outra cena, agride as irmãs como forma de brincadeira, as meninas reclamam e a mãe tenta intervir, mas apenas quando o pai, aos berros, ordena que todos desçam para o jantar é que o jovem rapaz obedece (S2 F4 T 0°9’23”). Nesta cena, Eduardo Escorel (diretor) tenta impactar o público com a naturalização da violência contra a mulher e seu lugar distante da cadeia de comando, pois apenas quando o pai ordena é que de fato obedecem. A mãe, Laura, se conforma e parece nem ficar aborrecida com o fato de não possuir autonomia na formação dos filhos. A educação pode ser dada através do braço materno, mas a concepção patriarcal de família é quem garante uma hegemonia do papel masculino na constituição dos sujeitos e na sua formação.

Em uma cena emblemática (S4 F4 T 0°51’29”), Carlos e Helga, a professora contratada, são interrompidos por uma das irmãs de Carlos que abre a porta da biblioteca onde as aulas são ministradas. Carlos implica com a irmã e a professora tenta chamar-lhe a atenção, mas é ignorada. Mas, ao contrário da mãe do garoto, Helga segura com força seu braço e diz: “Você não é mais forte do que eu!”.

O garoto, inebriado pelo poder patriarcal, vive um mundo hobbesiano, o que implica, valer-se da força física masculina para impor a sua vontade. Helga se contrapõe a este poder físico ao se levantar contra a posição ascendente da figura masculina.

O apelo para a ação da figura feminina é sempre conduzido pelas mãos do patriarca. Em uma conversa do casal Souza Costa, Felisberto insiste para que Laura converse com a professora que, nesta altura da trama, decide deixar a casa pela falta de transparência de Felisberto com a esposa Laura.

Nessas condições administradas, a ingerência feminina é conclamada. Felisberto diz que apenas o apelo de uma mulher poderia convencer outra. Na cena destacada, a atmosfera de conchavo e manipulação é explícita pelo diretor (S7 F4 T 0°42'29").

Depois que Helga é convencida a continuar com o serviço, e já tendo relações sexuais com o adolescente Carlos, destaca-se o trecho em que Felisberto e Laura dialogam e o Sr. Souza Costa queixa-se das frequentes relações sexuais do filho com a governanta em sua casa (S11 F4 T 1°03'18"). Embora o pai contratasse uma mulher que iniciaria a vida sexual do filho, a prostituição, neste caso específico, não foi encarada como libidinosa e lasciva por Felisberto e Laura. Recorrer ao serviço, a fim de garantir que o filho pudesse estar livre de experiências luxuriosas e pudesse constituir uma família sem a instabilidade que as paixões juvenis pudessem trazer, foi encarado como uma tarefa de um pai zeloso e que poderia se utilizar de qualquer artifício para que a estabilidade financeira e afetiva da família Souza Costa fosse garantida. O interesse pelo sexo é justificado por razões materiais, mas escamoteia a verdadeira intenção: reprimir.

#### **2.5.4.2 Professora de alemão**

Extraímos uma cena onde o jovem Carlos conversa com sua professora, Helga (S3 F4 T 0°13'03"). A professora pergunta: "O que quer ser quando crescer?", ao que ele responde: "Papai quer que eu faça Direito, mas eu não ligo!".

O jovem parece não se importar com as próprias escolhas e age com certo conformismo. Independentemente de sua vontade estaria à frente dos negócios da família aos vinte e um anos de idade. A escolha da profissão pelos pais era algo muito comum na década de 1920 e ainda é recorrente nos dias atuais. A falta de liberdade nas escolhas pelos jovens e pelas crianças e suas experiências administradas pelos seus responsáveis não contribuem com o papel emancipador que a educação deveria exercer sobre os indivíduos. Desconsiderar as aptidões naturais e espontâneas é negar a

subjetividade do ser humano. Exercer uma profissão por uma escolha exclusivamente econômica ou se submeter aos mandos dos tutores é aprimorar desde muito cedo a condescendência com a exploração e expropriação do trabalho e buscar a felicidade e a realização pessoal no ato fetichista de consumir.

Uma anotação para a sequência desta apresentação de resultados: Helga e Carlos passam a trocar olhares de encantamento e desejosos (S5 F4 T 0°29'26"). Isso exprime, deliberadamente, esta fetichização característica das realizações na sociedade industrial. Mesmo contratada para iniciar sexualmente o adolescente, a atmosfera sentimentaloides cumpre seu papel alienante. Percebe-se que a experiência sexual administrada de Carlos pode ganhar contornos de uma verdadeira realização, de que não passa de mera troca comercial. Talvez para o adolescente seja sintomático, mas até mesmo a própria contratada para o serviço deslumbra-se com a possibilidade romântica de transformar o circo das experiências administradas em *love story*.

Outra cena (S8 F4 T 0°51'29"), deliberadamente construída por Escorel, desenrola-se próximo ao final da trama: dentro da mansão dos Souza Costa, Carlos encontra com Helga e pede um encontro noturno, em seu quarto. Helga se mostra hesitante e tenta se esquivar. Carlos, então, a segura pelo braço de forma truculenta e exige um encontro, ao que a professora acaba cedendo. Esta cena dialoga diretamente com uma passagem do início do filme (S4 F4 T 0°51'29"), em que Helga segura Carlos pelo braço e se impõe ressaltando que possui mais força do que o garoto. Os papéis se invertem agora. Através do sexo, Carlos identifica um poder sobre Helga e a professora cede um encontro, porque naquele momento, sente-se dominada. Eduardo Escorel explora, poeticamente, alguns valores convencionalistas que sustentam a hegemonia do patriarcado e a cena retrata muito bem esse comportamento, que beira o animalesco e conversa com o *sistema límbico*. A força masculina demonstrando virilidade e o pretensso poder sobre a mulher fazem parte da construção do *superego* masculino e a repressão, invés de ser apenas internalizada pelo homem, pois espera-se um tipo

determinado de conduta sexual, o que já reprime uma realização subjetiva do sexo, é dirigida também a figura feminina que apenas poderá vivenciar o sexo com a permissão masculina.

Esse caráter repressivo é abordado novamente quando, após iniciarem os encontros sexuais, durante o horário que deveria ser reservado a aula de alemão, Helga pergunta se o rapaz já havia feito sexo antes. O acordo com o Sr. Souza Costa previa a iniciação por Helga. Carlos, então, confessa que já não era mais virgem e que transou com uma prostituta exclusivamente para atender uma **necessidade masculina** (S9 F4 T 0°57'35"). Mais uma vez, é demonstrado que é fato o homem se apoderar do sexo, como detentor de uma aptidão ou necessidade inata para a sexualidade, o que novamente denota o caráter repressor tanto para a figura masculina, que é instigada, incentivada e obrigada a cumprir um papel social que dentro da nossa estrutura política e econômica é uma função masculina, bem como é repressor para a figura feminina que é privada de sua sexualidade.

Como planejado por Felisberto, pai de Carlos, a relação com a professora deveria terminar com um **susto** para o rapaz. O pai arma um flagrante durante um encontro sexual que acontecia no quarto da professora (S13 F4 T 1°10'44") e demonstra uma falsa surpresa, dizendo que dispensará os serviços da governanta e seguindo com um discurso que destaca os aspectos negativos da sexualidade. Ressalta que mulheres golpistas e aventureiras podem se utilizar do sexo para dilapidarem o dinheiro da família, que poderiam ser infiéis, desonestas e que poderia, inclusive, adoecer por contrair alguma doença. A experiência contratada pelo pai seria administrada porque hipoteticamente favoreceria o rapaz a encontrar uma parceira dedicada, em outras palavras, uma mulher para a função materna e que dentro do contexto social simboliza apenas a biologia da maternidade, pois a mãe também passa a ser tutelada pelo marido e é este quem decide os meios formativos de seus filhos, consagrando valores ideológicos que legitimem as estruturas da nossa sociedade capitalista.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Mostrou-se nessa pesquisa um estudo sobre os estímulos contidos nos filmes. Previamente mostra-se alguns apontamentos sobre o surgimento do cinema e do movimento artístico, posteriormente, mostra-se o estudo sobre os estímulos contidos nesses filmes e sua proposta crítica ao processo de formação do indivíduo. Arguir-se sobre quais eram estes estímulos e o seu impacto na audiência. Este trabalho não encerra qualquer discussão sobre a matéria. Não se esgotam as explicações sobre como as instituições intermedeiam as relações do sujeito com a superestrutura econômica e política. Esta pesquisa, aponta a possibilidade de superar a realidade através da arte. Não

retroagiremos a discussão sobre estética, os apontamentos realizados, concebem um filme, por exemplo, como uma manifestação artística, em alguns casos, e não tão somente um produto massificado, produzido por uma indústria cultural. Não se trata da negação dos estudos frankfurtianos sobre os meios de comunicação, mas conceber que algumas obras objetivam mais do que interesses econômicos, ou mesmo, quando são caracterizados pelo discurso alienante, podem revigorar, através do seu escrutínio, aquilo que do homem foi subtraído, sua liberdade crítica.

Em uma sociedade administrada as experiências dos indivíduos são esvaziadas, pois, notadamente, as instituições sociais que deveriam intermediar essas experiências são instrumentos de reprodução ideológico da classe dominante, como forma de legitimar as disparidades entre as relações de classe. A formação emancipatória e livre é preterida no processo de formação mediado por estas instituições, a um desenvolvimento utilitário. Utilizar-se, destas instituições, para a conclusão de um processo de pseudoformação, por intermédio da violência física ou simbólica, de caráter punitivo e repressivo, obrigando os indivíduos a submissão, assegurando sua autoconservação, seja por intermédio do medo da violência estatal, detentor do monopólio do poder coercitivo, seja pelo medo da fome, do desemprego e da desonra.

Na sociedade industrial, o modelo de produção em larga escala, otimizando os lucros e reduzindo custos, mesmo em prejuízo ao bem-estar social, e o consumismo conspícuo, são características intrínsecas ao sistema capitalista, o discurso economicista é preponderante em todas as relações e pauta a atuação de todas as instituições sociais importantes no processo de formação do sujeito. A ideologia burguesa, fornece o discurso que legitima a violência e a injustiça. O conceito liberal de individualidade, torna-se sinônimo de liberdade e com a falsa promessa de realização porque a verdadeira realização, a busca pelo prazer e pela felicidade, foram suprimidos como mera fantasia, reforçando o aspecto fetichista.

O cinema desempenha um papel importante para se opor à inércia do oprimido. A indústria cultural, utilizando meios de reprodução técnicos, escamoteia a realidade e transforma aquele

momento de lazer em um momento catártico, conformando o indivíduo com a promessa de um prazer jamais entregue. Neste trabalho, buscou-se evidenciar que o cinema e os filmes devam instrumentalizar a crítica a uma sociedade com valores deformados e que o processo de formação deva ser repensado. Na apresentação de resultados, evidenciou-se o caráter autoritário e repressivo da educação de jovens garotos, personagens dos filmes selecionados, o que possibilitou duas críticas imediatas: 1) A superestrutura expropriando do sujeito qualquer alternativa formativa que não para, exclusivamente, sobreviver; 2) Instituições sociais que deveriam desempenhar um papel libertador, na condução do processo de formação de jovens, mas que reproduzem valores ideológicos desta superestrutura.

Mostramos que os estímulos contidos nos filmes, inculcados por seus diretores, podem carregar o espectador ao *ócio* como instrumento de acesso a crítica, como também podem tentar a todo custo escamotear a realidade por trás dos filmes, preenchendo todos os espaços com efeitos sonoros, visuais, excesso de quadros e diálogos rápidos, não possibilitando ao espectador superar a *angústia*, provocada por este processo dinâmico, ofertando apenas momentos de catarse, servindo como ópio ao sujeito que aceita acriticamente o conteúdo conformando-se com sua realidade miserável onde o prazer também jamais é atingido.

Como mencionado essa discussão não se encerra nessa pesquisa. Os filmes e a arte devem exprimir um conceito negativo sobre a sociedade, uma ruptura com a estética clássica e uma crítica ao modelo econômico e da divisão do trabalho. Não é admissível conceber a dicotomia entre seres pensantes e seres obreiros. O processo de formação tem apenas uma função: Tornar o homem livre. A liberdade não está circunscrita as leis divinas ou ao sistema jurídico. Ser livre é tomar para si as rédeas de sua vida, é explorar seu corpo e seu prazer e não aceitar, passivamente, o domínio de uma classe que a eles é permitido o *ócio*, a criação e a erudição. A pseudoformação, mediada pelas instituições sociais, e as experiências empobrecidas proporcionadas aos indivíduos encontram algum respiros através da arte, da crítica econômica e social, entretanto, não é possível pensar em uma



sociedade justa, livre da barbárie, que seja garantida pelos mesmos meios de dominação do capital. Mesmo que, trate-se de um desejo pessoal, um filme não muda o mundo, e nem vai mudar. Por quanto resistirem as bases materiais de dominação e as instituições, que legitimam essa forma de poder, existirá a violência como recurso a sustentação dessa ordem. A consciência de uma realidade falseada é circunscrita a grupos de estudos, a academia. Os estudos acadêmicos, *per si*, não são o instrumento capaz de negar o processo violento e repressivo da formação dos indivíduos, pois, qual a penetração deste pensamento crítico, contido nestes estudos, no tecido social?

O capitalismo atingiu um grau de especialização elevado e está presente em todas as atividades, em todos os seguimentos, ao acordarmos até o descanso da força de trabalho. As jornadas de trabalho, *home office*, são mais um exemplo de como a especialização do capital, cada vez mais, subtrai mais um pouco do trabalhador em jornadas de 15 horas diárias, disfarçando a exploração, como a benesse de ver um filho crescer e se desenvolver. A precarização das relações de trabalho, posterior ao golpe parlamentar sofrido pela ex presidenta Dilma Rouseff, em 2015, criou um exército de trabalhadores socialmente desassistidos pelo estado, com o pretexto de “seja seu patrão”, para nomear-se algumas artimanhas das quais o sistema capitalista se especializou para ludibriar indivíduos pseudoformados, em sua trajetória por instituições, mormente servis aos interesses econômicos.

A arte, com nos filmes analisados, pode ultrapassar a realidade e conceber um homem livre e emancipado, mas a possibilidade se abre a poucos. Comentou-se da impossibilidade de graduar a qualificação do sujeito, para a extração crítica de um conteúdo artístico, entretanto, não existe nenhuma variável que mostre a capacidade de atingir-se todos, ou grande parte, dos espectadores, no caso do cinema, e despertá-los à crítica das condições desiguais e de exploração. A arte apenas superaria a realidade, a formação apenas tornar-se-ia emancipada e livre, quando as bases materiais do sistema capitalistas forem aniquiladas. O que surgiria é mera especulação, mas especular é, sem dúvida, mais humano do que subsistir miseravelmente.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Capitalismo tardio ou sociedade industrial* In: COHN, Gabriel (org.).

Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1994, p. 62-75. (Col. Grandes Cientistas Sociais).

\_\_\_\_\_. *Teses sobre a sociologia da arte*. Gabriel Cohn (Org). São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. *Palavras e sinais, modelos críticos 2*; tradução de Maria Helena Ruschel.

Petrópolis, RJ: Vozes, 1995

\_\_\_\_\_. *Notas sobre filme*. In Cohn, Gabriel (org). Coleção grandes cientistas sociais. São Paulo, Ática, 1986, pp. 100-107.

ADORNO, Theodor; et al. *Introdução a Personalidade Autoritária*. New York: Harper, 1950.

\_\_\_\_\_. *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. *Minina Moralia: Reflexões a partir da vida lesada*; tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Dialética negativa*; tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

AMÂNCIO, Luis Fernando. *Ação, logo, cinema: o engajamento político do movimento de cinema novo a partir de sua produção escrita e do filme "Garrincha, alegria do povo" (1963)*. 2012. 173 fls. Tese de mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

BARBEDO, Maria Gonçalves. *A arte de Carlos Diegues no projeto nacional-popular do cinema novo (1962-1969)*. 2016. 279 fls. Tese de doutorado - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2016.

BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In XAVIER, Ismail (org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *A ideia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

BOURDIEU, Pierri.; PASSERON, Jen Claude. *A reprodução: elementos de uma teoria do ensino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

BRAGA, Ive. *A história de Antoine Doinel: um estudo sobre a formação*. 2012. 158 fls. Dissertação de mestrado—Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

CARONE, Iray. *A personalidade autoritária: Estudos Frankfurtianos sobre o Fascismo*. Revista Sociologia em Rede, v. 2 p.14-21, 2012.

\_\_\_\_\_. *Indústria cultural e indústrias culturais: Alguns apontamentos*. 1ed. Instituto de Psicologia da universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CASTRO, Wesley Pereira de Santos. *Interstícios da pornochanchada brasileira: relações ambíguas entre a vendabilidade e contestação política nos filmes produzidos pela Boca do Lixo na primeira metade da década de 1980*. 2014. 121 fls. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2014.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Editora brasiliense, 1980.

CIPOLINI, Arlete. *Não é fita, é fato: tensões entre instrumento e objeto: um estudo sobre a utilização do cinema na educação*. 2008, 159 fls. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DEBUS, José Carlos dos Santos. *O cinema que pensa a pedagogia: autonomia e emancipação das práticas pedagógicas nos filmes o contador de histórias e entre os muros da escola*. 2011, 104 fls. Dissertação de mestrado – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2011.

DESBOIS, Laurent. *A odisseia do Cinema Novo: Da Atlântida a Cidade de Deus*. Tradução SIMOES, Julia da Rosa. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

DOANE, Mary Ann. *A voz do cinema: A articulação do corpo e espaço*. In XAVIER, Ismail (org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

DUARTE, Rosália. *Cinema e educação*. 1a edição. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

EMBRAFILMES. *Filmoteca Catálogo*. 4 edição. Brasília: Embrafilmes, 1989.

FREUD, Sigmund. *Psicologia de grupo e análise do ego*. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

GRECO, Musso. *Os espelhos de Lacan in Opção Lacaniana*. São Paulo: Opção Lacaniana, n.6, 2011.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. (Org). *Temas Básicos da Sociologia*. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1978: 120-131.

\_\_\_\_\_. *O Conceito do Esclarecimento. Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

\_\_\_\_\_. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais, identidades e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

KIERKEGAARD, Soren. *Conceito de angústia*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

KRACAUER, Sigfried. *Theory of Film*. New York: Oxford University Press, 1960

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: A Angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. Tradução: J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1999.

LEE, Peter. *Por que aprender história?* In: Educar em Revista. Maria Auxiliadora Schimidt. N. 42. Curitiba: Editora UFPR, 2011 19-42, out./dez.

MALAFAIA, Wolney Vianna. *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. 2012. 318 fls. Tese de doutorado - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012.

MARCUESE, Herbert. *Sobre o conceito de negação na dialética*. In: Ideias para uma teoria crítica da sociedade. Rio de Janeiro: Zahar. 1972.

\_\_\_\_\_. *Cultura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

\_\_\_\_\_. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

\_\_\_\_\_. *Guerra, tecnología y fascismo*. Medellín: Editora Universidad de Antioquia, 2001.

- MARX, Karl. *O Capital: Crítica da economia política. Os Economistas*. Tradução: Regis Barbosa e Flávio R Kothe. São Paulo: Nova Cultura, 1996.
- MAUERHOFER, Hugo. *A psicologia da experiência cinematográfica*. In XAVIER, Ismail (org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- NEUMANN, Franz. *The democratic and the authoritarian State: essays in political and legal theory*. Trad. SALAZAR, Jose Manoel. Ed. Herbert Marcuse. Illinois: Free Press, 1957.
- OLIVEIRA, Eugenio Magno Martins. *Fernando Birri e Paulo Freire: Educação e cinema em diálogo como práticas de liberdade*. 2017. 364 fls. Tese de doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- SANTANA, Jeova Silva. *O internato como modelo educacional segundo a literatura: um estudo sob a perspectiva da teoria crítica*. 2011. 195 fls. Dissertação de mestrado - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.
- SELTZ, C. et al. *Método de pesquisa nas relações sociais*. São Paulo: EPU, 1974.
- SILVA, Humberto Pereira da. *Glauber Rocha: Cinema, Estética e Revolução*. São Paulo: Paco Editorial, ePub, 2016.
- SILVA, Rozangela Martins. *Professores e seus repertórios sobre cinema e educação*. 2015. 105 fls. Dissertação de mestrado—Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.
- SOUSA, Daniel Marcolino Claudino. *O cinema na escola: aspectos para uma (des)educação*. 2017. 355 fls. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

STONE, Philip J. *Enfoques e problemas de análise*. In Cohn, Gabriel (org). Comunicação e Indústria Cultural. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.

HALL, Stuart. *Encoding/Decoding. Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*. Lodon: Hutchinson, 1980. Tradução de Ana Carolina Escosteguy e Francisco Rüdiger.

VEBLEN, T. *A Teoria da Classe Ociosa – Um estudo econômico das instituições*. Trad. Olívia Krähenbühl. São Paulo: Atica, 1974. (Os pensadores)

## ANEXOS

### ANEXO 1a

#### Filme 1: “Rio 40 graus” (1955)

#### 2.4.2 Instrumento para obtenção dos dados

##### 1) Fichas de descrição das situações vividas pelos personagens infantojuvenis

<p><b>a) Identificação e caracterização do(s) personagem(n)(s) infantojuvenil(s) que será(ão) referencial das relações sociais vivenciadas nos filmes.</b></p>
--

<p>Zeca, sexo masculino, vendedor de amendoim, com uma relação mais próxima a família aproximadamente 13 anos. Sujinho, sexo masculino, vendedor de amendoim, aproximadamente 13 anos. Jorge, sexo masculino, vendedor de amendoim, cuidador da mãe acamada, aproximadamente 15 anos. Paulinho, sexo masculino, vendedor de amendoim, possui uma lagartixa, chamada Catarina, como animal de estimação, aproximadamente 8 anos. Xerife, sexo masculino, vendedor de amendoim, é o líder do grupo, aproximadamente 16 anos.</p>
--

**b) Identificação e caracterização dos demais personagens que fazem parte da trama quanto aos seguintes aspectos: Quem são, idade, sexo e função relacionada ao(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.**

Joaquim, homem, aproximadamente 40 anos, pai do garoto Zeca. Maria, mulher, aproximadamente 40 anos, mãe de Zeca. Berenice, mulher, aproximadamente 20 anos, irmã de Zeca. Valdomiro, homem, aproximadamente 25 anos, assediador de Berenice. Elvira, mulher, aproximadamente 40 anos, mãe de Jorge. Banhista, homem, aproximadamente 25 anos, derruba a lata de amendoim que serve de sustento para Jorge. Alberto, homem, aproximadamente 25 anos, pretendente de Berenice. Foguinho, homem, aproximadamente 25 anos, jogador de futebol. Sr. Peixoto, homem, aproximadamente 40 anos, explorador dos meninos vendedores de amendoim. Deputado, homem, aproximadamente 50 anos, visita o Rio de Janeiro após ser diplomado deputado.

**c) Que tipo de relação o(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “b” mantêm com o(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.**

Joaquim, Maria e Berenice são o núcleo familiar de Zeca. Moradores do morro do Cabuçu, vivem uma vida precária, mas, ainda mantêm uma unidade familiar. Alberto, pretendente de Berenice, pede sua mão em casamento, ao seu pai. Ambos se preocupam com a vida dos pais e do irmão, pois, percebem salário insuficiente para deixar o morro e impede a assistência aos pais. Joaquim, pai de Zeca e Berenice, está desempregado há dois anos. Valdomiro é um assediador de Berenice, homem truculento e violento, que por intermédio do medo, exerce poder sobre os demais, explorando, eventualmente, as crianças, como neste domingo retratado no filme, com a finalidade de assistir a um jogo de futebol, no maracanã, vendendo os amendoins das crianças. Elvira é a mãe de Jorge, mulher adoentada e acamada, que apesar do afeto ao filho, necessita da sua força de trabalho para comprar-lhe remédios. Banhista, não identificado, é responsável pelo início da jornada de Jorge, ao derrubar-lhe a lata de amendoins, e destruir o meio de subsistência do garoto. Sr. Peixoto é um homem que explora o trabalho infantil. Todos os menores, que trabalhem em uma região da cidade, que ele autodenomina como sua, são obrigados a pagar-lhe um percentual sobre os lucros na venda de amendoins. Sr. Peixoto persegue Sujinho, pois, este se recusa a pagar-lhe qualquer quantia e, por fim, após ser perseguido, também, perde sua lata de amendoins. Foguinho, jogador de futebol. É um elemento introduzido ao filme, mas que não se relaciona diretamente com os protagonistas. Foguinho simboliza o ópio do povo. A distração do futebol às mazelas da vida. Deputado, também não nomeado, tem a mesma função de Foguinho. Não participa diretamente da trama dos garotos. Evidencia como o agente público ignora a situação de miserabilidade, e se ocupa em tratativas de poder e de conquistas sexuais.

**d) Objetivo formal que reúne os personagens identificados no item “b” quanto ao papel social desempenhado e que os aproxima do(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.**

Joaquim, Maria, Berenice e Zeca, vivem em um mesmo barraco, e são membros da mesma família. Elvira é mãe de Jorge, e com ele reside no morro, em um barraco precário. Valdomiro e Alberto, disputam Berenice, o primeiro é vigarista e abusador, o segundo homem desce, que se preocupa com a situação familiar da noiva. O banhista, não identificado, é responsável pelo início da jornada de Jorge, em busca de recursos para comprar remédios, à mãe acamada e, por consequência, culpado pela morte trágica de Jorge. Sr. Peixoto é um explorador do trabalho infantil. O jogador de futebol Foguinho e o deputado são alegorias, introduzidas no filme, e se aproximam dos personagens



protagonistas por simbolizarem a inércia do povo, frente a distração do futebol, e o deputado, os interesses escusos, e a insensibilidade diante a miséria do povo favelado.

**e) Reação dos personagens identificados no item “b” quanto ao objetivo formal da situação vivida pelo(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”, descrevendo-se a forma de ação desses personagens de acordo com a função social que exercem.**

Maria e Elvira, mães de Zeca e Jorge, respectivamente, cobram a responsabilidade do trabalho doméstico e da venda de amendoins, para o incremento necessário para a subsistência dos moradores do morro e, particularmente, dessas famílias. Berenice e Alberto almejam deixar o morro, mas temem pelo futuro dos familiares. Os garotos, Zeca, Sujinho, Jorge, Paulinho e Xerife, apesar do papel no mundo do trabalho, apenas gostariam de brincar, como deveria ser a realidade de qualquer criança, planejam a compra de uma bola de futebol, com os lucros da venda, e entre suas atividades, jogam bolas de gude. Paulinho ainda brinca com sua mascote, Catarina. Os demais personagens, ignoram a fome e a miséria, por interesses imediatos e egoísticos.

**f) Objetivos implícitos dos personagens. Aquilo que é possível inferir para além da relação formal e dos objetivos explícitos desses personagens.**

Zeca, Jorge, Sujinho, Paulinho e Xerife, em muitas tomadas, se encantam com visões da cidade. O garoto Paulinho, admira-se com a beleza do zoológico, antes de ser expulso por um policial. Sujinho se encanta com a vista do bodinho do pão de açúcar, assim como Jorge se admira com o requinte dos restaurantes no bairro de Copacabana. Os garotos, mesmo sem uma meta elaborada, sonham com condições melhores. Com a oportunidade de não serem escravizados, pelo mundo do trabalho. O mesmo nota-se com Alberto e Berenice, que mesmo acreditando na benevolência do morador do morro, aspiram condições de vida melhores. Ao contrário, a figura do deputado e do Sr. Peixoto, escancaram a necessidade de que, poucos possam explorar muitos, e que essas relações desiguais conferem vantagem as classes dominantes.

**g) Descrição do ato social das situações vividas pelo(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”, os comportamentos que estimulam, permitem, desestimulam ou impedem esses personagens e o que desencadeia algum comportamento específico, qual o objetivo formal e para quem se dirige tal comportamento, qual a forma de atividade gerada pelo comportamento, quais suas qualidades e os efeitos desse comportamento observado.**

“Rio 40 graus” é um retrato da sociedade pobre de um morro carioca. A história narra as desventuras de 5 garotos, que em um dia ensolarado, partem para diferentes pontos turísticos, da cidade do Rio de Janeiro, para venderem amendoim. A trama mostra a relação precária desses garotos com as instituições sociais. Alguns deles não possuem responsável legal e não participam de uma família, instituição que, deveria ser a primeira a socializar o indivíduo. Nenhum dos garotos a tempo nenhum, mesmo com pesar, como o garoto Jorge, que perde sua lata de amendoim, o que impede a compra dos remédios da mãe acamada, são capazes de um olhar crítico a situação social e o contexto em que estão inseridos. A própria família, como a mãe do menino Zeca, insiste na importância do trabalho. O trabalho é o fio condutor das relações sociais entre os personagens e a única instância formadora. Até mesmo as brincadeiras, que faz parte da formação de uma criança, são determinadas em função do tempo que possam desprender, sem prejuízo a atividade econômica. Neste filme a experiência da formação é intrinsecamente ligada ao labor, pela necessidade imediata do sustento, e por um ciclo de pseudoformação, que não é rompido entre as gerações.

## ANEXO 1b

### Filme 1: “Couro de Gato” (1962)

#### 2.4.2 Instrumento para obtenção dos dados

##### 1) Fichas de descrição das situações vividas pelos personagens infantojuvenis

<b>a) Identificação e caracterização do(s) personagem(n)(s) infantojuvenil(s) que será(ão) referencial das relações sociais vivenciadas nos filmes.</b>
Paulinho, sexo masculino, vendedor ambulante, aproximadamente 8 anos.
<b>b) Identificação e caracterização dos demais personagens que fazem parte da trama quanto aos seguintes aspectos: Quem são, idade, sexo e função relacionada ao(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.</b>
Mãe de Paulinho, sexo feminino, dona de casa, aproximadamente 35 anos. Cliente do restaurante, sexo masculino, alimenta um dos animais, que está sendo espreitado por uma criança, aproximadamente 30 anos. Madame com joias, sexo feminino, dona de um dos gatos furtados, aproximadamente 35 anos. Policial, sexo masculino, persegue os garotos que furtavam gatos, aproximadamente 30 anos. Motorista. Sexo masculino, persegue os garotos a mando de sua patroa, aproximadamente 35 anos. Homem do morro, sexo masculino, protege a subida dos garotos de volta ao morro. Vendedor de tamborim, sexo masculino, compra animais para o abate, aproximadamente 40 anos. Demais garotos, com a idade similar a Paulinho, que tentam furtar os gatos, mas, apenas Paulinho tem sucesso, e a trama é protagonizada por este personagem (Paulinho).

**c) Que tipo de relação o(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “b” mantêm com o(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.**

Os personagens identificados no item “b”, com exceção dos garotos não nomeados, perseguem o menino Paulinho, que fora o único garoto a obter sucesso no sequestro do gato da Madame de joias. O cliente do restaurante, alimenta um dos gatos, com um succulento pedaço de bife. O policial, a madame e seu motorista e o garçom, perseguem os garotos e Paulinho, até a entrada do morro. O homem não identificado, com uma expressão de ódio, encara, do alto das escadarias do morro, os perseguidores, que assustados, deixam o local. O vendedor de tamborim oferece dinheiro para a compra de gatos para o abate.

**d) Objetivo formal que reúne os personagens identificados no item “b” quanto ao papel social desempenhado e que os aproxima do(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.**

A madame com joias e seu motorista, o cliente e o garçom do restaurante, têm seus gatos furtados. O policial atende aos gritos de “polícia” e todos perseguem os garotos, que deixam os gatos para trás, mas, Paulinho, consegue chegar ao morro, e seus perseguidores, afugentados por um homem, com semblante sombrio.

**e) Reação dos personagens identificados no item “b” quanto ao objetivo formal da situação vivida pelo(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”, descrevendo-se a forma de ação desses personagens de acordo com a função social que exercem.**

Os personagens defendem seus bens, pois os animais são bens materiais, juridicamente, e perseguem os garotos, exclusivamente, para reaverem seus gatos de estimação

**f) Objetivos implícitos dos personagens. Aquilo que é possível inferir para além da relação formal e dos objetivos explícitos desses personagens.**

Para os perseguidores, que tiveram seus animais furtados, além da legitimidade de reaver aquilo que lhes pertence, a caça ao miserável, ao negro e ao favelado, torna-se uma cruzada entre os cidadãos, ditos de “bem”, contra as párias sociais, os marginalizados e estigmatizados. Para o garoto Paulinho, o furto do animal, serviria como meio de garantir algum dinheiro com a venda ao fabricante de tamborim, mas, o garoto expressa o afeto ao felino e vislumbra a possibilidade de possuir uma mascote.

**g) Descrição do ato social das situações vividas pelo(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”, os comportamentos que estimulam, permitem, desestimulam ou impedem esses personagens e o que desencadeia algum comportamento específico, qual o objetivo formal e para quem se dirige tal comportamento, qual a forma de atividade gerada pelo comportamento, quais suas qualidades e os efeitos desse comportamento observado.**

“Couro de Gato” é um curta-metragem, elaborado com muita delicadeza. Um filme que, narra a história de uma criança, de uma comunidade carioca, formado precariamente e que, desde muito cedo, é impelido ao mundo do trabalho, e nada conhece sobre emancipação e liberdade. Toda sua estrutura formativa é voltada ao labor. A chegada do carnaval anuncia a oportunidade de faturar com a venda de gatos ao fabricante de tamborim. Após aventurar-se e lograr êxito no furto, o garoto se afeiçoa ao animal, tomadas de abraços e trocas de olhares entre o garoto e o gato explicitam o afeto. Neste filme, é clarificada a ideia de que, para uns um gato possa ser uma mascote, e para outros, é

apenas uma mercadoria, dada as condições objetivas de vida de um garoto favelado. Paulinho acaba entregando o gato ao fabricante de tamborim, para o abate, pois percebe que não é possível saciar a sua fome e a do animal.

## ANEXO 1c

### Filme 1: “Menino de Engenho” (1965)

#### 2.4.2 Instrumento para obtenção dos dados

##### 1) Fichas de descrição das situações vividas pelos personagens infantojuvenis

<b>a) Identificação e caracterização do(s) personagem(n)(s) infantojuvenil(s) que será(ão) referencial das relações sociais vivenciadas nos filmes.</b>
Carlos, sexo masculino, 12 anos, órfão.
<b>b) Identificação e caracterização dos demais personagens que fazem parte da trama quanto aos seguintes aspectos: Quem são, idade, sexo e função relacionada ao(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.</b>
Tio Juca, sexo masculino, aproximadamente 30 anos, foi buscar o menino Carlinhos, após a trágica morte dos pais. José Paulino, sexo masculino, aproximadamente 60 anos, dono do engenho Santa Rosa e avô materno do menino Carlos. Tia Sinhazinha, sexo feminino, aproximadamente 60 anos, era responsável pela organização da casa grande. Maria Menina, sexo feminino, aproximadamente 20 anos, tornou-se tutora de Carlos. Maria Clara, sexo feminino, aproximadamente 12 anos, prima de Carlo e moradora de Recife. Zé Guedes, sexo masculino, aproximadamente 25 anos, trabalhador do engenho.
<b>c) Que tipo de relação o(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “b” mantêm com o(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.</b>
Tio Juca era morador do engenho Santa Rosa, foi buscar o menino Carlos, após seu pai assassinar a mãe, e cometer suicídio, não exerce um papel central na educação do garoto. José Paulino é o avô

materno de Carlos e é quem lhe apresenta o engenho e as funções de trabalho, é quem se responsabiliza, financeiramente, pelo garoto e o abriga, em sua casa. Tia Sinhazinha é parente de José Paulino, mulher dura e que recorre a castigos físicos, para “educar” as crianças. Senhora formada com fortes bases religiosas e morais. Maria Menina é irmã mais nova da falecida mãe de Carlos. Rapidamente, ambos se afeiçoam, e Maria Menina passa a ser tutora do menino Carlos, até seu casamento. Zé Guedes, funcionário do engenho, é amigo de Carlos. Maria Clara, a prima de Recife, se torna o objeto de prazer de Carlos.

**d) Objetivo formal que reúne os personagens identificados no item “b” quanto ao papel social desempenhado e que os aproxima do(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.**

José Paulino, Tio Juca, Maria Menina e Tia Sinhazinha são familiares de Carlos. Passam a dividir a responsabilidade da educação e formação do garoto, após a morte dos pais. Destaque para a relação com o avô, que vislumbrava um futuro, a frente do engenho, para o menino, Carlos. Destaque, também, na relação construída com Maria Menina, muito afetuosa e compreensiva com o passado traumático do menino Carlos. Zé Guedes, era o único amigo do menino Carlos. Maria Clara passou a visitar o engenho, com frequência, pois, o noivo de Maria Menina, era de Recife.

**e) Reação dos personagens identificados no item “b” quanto ao objetivo formal da situação vivida pelo(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”, descrevendo-se a forma de ação desses personagens de acordo com a função social que exercem.**

José Paulino e Tia Sinhazinha eram muito rígidos com a educação do garoto Carlos. O enviaram à escola de primeiras letras, pela primeira vez, aos 12 anos de idade. Não era uma relação baseada no afeto. Maria Menina construiu uma relação materna, com o menino Carlos, assim como Zé Guedes, fora seu único amigo. Maria Clara, despertou o romantismo e o erotismo, no garoto Carlos, que jamais havia tido alguma experiência sexual.

**f) Objetivos implícitos dos personagens. Aquilo que é possível inferir para além da relação formal e dos objetivos explícitos desses personagens.**

Maria Menina mostra seu interesse na constituição de uma família. Para uma mulher, na década de 1920, sua aptidão materna, ou como cuidadora, era qualidade, imprescindível, a uma esposa, e a demonstração, suplanta o altruísmo em acolher um garoto órfão. José Paulino vislumbrava a oportunidade de formar um sucessor, para conduzir o engenho Santa Rosa. Maria Clara, demonstrava interesse sexual no garoto. Zé Guedes, devotava amizade ao amigo Carlos, mas, sua interferência, junto a José Paulino, era fundamental para o seu bem-estar.

**g) Descrição do ato social das situações vividas pelo(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”, os comportamentos que estimulam, permitem, desestimulam ou impedem esses personagens e o que desencadeia algum comportamento específico, qual o objetivo formal e para quem se dirige tal comportamento, qual a forma de atividade gerada pelo comportamento, quais suas qualidades e os efeitos desse comportamento observado.**

“Menino de engenho”, baseado no livro de José Lins do Rego, narra a trajetória, de um garoto órfão, nas instituições sociais, como a família, religião, escola e trabalho. Retrata uma educação rígida e moralmente inflexível. O aprendizado escolar não ia adiante as primeiras letras e os ensinamentos eram encarregados pela vida, eram experiências veladas, íntimas e que não eram conduzidas, não como forma de administrá-las, mas, como forma de aprendizado. O sujeito se forma, quase

exclusivamente, por si. O comportamento sexualizado do menino Carlos era condenado pelo seu avó e por sua família, e nenhuma lição sobre o corpo e o prazer era admitida no engenho Santa Rosa. A família decide por enviar o garoto a um internato, onde a repressão, poria modos, ao comportamento, normal, de um adolescente despertando para o sexo.

## ANEXO 1d

### Filme 1: “Lição de Amor” (1975)

#### 2.4.2 Instrumento para obtenção dos dados

##### 1) Fichas de descrição das situações vividas pelos personagens infantojuvenis

<b>a) Identificação e caracterização do(s) personagem(n)(s) infantojuvenil(s) que será(ão) referencial das relações sociais vivenciadas nos filmes.</b>
Carlos, sexo masculino, 16 anos, filho da aristocracia paulistana.
<b>b) Identificação e caracterização dos demais personagens que fazem parte da trama quanto aos seguintes aspectos: Quem são, idade, sexo e função relacionada ao(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.</b>
Felisberto, sexo masculino, aproximadamente 45 anos, pai de Carlos. Laura, sexo feminino, aproximadamente 40 anos, mãe de Carlos. Helga, sexo feminino, aproximadamente 30 anos, professora de alemão de Carlos.
<b>c) Que tipo de relação o(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “b” mantêm com o(s) personagem(n)(s) identificado(s) no item “a”.</b>
Felisberto, pai de Carlos, era um homem controlador, e que pensava que as experiências de seu filho, neste caso a iniciação sexual, deveria ser uma experiência administrada. Pai repressor e autoritário e marido machista. Homem rico morador de São Paulo, nos anos de 1920. Laura, a mãe de Carlo, e de outras três filhas menores, era uma mulher submissa, e com pouca ingerência na educação de seus filhos. Helga era alemã, radicada no Brasil por conta da grande guerra, e que passou a lecionar alemão e piano para aristocratas, que tomavam o modelo educacional europeu, como referência de estudo clássico.

**d) Objetivo formal que reúne os personagens identificados no item “b” quanto ao papel social desempenhado e que os aproxima do(s) personagem(n)s identificado(s) no item “a”.**

Felisberto Souza Costa contrata Helga com o pretexto de ser professora de alemão do menino Carlos e ensinar piano as outras filhas. Laura, como qualquer endinheirado terceiro mundista, se deslumbrava com a ideia de fornecer uma educação europeizada para seus filhos, o que simbolizava *status*. Helga deveria dar aulas de pianos e alemão, ao menino Carlos, como fachada, mas, seu papel seria iniciar sexualmente, o adolescente Carlos.

**e) Reação dos personagens identificados no item “b” quanto ao objetivo formal da situação vivida pelo(s) personagem(n)s identificado(s) no item “a”, descrevendo-se a forma de ação desses personagens de acordo com a função social que exercem.**

Felisberto acreditava que a iniciação sexual administrada ao seu filho livrar ia-o de experiência danosas ao garoto, que poderia sucumbir, a perigosas mulheres, com interesses vis. Helga foi recomendada por outra família rica, de São Paulo, para o serviço de iniciação sexual, o qual chamava de Lição de Amor, serviço que renderia valores muito superiores a aulas de alemão e piano. A mãe, Laura, não desconfiou da chegada de Helga e sua real função. Ao saber escandalizou-se, entretanto, como era submissa, imediatamente, acatou os argumentos do marido e pediu para que a professora completasse o serviço.

**f) Objetivos implícitos dos personagens. Aquilo que é possível inferir para além da relação formal e dos objetivos explícitos desses personagens.**

Felisberto, claramente, buscava a todo custo, proteger o patrimônio da família. Acusava as mulheres de serem interesseiras e alpinistas sociais, ou que poderiam levar o garoto, a uma vida boemia, e que poria em risco todo o patrimônio dos Souza Costa, pois, como primogênito, herdaria as funções do pai e levaria adiante o império construído, mas, necessitava, na sua opinião, de uma lição sexual administrada, para que não enveredasse pelo caminho da paixão. Laura apenas aceitava acriticamente as justificativas de seu marido, e as apoiava. Helga, para além de cumprir sua função, como tutora sexual, desejava juntar dinheiro para voltar a Alemanha e ter, em suas palavras, uma “vida decente”. Helga era xenófoba e detestava o Brasil e o brasileiro.

**g) Descrição do ato social das situações vividas pelo(s) personagem(n)s identificado(s) no item “a”, os comportamentos que estimulam, permitem, desestimulam ou impedem esses personagens e o que desencadeia algum comportamento específico, qual o objetivo formal e para quem se dirige tal comportamento, qual a forma de atividade gerada pelo comportamento, quais suas qualidades e os efeitos desse comportamento observado.**

“Lição de Amor” é um filme que retrata um tema, demasiadamente sensível, a moralidade burguesa. O filme não apenas retrata um tipo de educação e formação restritiva, em que o sujeito é expiado do controle de suas experiências. Em contrapartida, seus tutores, devem administrar cada ato social da vida de seus tutelados, esvaziando essa experiência, e proporcionando uma visão falseada sobre a realidade. O menino Carlos sentiu viver uma experiência real, até mesmo no rompimento e partida de sua adorável Helga. Por fim, os objetivos de Felisberto foram alcançados com sucesso, e Helga estava cada vez mais próxima de retornar ao seu país natal.

## ANEXO 2

### 2.4.2 Instrumento para obtenção dos dados

#### 2) Fichas de localização das situações vividas pelos personagens infantojuvenis

	SITUAÇÃO	FILME	TEMPO (H°M'S")
1	Criança conversa com a mãe enquanto carrega uma lata d'água	F1	T 0°4'36"
2	Garotos discutem como dividir a venda de amendoins	F1	T 0°4'41"
3	Mãe de Jorge pede que ele traga o dinheiro para seu remédio	F1	T 0°5'58"
4	Xerife exige dinheiro de Paulinho que perde sua lagartixa	F1	T 0°9'58"
5	Na praia Jorge perde a lata de amendoim derrubada por um banhista	F1	T 0°23'31"
6	Dois garotos discutem sobre a exploração do Sr. Peixoto	F1	T 0°38'31"
7	Jorge tenta esmolar nas ruas e conhece um garoto do local	F1	T 0°48'45"
8	Jorge é surrado e arremessado embaixo de um ônibus por garotos locais	F1	T 1°14'44"
9	Alguns dos garotos conversam de volta ao morro	F1	T 1°17'29"
10	Ensaio carnavalesco e tomada aérea do Rio de Janeiro	F1	T 1°19'28"
11	Sequência de planos com garotos carregando latas na cabeça	F2	T 0°1'40"
12	Sequência de planos mostrando crianças trabalhando	F2	T 0°2'14"
13	A mãe de Paulo o prepara com carinho para ir trabalhar	F2	T 0°2'40"
14	Garotos circulam por entre mesas de um restaurante	F2	T 0°2'59"
15	No carnaval falta material para tambores e o couro de gato substitui	F2	T 0°3'20"
16	Um garoto observa um gato preto	F2	T 0°3'47"



17	Madame brinca com seu gato	F2	T 0°4'08"
18	Cliente de um restaurante oferece um bife a um gato	F2	T 0°5'01"
19	O gato alimentado pelo cliente é observado por um garoto com uma sacola	F2	T 0°5'15"
20	Policial observa dois meninos no parque	F2	T 0°5'22"
21	Sequência de quadros: garotos tentando furtar gatos e sendo perseguidos	F2	T 0°8'12"
22	Paulinho se afeiçoa ao animal, mas não pode alimentá-lo	F2	T 0°10'09"
23	Paulinho vende o gato ao fabricante de tamborim e sai em prantos	F2	T 0°12'52"
24	Carlos testemunha a morte dos pais e fica desolado	F3	T 0°1'09"
25	Carlos chega ao engenho que lhe é apresentado pelo avô	F3	T 0°4'00"
26	Carlos chora na cama e é consolado por Maria Menina	F3	T 0°6'24"
27	Sequência de quadros: O avô apresenta todo trabalho no engenho	F3	T 0°7'31"
28	Meninos e homens trabalham no engenho e Carlos se mostra interessado	F3	T 0°9'52"
29	A prima de Carlos está doente e que Tia Sinhazinha bate nas crianças	F3	T 0°12'44"
30	A prima de Carlos morre na casa do engenho	F3	T 0°17'40"
31	Maria Menina conta a vizinha que Carlos estudará as primeiras letras	F3	T 0°28'39"
32	Menino Carlos assiste sua primeira aula	F3	T 0°29'28"
33	Carlos pede para dormir com a tia, pois está com medo	F3	T 0°33'49"
34	Garotos tentam ver por baixo das roupas de imagens sacras	F3	T 0°35'30"
35	Carlos observa as punições físicas aos empregados	F3	T 0°35'59"
36	O carneiro de estimação de Carlos é sacrificado	F3	T 0°55'19"
37	Carlos observa dois adultos se beijarem	F3	T 1°10'50"
38	Carlos beija sua prima Maria Clara	F3	T 1°11'07"
39	Carlos se masturba com uma bananeira	F3	T 1°15'40"
40	Carlos é enviado a um orfanato por conta do comportamento sexualizado	F3	T 1°16'59"
41	Felisberto contrata Helga para iniciar sexualmente seu filho Carlos	F4	T 0°0'20"
42	Carlos é repreendido pela mãe pelo comportamento violento, mas ignora	F4	T 0°9'23"
43	Helga, na aula de alemão, pergunta sobre os planos futuros de Carlos	F4	T 0°13'03"
44	Helga segura com força o braço de Carlos, repreendendo-o	F4	T 0°14'48"
45	Carlos e Helga trocam olhares no jardim	F4	T 0°29'16"
46	Helga explica a mãe de Carlos, Laura, o real motivo de sua contratação	F4	T 0°35'49"

47	Felisberto convence Laura que o trabalho de Helga é necessário	F4	T 0°42'29"
48	Carlos é violento com Helga e exige um encontro noturno	F4	T 0°51'29"
49	Carlos revela a Helga que já havia transando com outra antes dela	F4	T 0°57'35"
50	Carlos e Helga se beijam pelos cantos com a família presente	F4	T 0°59'33"
51	Felisberto reclama do comportamento lascivo de Helga e Carlos	F4	T 1°03'18"
52	Felisberto forja um flagra para terminar o trabalho de Helga	F4	T 1°10'4