

4

Análise Dos Dados

Neste capítulo, pretendo aprofundar as análises com base nos dados fornecidos pela empiria. O foco principal dessas análises estará voltado para a descrição do que foi ouvido e observado, no decorrer das entrevistas e oficinas realizadas com as crianças. Para um melhor entendimento dos possíveis significados contidos no conjunto da empiria disponível até aqui, passaremos a operar em os conceitos norteadores definidos anteriormente.

4.1

As experiências do ver

No início desta pesquisa, tínhamos uma hipótese inicial, formulada pela psicóloga que desenvolvia atividades educativas com as crianças no Hospital, de que elas teriam dificuldades para compreender os filmes exibidos na biblioteca, provavelmente pelo fato de a maioria absoluta delas nunca ter estado em uma sala de cinema. Por outro lado, não se tratava de um desconhecimento da filmografia infanto-juvenil produzida em grande escala pelos estúdios “Disney”, “Pixar”, “Dream World”, entre outros. No contato direto com as crianças, logo percebemos que, apesar de não freqüentarem salas de exibição, o acesso delas a filmes é extremamente amplo — quantitativamente, vale dizer — inclusive a títulos produzidos para o público adulto. Por meio de aparelhos de DVD e o acesso quase irrestrito a cópias, na maioria das vezes não autorizadas, elas têm acesso a um grande volume de títulos e, não raro, acompanham o ritmo dos lançamentos em grande circuito. Restava-nos, então, a refutação da referida hipótese, à qual fomos associando outras, construídas nas discussões que ocorriam no grupo de pesquisa, de modo a configurar algum entendimento da relação estabelecida por aquelas crianças com os filmes.

Supúnhamos que a visualização de filmes infantis de qualidade, em salas de cinema apropriadas e também na biblioteca do Hospital, produziria um impacto significativo nas experiências

de ver e de significar o que viam dessas crianças, quando comparado aos resultados obtidos até então. Assim, acreditávamos que os filmes a serem exibidos para elas deveriam garantir uma diferenciação significativa, em termos de linguagem e estrutura narrativa, em relação ao que a maioria delas estava acostumada a assistir — “padrão Disney de animação” e filmes de ação, comédia e terror realizados em Hollywood. Nossa hipótese era a de que a diversidade estética e narrativa poderia provocar impacto no padrão de gosto das crianças e, provavelmente, influenciaria as escolhas futuras do que seria visto.

Com o desenrolar da pesquisa, as sucessivas idas ao cinema, as exposições em tela grande na biblioteca do Hospital, além das oficinas e conversas com elas, trouxeram para nós uma empiria ao mesmo tempo decepcionante e desafiadora.

Decepcionante na medida em que pôs abaixo nossa hipótese inicial: não identificamos, no trabalho de campo, nada com força suficiente para sugerir diferenças substantivas em termos de modos de recepção, significação ou padrões de gosto das crianças a partir do contato com filmes de padrões diferentes daqueles com os quais elas estavam familiarizadas. Houve, sem dúvida, um certo encantamento com as instalações do cinema, um certo alvoroço pelo ineditismo das sessões exclusivas e pelos deslocamentos que eram feitos em vans e micro-ônibus, também exclusivos. Porém, para além disso, quase nada indicava que os filmes escolhidos e os locais adequados de exibição haviam produzido um impacto diferenciado.

As oficinas que sucederam as exposições só reforçavam essa impressão: os relatos das crianças sobre essas experiências seguiam um padrão de respostas quase idêntico aos que havíamos obtido quando conversamos com elas sobre os filmes que costumavam ver em casa, com raríssimas exceções.

O mesmo acontecia quando analisávamos os desenhos e registros escritos que elas, eventualmente, produziam sobre o que haviam visto.

Quando cotejamos as lembranças dos filmes que haviam visto em casa com as impressões sobre o que haviam visto conosco recentemente, nos pareceu que, para elas, não havia diferença significativa entre o que elas já conheciam e o que haviam acabado de conhecer. O que poderia ser atribuído a uma inibição inicial das crianças conosco não se confirmou, pois, mesmo depois que elas se familiarizavam conosco, mantinham respostas e registros semelhantes diante do que lhes era exibido.

Enfim, nossa hipótese não se confirmara diante da empiria de que dispúnhamos o que para mim, em particular, adquiriu tons dramáticos. Como seria possível construir uma dissertação se o material que eu tinha em mãos contestava a hipótese inicial de trabalho? O que eu deveria colocar no lugar?

Até aqui, falamos do que havia de decepcionante na empiria que emergiu do campo. Tratemos agora do que me pareceu desafiador nela.

Ao mesmo tempo em que eu me decepcionava com o que tinha em mãos, as discussões no GRUPEM começavam a apontar outras possibilidades. Abandonar a hipótese inicial descrita em meu projeto deixava de ser um problema e passava a ser uma solução. Isso porque comecei a perceber que outra hipótese ganhava força a partir da análise dos dados de que eu dispunha.

As categorias de análise que iam tomando forma reforçavam uma suspeita que já se apresentara antes sem, no entanto, ter sido devidamente analisada: estamos falando do atravessamento das experiências de ver televisão nos modos de ver e de entender filmes, da forte e constante presença da televisão e da relação com a linguagem televisiva nos relatos e registros das crianças sobre filmes e sobre cinema.

Referindo-se ao alcance da televisão nos dias atuais Roger Silvertone (1994) afirma que:

“la televisión se ha insertado en las complejas culturas de nuestra propia domesticidad. Ya no podemos concebir la televisión si no es como un componente necesario de esa domesticidad, y tampoco podemos

concebir nuestra domesticidad sin ver, tanto en el aparato mismo como en la pantalla, un reflejo y una expresión de esa vida doméstica.(pág.51).

É a partir da idéia da televisão como ‘*componente necesario de esa domesticidad*’ que Silverstone nos convida a pensar a televisão como sendo capaz de alterar a textura das experiências cotidianamente vividas por todos nós. No caso específico dessa pesquisa, a alteração da textura das experiências de visualização e significação fílmicas.

Os eventos destacados anteriormente — algumas das idas ao cinema, as sessões de visualização na biblioteca e as oficinas — passaram a receber, a partir de então, um enfoque que pretendeu entender as experiências de ver filmes como eventos atravessados, em diversos aspectos, pelas experiências de ver televisão. O que aparentemente parecia indicar apenas balbúrdia e indiferença, intercaladas por alguns momentos de concentração, nas vezes em que as crianças foram ao cinema, ganhou novos contornos a partir do momento em que fizemos uso de aportes teóricos relativos às experiências de ver televisão. Valério

Fuenzalida (2002), ao falar sobre a qualidade da atenção dos ‘televidentes’, afirma que:

“por mucho tiempo se ha vulgarizado la idea de que la televisión hipnotizaría a los televidentes, lo cual significa que los mantendría en un estado de atención concentrada e estática. Pero estudios con nuevas técnicas de observación muestran varios tipos e atención a la TV(...)Así, la audiencia otorga a los televisores encendidos en el hogar una atención variable, que puede ser concentrada hacia algunos pocos programas, de monitoreo intermitente al televisor.” (pág.52).

De fato, em praticamente todas as idas ao cinema e sessões de visualização, eu podia perceber essa característica que Fuenzalida atribuía ao que ele denomina como “televidentes”. Também aqui havia uma espécie de “*atención variable*” que se concentrava não em alguns poucos programas, mas em trechos, em seqüências específicas do que estava sendo exibido.

Ao eleger os atravessamentos produzidos pela televisão como especialmente significativos para as experiências de ver e de significar filmes, não pretendi desconsiderar as condições objetivas de existência social em que se inscrevem as crianças acompanhadas neste estudo. Se, por um lado, a empiria nos sugere que os modos de ver e de significar filmes são atravessados pelos modos de ver e significar a televisão e que, talvez em função disso, as fontes audiovisuais mais presentes nos relatos das crianças nos remetam a uma produção originária essencialmente da televisão, por outro lado, sabemos, também, que os gostos e preferências – e isso inclui também o gostar ou não desta ou daquela produção televisiva ou cinematográfica — guardam estreita relação com as diferentes posições ocupadas pelos sujeitos no espaço social. A esse respeito, é Pierre Bourdieu(1994) quem nos diz que:

“a correspondência que se observa entre o espaço das posições sociais e o espaço dos estilos de vida resulta do fato de que condições semelhantes produzem habitus substituíveis que engendram, por sua vez, segundo sua lógica específica, práticas infinitamente diversas e imprevisíveis em seu detalhe singular, mas sempre encerradas nos limites inerentes às condições objetivas das quais elas são o produto e às quais elas estão objetivamente adaptadas.” (pp.82-83).

Por essa razão, entendemos como necessário o levantamento de dados relativos ao nível socioeconômico das crianças, dados tabulados e apresentados anteriormente, objetivando uma melhor compreensão das condições materiais objetivas em que se dá a existência dessas crianças e a influência dessas mesmas condições no modo como elas se relacionam com a produção audiovisual.

4.2 Diversidade X Mais do mesmo

Durante o período da pesquisa, fizemos perguntas às crianças sobre os filmes a que elas tinham assistido até aquele momento, sobre quais haviam sido suas visualizações até então. Logo de início, percebemos que, se por um lado havia uma quantidade

significativa de filmes relatados, por outro, tratava-se de um quantitativo de filmes que expressava basicamente o padrão hegemônico dos grandes estúdios de cinema norte-americanos. Também começava a chamar atenção o fato de que esses filmes eram assistidos no suporte DVD e muitas das vezes se repetiam quando a descrição referia-se ao que era visto na televisão. O que a descrição e análise desses indícios poderiam nos mostrar de novo? Em que isso nos ajudaria, diante dessa nova hipótese que construímos no decorrer da pesquisa?

Quando analisamos as entrevistas em que as crianças falam sobre o que viram antes de começarmos a exhibir filmes e de levá-los ao cinema, obtivemos respostas como as destacadas abaixo:

Winston - E depois disso, o que mais você começou a assistir? Vai me falando o que você assistiu e gostou muito e que você lembra desde os onze anos.

Carlos - Pânico na floresta, Pânico 1, Pânico 2. Tem bastante filmes.

Winston - E agora, o que é que você tem assistido em dvd?

Carlos - vários filmes.

Winston - Então me diz alguns.

Carlos - Blade, o caçador de vampiros, O último samurai Jack Lee 3, tem muito filme.

Winston - Qual foi o último[filme] que você viu em casa, no dvd?

Carlos - "Blade, o caçador de vampiro"

Winston - E quais os filmes que você lembra que via na casa da sua prima?

Maiara - Vi "Trezentos", um montão

Winston - o último que você assistiu em dvd, você lembra?

Maiara - Shrek 3, Cavaleiro Fantasma, Motoqueiro fantasma, Cazusa, Piratas do Caribe, Homem aranha 3, Tropa de Elite

Winston - E você Wellington, o que é que você lembra de ter visto em casa, no dvd?

Wellington - vários filmes: Shrek, Homem aranha 2, Homem aranha. Vários filmes. Robôs, Espanta tubarão, Shrek 1, Shrek 2, Shrek 3. Um montão de filmes. A noiva cadáver, A viagem de Chiriro.

Winston - Qual foi o último que você viu em dvd, em casa?

Wellington - O mar não está pra peixe

Winston - E você Alexandre, o que você viu?

Alexandre - Shrek, High School Music, Jason.

Filmes de ação e aventura, de terror, muitos deles frutos do "universo Disney", é o que se pode observar em termos de gêneros dramáticos. Diferentes entre si certamente, mas com uma lógica discursiva que os aproximava a todos: o Bem versus o Mal; a linearidade dos acontecimentos como padrão de narrativa; finais

felizes ou, no mínimo, com uma lição moral edificante acerca do que se deve ou não fazer, ser ou desejar. Outro ponto que destaco refere-se ao fato de que a maioria desses filmes foi visto duas, às vezes três vezes, pela mesma criança, seja na televisão ou através de cópias piratas no formato DVD.

Até que ponto a saturação desses mesmos gêneros, representados por filmes como os que as crianças relatam já ter assistido, pode representar uma espécie de embotamento, de pasteurização do processo de significação de filmes produzidos a partir de outras linguagens e padrões estéticos? Não há respostas conclusivas a esse respeito nessa pesquisa e esperamos que outros estudos possam-se dedicar a questões dessa natureza.

Sabemos o quanto há de problemático na clássica análise empreendida por M. Horkheimer e T. Adorno acerca da produção cultural que se vê convertida e redutível a uma lógica estritamente industrial. Autores como Martín-Barbero, G. Orozco, entre outros, têm apontado os limites de análises sobre a produção cultural baseadas nos constructos teóricos originários do que se convencionou chamar de “Escola de Frankfurt”. Ainda assim, se considerada como pista, como indício, parece-nos esclarecedora a advertência feita por ambos, sobre as prováveis conseqüências desse processo quando estes afirmam que:

“A cultura contemporânea à tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonismos políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço.” (pág. 7)

4.3

Lembranças de filmes e de televisão

Numa das oficinas realizadas, apresentamos fotografias de diversos filmes, seriados e programas de TV. Chamamos a atividade de “jogo da Memória”. O objetivo era identificar mais especificamente que filmes as crianças tinham visto e que lembranças tinham deles, além de buscar elementos para pensar o

que faz com que um filme passe a integrar “o museu de imagens fílmicas” que os espectadores, crianças e adultos, trazem consigo.

Num dado momento, exibimos a fotografia de um longa metragem da Disney intitulado “Lillo & Stitch”. A essa altura, os atravessamentos que a experiência delas com a televisão produzia na relação que elas estabeleciam com os filmes ganhavam uma importância definitiva para essa pesquisa. Quando um dos meninos identificou, na foto, de que filme se tratava e disse ter assistido “pela Net”, imediatamente passei a perguntar a todos os que estavam ali que programas costumavam ver na televisão.

Nessa oportunidade colhi respostas que indicavam que o que eles viam era, basicamente, a mesma programação no que diz respeito a filmes (infantis e para adultos) e a animações (desenhos animados para a tevê e/ou longas metragens feitos para o cinema).

A lista dos filmes mencionados pelas crianças como tendo sido vistos por elas inclui, entre outros *Chuckie, o boneco assassino* (EUA, John Lafia, 1990), as duas edições de *O demolidor*, as várias edições de *Jogos mortais*, *American Pie*, *Velozes e furiosos*, *Duro de matar* e *O exterminador do futuro*, *Tropa de Elite* (BR, José Padilha, 2007).

As fotos contendo cenas exibidas pelo GRUPEM e identificadas pelas crianças como referentes a filmes que elas já haviam visto¹ incluíam filmes como *A Era do Gelo 1 e 2* (EUA, Chris Wedge e Carlos Saldanha, 2002 e 2006), *O homem aranha 1 e 2* (EUA, Sam Raimi, 2002, 2004), *O exterminador do futuro* (EUA, James Cameron, 1984, 1991, 2003), *Harry Potter e a câmara secreta* (EUA, Chris Columbus, 2002), *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (EUA, Alfonso Cuaron, 2004), *American Pie* (EUA, Paul Weitz, James Rogers, Jesse Dylan, 1999, 2001, 2003) *Homens de Preto 1 e 2* (EUA, Barry Sonnenfeld, 1997, 2002), *Velozes e Furiosos* (EUA, Rob Cohen, 2001), + *Velozes + Furiosos* (EUA, John Singleton, 2003), *Piratas do Caribe - A maldição do Pérola Negra* (EUA, Gore Verbinski, 2003), *Matrix* e *Matrix Reload* (EUA, Andy Wachowski e Larry Wachowski, 1999, 2003), *Batman - O Retorno* (EUA, Tim Burton, 1992), *Tropa*

¹ Para termos certeza de que o filme havia sido visto, pedíamos a elas que relatassem a cena da foto e que contassem um pouco mais do filme, de preferência narrando também o final.

de Elite (BRA, José Padilha, 2007), Carros (EUA, John Lasseter, 2006), Duro de Matar 1 e 2 (EUA, John McTiernan, 1995, 1997), King Kong (EUA, Peter Jackson, 2005), O Demolidor (EUA, Marco Brambilla, 1993), Demolidor – O Homem Sem Medo (EUA, Mark Steven Johnson, 2003), Hulk (EUA, Ang Lee, 2003), X-Men – o Filme (EUA, Bryan Singer, 2000), Shrek 1, 2 e 3 (EUA, Andrew Adamson, Vicky Jenson; Kelly Asbury e Conrad Vernon; Chris Miller, 2001, 2004, 2007), Quarteto Fantástico (EUA, Tim Story, 2005), Quarteto Fantástico e o Surfista Prateado (EUA, Tim Story, 2007), Os Incríveis (EUA, Brad Bird, 2004), Jogos mortais 1 e 2 (EUA, James Wan, 2004), Monstros S.A (EUA, Pete Docter e David Silverman, 2001), Lilo & Stitch (EUA, Dean DeBlois e Chris Sanders, 2002).

Diante dos dados relativos ao que as crianças viam entre filmes e desenhos — não importando se o suporte é um aparelho de DVD ou um televisor — parece indicar que a maioria esmagadora, talvez a totalidade, das experiências audiovisuais daquelas crianças que participavam do estudo compartilhava não apenas um repertório muito semelhante de produções audiovisuais, com estruturas narrativas muito parecidas.

Quando perguntadas acerca das fontes de visualização que proporcionavam o seu acesso às produções audiovisuais por elas relatadas percebemos, na maioria das vezes, a predominância dos mesmos canais de tevê, mesmos títulos em DVD, adquiridos em camelôs e/ou videolocadoras. Os relatos que apresentamos a seguir nos permitem afirmar que, quase sempre, essas crianças acessam as mesmas fontes que, por sua vez, veiculam produções portadoras de linguagem e estrutura narrativas no mínimo semelhantes.

Rosália – Você viu na TV aberta? [Mais velozes e mais furiosos]

Cíntia – Não, na Record

Menina – Eu tenho o DVD [do filme "Trezentos"].

Winston – Como é o nome desse filme?

Meninos(as) – Didi quer ser criança

Rosália – esses vocês viram aonde, na tv no dvd ou no cinema?["Didi quer ser criança"]

Meninos(as) – Na televisão.

Rosália – mas esse filme também não é pra criança.["American pie"]

Carol – mas passou na tv.

Winston – Você já tinha visto esses filmes na televisão e viu de novo no dvd ou viu, pela primeira vez, no dvd?

Carlos – Já tinha visto na televisão o Pânico 1 e o Pânico 2

Winston – A noiva cadáver, você já tinha visto ou já tinha ouvido falar?

Carlos - Já tinha visto.

Winston – Onde?

Carlos – Lá em casa.

Isso foi o que me levou a definir '*Mais do mesmo*' como uma possibilidade de descrição da relação dessas crianças com produtos audiovisuais. Pode-se dizer que a produção a que elas têm acesso, seja ela realizada para tevê ou para cinema, segue um padrão narrativo mais ou menos recorrente: temática simples, montagem linear, personagens padronizados e pouco complexos, conflitos mais ou menos superficiais que acabam bem resolvidos, no final da trama. Em sua maioria, produções altamente comerciais, realizadas nos Estados Unidos, destinadas ao grande público.

4.4

Diversidade na produção: a questão da qualidade

O que as entrevistas e videografações feitas com as crianças nos permitem perceber até aqui é que o consumo de produtos audiovisuais se dá, fundamentalmente, através da televisão e das cópias de filmes em DVD's. Tal consumo parece refém de um reduzido número de matrizes estéticas e fontes audiovisuais.

E o que se pode afirmar sobre essas fontes audiovisuais? No que diz respeito à quantidade, as videolocadoras brasileiras recebem, anualmente, algo em torno de quinhentas mil cópias de filmes produzidos pela indústria hollywoodiana. Se considerarmos que no Brasil, segundo dados do IBGE, 70% dos municípios com mais de 10 mil habitantes possui locadora de vídeo, não é preciso muito esforço para dimensionar o nível de capilaridade alcançado por essas produções. Quando agregamos a essa análise a indisfarçável presença da indústria de cópias não autorizadas presença que vem mostrando, inclusive, ser capaz de se antecipar às datas de lançamento previstas pelos grandes estúdios temos, em boa medida, um efeito multiplicador ainda a ser melhor conhecido e analisado quando comparado ao alcance já obtido pelo circuito

oficial das locadoras.

Os canais de TV aberta, fonte de acesso à produção audiovisual, presente de forma hegemônica nos relatos das crianças, exibem, sistematicamente, filmes premiados pela academia de cinema americano, “campeões de bilheteria”, “os (supostos) melhores filmes de todos os tempos”, além de um grande número de produções de segundo nível (os chamados telefilmes: filmes de baixa qualidade e de baixo custo, feitos para televisão) que são, obrigatoriamente, incluídos no pacote de compras anuais das emissoras. Dessa forma, complementam e reforçam a lógica de distribuição dos assim chamados *blockbusters*.

Em vários momentos das entrevistas feitas com as crianças, me pareceu clara a existência de uma espécie de “circuito fechado” por onde produções cinematográficas com as características acima descritas são frequentemente veiculadas. A seguir apresento alguns diálogos acerca desse tema:

Menina – Eu tenho o DVD [do filme “Trezentos”]

Winston - Como é o nome desse filme [foto com cena do filme Didi quer ser criança]

Meninos(as) - Didi quer ser criança

Rosália – Esse vocês viram aonde, na TV, no DVD ou no cinema?

Meninos(as) – Na televisão

Diante de uma foto de cena do filme American Pie, quase todos afirmaram tê-lo visto.

Rosália – Mas esse filme não é para criança!

Carol – Mas passou na TV!

[Fotos de cena da série Pânico]

Winston – Você já tinha visto esses filmes na televisão e viu de novo no dvd ou viu, pela primeira vez, no dvd?

Carlos – Já tinha visto na televisão o Pânico 1 e o Pânico 2

[A noiva cadáver], identificado por Carlos

Winston – E você já tinha visto ou já tinha ouvido falar?

Carlos - Já tinha visto.

Winston – Onde?

Carlos – Lá em casa.

Isso se repetiu com a maioria dos filmes mencionados. Até que ponto é possível afirmar, com base na força desse “circuito fechado”, que a indiferenciação que se verifica nas estruturas narrativas e padrões estéticos dos filmes em geral se estenderia também às fontes a partir das quais as crianças tomam conhecimento desses mesmos filmes?

Diante do exposto, vale citar, como contraponto ao que se verifica na fala das crianças, que as pesquisas que discutem critérios de avaliação de qualidade relativos à produção audiovisual têm como um dos poucos elementos de consenso a idéia de que não há qualidade sem diversidade.

Segundo Giuseppe Richeri e Maria Cristina Lasagni (2006), autores de um estudo que apresenta um extenso panorama do debate internacional sobre qualidade televisiva, o consenso em torno da diversidade como critério fundamental para avaliação do que a tevê veicula deve-se ao fato de ser menos subjetivo em face de outros e de facultar medidas empíricas mais ou menos objetivas:

“Es posible medir con cierta precisión la diversidad de la programación de un canal (vertical) o la complejidad del sistema televisivo (horizontal) a través de una serie de indicadores empíricos; por ejemplo, las horas dedicadas a cada uno de los tipos de programa; los recursos económicos y profesionales destinados a las diversas sesiones; el tiempo y el espacio dedicados a grupos sociales, étnicos o generacionales diversos, etc.” (Richeri & Lasagni, 2006:21).

A análise das entrevistas e das videograções considera o contexto de acesso e consumo material dessas crianças. Diante disso, recorreremos a alguns indicadores de consumo das famílias das crianças que participaram da pesquisa. O que verificamos foi um acesso bastante restrito a uma produção cultural diversificada e a existência de um padrão de consumo cultural baixo, na maioria dos casos, sobretudo no que diz respeito a salas de cinema, teatro, museus e bibliotecas. Essas famílias têm acesso, basicamente, à tevê, ao rádio e a cópias de filmes em DVD adquiridas através de vendedores ambulantes.

Durante a aplicação dos questionários, percorri as casas e verifiquei a existência de alguns filmes, em DVD ou VHS. Algumas crianças mencionaram, nas entrevistas, quem, no contexto familiar ou em seu convívio mais próximo, costuma facilitar o acesso a esses filmes:

Winston – E esses dvd's, quem costuma escolher? Você mesmo, seus irmãos, é todo mundo junto, como é que é?

Carlos – Meu pai.

Winston - Mas escolhe perguntando à vocês ou ele traz e pronto?

Carlos – Ele traz.

Winston – Maiara, onde é que você consegue esses dvd's?

Maiara – é a minha tia que compra.

Winston – E ela é quem decide o que ela compra ou você pede?

Maiara – ela compra pra ela e a minha mãe pede emprestado e vê.

Winston – E esses dvd's que você vê em casa, quem é que leva?

Wellington – Meu pai.

Winston – É ele quem escolhe ou você pede pra ele trazer?

Wellington – Alguns ele escolhe, outros eu peço pra ele trazer. Outros minha mãe compra ou fala pra ele comprar.

Nesses casos, a lógica predominante é a que venho chamando de “*Mais do mesmo*”. Evidentemente, não podemos considerar de todo negativa a existência desses filmes nas casas visitadas. Fazer isso seria interditar o acesso que essas crianças têm a uma já reduzida diversidade de fontes e produções audiovisuais. O que pretendemos aqui é destacar as condições objetivas em que essas crianças experimentam o consumo audiovisual, as possibilidades reais de mediação e significação de filmes levando-se em conta a diversidade das fontes audiovisuais e das respectivas produções que estas veiculam.

Cabe supor, então, que os padrões de gosto dessas crianças, suas preferências, a diferenciação ou indiferenciação quanto ao que vêm devem estar sendo influenciadas por esse acesso mais ou menos irrestrito a uma produção regida, basicamente, pelos mesmos pressupostos, ainda que possa haver (e certamente há!) alguma diferenciação interna entre os produtos.

4.5 História audiovisual

Na perspectiva de compor uma história audiovisual dessas crianças, ou seja, de fazer um levantamento cronológico do contato delas com a produção audiovisual, perguntamos a elas o que lembravam de ter visto em seus primeiros contatos com a tevê e com aparelhos de vídeo (VHS) e de DVD. O mesmo padrão de produções televisivas e cinematográficas dava a tônica dos relatos, com alguma ênfase nos longa-metragens de animação da Disney, já que se tratavam de filmes vistos quando eram mais novos. Além disso, o que elas vêm assistindo desde pequenas está circunscrito, quase que exclusivamente, ao que é veiculado nos canais abertos de TV.

Em alguns poucos casos, detectou-se a presença de canais infantis da TV por assinatura, além das produções comercializadas em bancas de jornais e/ou ambulantes.

Há, certamente, uma lógica de complementaridade entre o que a televisão exhibe e o que é lançado no mercado de DVDs, de tal forma que, ao termo e ao cabo, essas crianças assistissem, salvo raras exceções, aos mesmos produtos, contidos nos mesmos pacotes num volume avassalador. Mesmo quando fazem referência a algo distinto dos filmes o que se tem, na maioria das vezes, são desenhos animados (quase sempre estrangeiros – a maioria realizada nos EUA) e telenovelas, cujos padrões e estrutura narrativa variam muito pouco, no tempo e entre emissoras, como se pode perceber no trecho de uma das entrevistas, transcrito abaixo, na qual algumas crianças falam de suas primeiras visualizações:

Winston – O que é que você lembra de mais antigo que você começou a ver

na televisão?

Carlos – Desenho

Winston – Mas você lembra de algum?

Carlos – Popeye, Pica-pau, Tom and Jerry.

Winston – Esses são os mais antigos de que você lembra?

Carlos – Chaves e Pernalonga.

Winston – A partir de que idade você começou a ver esses desenhos?

Carlos – Cinco anos, seis anos

Winston – E filme?

Carlos – A lagoa azul.

Winston – Quando você começou a assistir filmes em dvd, com que idade?

Carlos – onze anos

Winston – E você lembra qual foi o primeiro filme que você assistiu em dvd?

Carlos – “O exorcista”

Winston – Maiara, quais são as lembranças mais antigas que você tem da televisão?

Maiara – eu lembro de um montão de coisas: novela, filme, desenho.

Winston – Desenho, o que é que você lembra de mais antigo?

Maiara – Tom and Jerry, Pica-pau, Chaves

Winston – o que você lembra de filmes quando você era pequena?

Maiara – eu não lembro não. O mais velho que eu já vi é “Lagoa azul”

Winston – A lagoa azul vocês viram na Sessão da tarde?

Grupo - Foi.

Winston – Alexandre, lembra quantos anos você tinha quando viu A lagoa

Azul, na Sessão da tarde?

Maiara – nove anos.

Winston – Welington o que é que você lembra de mais antigo que você via

na televisão?

Welington – Novela e desenho.

Winston – Me diz algumas novelas que você lembra.

Welington – O beijo do Vampiro.

Winston – E desenho. O que é que você lembra dessa época?

Welington – Corrida maluca, Pegue o pombo.

Winston – E filme? Que filme você lembra que assistiu bem pequeno na televisão?

Welington – O corcunda de Notre Dame.

Winston – Você tinha quantos anos nessa época?

Welington – Uns nove.. sete

Winston – E você lembra da primeira coisa que viu num aparelho de DVD?

Welington – Tróia

Winston – Alexandre Bruno, qual é a lembrança mais antiga que você tem da

televisão. Você tinha quantos anos e o que você lembra?

Alexandre – Dez. Novela e desenho.

Winston – Quais desenhos e quais novelas você lembra?

Alexandre – Beijo do Vampiro

Winston – E filme na televisão? Quais são os mais antigos que você viu?

Alexandre – Jason [Sexta-feira,13]

Nas suas falas sobre o que viram e o que vêem, essas crianças trouxeram os mesmos elementos: pouca ou nenhuma experiência com uma produção audiovisual fora do padrão comercial, quase nenhum contato com cinema brasileiro, exceto alguns filmes dos Trapalhões - ainda assim poucos - e quase nenhum contato com produções que reflitam alguma diversidade (narrativa — outras formas de contar; geográfica e cultural —

outras cinematografias, de outros países e culturas), exceto, eventualmente, algum contato com a série “Juro que vi”, produzida pela Multirio e exibida na escola em que estudam.

Não pretendo estabelecer uma correspondência determinista entre os gostos e preferências audiovisuais dessas crianças e o tipo de produção audiovisual a que elas tiveram e têm acesso regularmente, a partir de uma mesma fonte de exibição, neste caso, a televisão e o DVD. No entanto, os elementos fornecidos pela empiria nos levam a supor que há uma relação estreita entre o acesso a bens culturais e a formação do gosto nessas crianças. Gosto este que, segundo Bourdieu, configura-se na família e no espaço social, a partir dos estilos de vida e das possibilidades de acesso à escola e a bens culturais socialmente legitimados. (BOURDIEU, 1994).

4.6 Produção social do gosto

Anteriormente, lançamos mão de uma argumentação teórica que pressupõe a existência de relações correspondentes entre o espaço das posições sociais e o espaço dos estilos de vida, relações que por sua vez exprimiriam de forma própria as condições objetivas da existência material:

“em sistemas de preferências cujas oposições reproduzem, sob uma forma transfigurada e muitas vezes irreconhecível, as diferenças ligadas à posição na estrutura da distribuição dos instrumentos de apropriação, transmutadas, assim, em distinções simbólicas. (Bourdieu, 1994: 83)

Com base nessa assertiva e lançando mão da teoria como hipótese (BRANDÃO, 2002), tomemos por válida para o conjunto de nossa pesquisa a proposição acima. Da mesma forma, proponho considerarmos como relevante a idéia de que os filme produzidos pelos grandes estúdios, particularmente os realizados em Hollywood, e identificados com gêneros tais como ação, aventura, terror e comédia, são portadores de uma espécie de endereçamento, definida em parte pela “posição na estrutura da distribuição dos

instrumentos de apropriação”, de que nos fala Bourdieu. Se considerarmos também que, em se tratando da exibição de filmes, a dinâmica das emissoras de TV atua, em boa medida, como “correia de transmissão” dos grandes estúdios estadunidenses, teremos uma rede mais ou menos fechada de produção e distribuição, da qual produções audiovisuais que expressam e priorizam a diversidade das culturas estão, em geral, excluídas.

Isso, sem dúvida, pode levar à padronização do gosto, ainda que seja pela dificuldade de acesso a outros modos de narrar.

Os relatos dos meninos do grupo (nesse dia não havia meninas) acerca do que seria para eles um “filme bom” nos sugere, segundo creio, pistas a serem seguidas na direção de uma discussão acerca da configuração do gosto estético audiovisual:

Winston: Me digam uma coisa: se vocês (Juan, Wellington, Richard, Iago, Marcos, Fabiano, Carlos, Marcelinho), se vocês fossem fazer um filme... eu queria que me dissessem cinco coisas que vocês colocariam no filme, para ele ser bom. Pensando nos filmes de que vocês gostam, o que um filme tem que ter para ser bom?

Juan, cinco coisas que você colocaria no seu filme pensando assim: Ah, eu vou fazer esse filme com essas cinco características, com esses cinco pontos, porque eu acho que vai ficar um filme bom. O que você colocaria nesse filme?

Juan: Ação e aventura.

Winston: mais algum ingrediente?

Wellington: Comédia.

Winston: Wellington, o que entra no filme do Wellington?

Wellington: Ação, comédia, mutação!

Winston: E no seu filme Richard, quais os ingredientes que ele teria?

Richard: Palavrão!

Winston: Mas não dá pra fazer um filme só com palavrão. Até dá para fazer um filme com palavrão, mas só com palavrão não dá! O que mais ele teria para ser bom?

Richard: Violência, tiro.

Winston: Palavrão, violência e tiro?

Richard: é!.

Wellington: Ele está com a mente poluída!

Winston: Marcos, o filme do Marcos o que teria?

Marcos: Comédia.

Winston: Iago, e seu filme?

Iago: Comédia.

[Nesse dia, Iago disse que não viu o filme Tropa de Elite, foi o único do grupo a não ter visto o filme. Segundo ele, não viu porque não gosta de filme com violência. Disse que a irmã mais velha levou o DVD pirata para casa e ele começou a ver, mas desistiu porque era muito violento]

Se, por um lado, os relatos dos meninos sobre os elementos constitutivos de um “bom filme” parecem estar em conformidade com uma produção social do gosto nos termos definidos por Bourdieu, por outro lado isso não parece tão claro quando eles e elas se põem a avaliar os filmes a partir de fotografias, exibidas por nós, na biblioteca do Hospital. Nesse caso, as avaliações que as crianças fazem a respeito dos filmes a que assistiram, e isso inclui também os que lhes foram apresentados pela pesquisa, apontam uma certa equivalência entre os filmes. Aqui, curiosamente, os sistemas de preferências, supostamente associados às condições objetivas de existência, parecem dar lugar a um conjunto de avaliações que, tendencialmente, reflete uma espécie de “geléia geral”, ou seja, fruto de uma avaliação indiferenciada da maioria absoluta dos filmes: todos são bons, de certo modo, embora nem todos tenham as características que eles definem como necessárias para que um filme seja considerado bom.

Como elemento complicador dessa análise emergem, das falas das crianças, os critérios que orientam essa avaliação indiferenciada: maior ou menor quantidade de cenas de ação; o Bem vencendo o Mal no final; finais felizes; maior ou menor capacidade de fazer rir; maior ou menor incidência de cenas violentas. Estes são, a meu ver, critérios aparentemente coerentes, levando-se em conta a lógica de um gosto socialmente produzido. Então, porque essa mesma lógica não se manifesta no processo de avaliação que as crianças implementam quando identificam os filmes por intermédio das fotografias? Não seria razoável supor que, no processo de avaliação que as crianças realizam, os filmes melhor avaliados fossem aqueles que, em sua estrutura narrativa, mais se aproximassem do modelo de realização dos grandes estúdios de Hollywood?

Ao invés disso, os relatos das crianças trazem a paradoxal idéia de que elas constroem para si, de forma mais ou menos bem definida, critérios de avaliação que uma vez mobilizados produzem uma indiferenciação entre os filmes assistidos. Se tomarmos como

referência as notas atribuídas à maioria dos filmes avaliados, a impressão que fica é de que para as crianças eles se equivalem.

Winston – [Mais velozes e mais furiosos] Cíntia dá dez. Por que?

Cíntia – Porque o filme é bom de ver, tem mais ação.

Winston – [Os Dálmatas] Carol, que nota você dá para esse filme?

Carol – Dez

Winston – E o que é que tem nesse filme que fez você gostar tanto?

Carol – É porque os filhotinhos pegam a Cruela, levam ela pra piscina e ela se afoga.

Rosália – ["A Bela e a Fera"] Que nota que vocês dariam para esse filme?

Meninos(as) – Dez!

Rosália – ["Branca de neve"] E que nota vocês dão pra esse outro filme?

Meninos(as) – Dez!

Winston – ["A fantástica fábrica de chocolate"] E que nota você dá para esse filme?

Taíssa – Dez!

Winston – e o que nesse filme faz você gostar dele?

Taíssa – O chocolate.

Rosália – E qual é a nota que você dá para "O ano em que meus pais saíram de férias"?

Carlos – 9,0

Rosália – por que?

Carlos – porque tem uma parte que ele [o protagonista] fala que a mãe dele ia voltar junto com o pai e só volta a mãe. Ele conheceu um grupo de crianças. Esse grupo de crianças fazia muita coisa inadequada, ficava numa loja que mulher trocava de roupa. Tinha que pagar pra ver as mulheres trocando de roupa num buraquinho. Era muito triste!

Rosália – o que era triste?

Carlos - O filme!["O ano em que meus pais saíram de férias"]

Rosália – [João e Bilú' - Crianças invisíveis] Que nota você dá para esse filme Fabiano?

Fabiano – Eu dou Dez!

Carlos –Dez!

Rosália – Por que?

Carlos – Porque é muito triste esse filme

Rosália – Mas você deu nove para o outro filme porque era triste e agora deu dez pra esse filme porque é triste? E agora?

Carlos – agora vai ficar assim!

Rosália – ["Deu a louca na chapeuzinho"] E qual seria a nota desse filme?

Meninos(as) – Dez! Dez!

Rosália – Também? Por que?

Marcela – Porque é bom, é divertido, é pra criança, tem ação, tem muita diversão pra gente!

Rosália - [Happy feet, o pinguim] E esse, qual a nota?

Wellington - 9,9.

Rosália - Por que?

Wellington - Porque eu perdi o filme, uma parte do filme!

Rosália:- Que nota você dá para o homem-aranha 3?

Wellington:- 9

Rosália: - Por quê?

Wellington: - Porque eu gostei da ação.

Rosália: - Mas você deu 9!

Wellington: - Tem bastante ação!

Rosália:- Mas você deu 9,9 para o Happy Feet e agora deu 9 para o Homem Aranha? Por que isso?

Wellington: - Porque o Happy Feet é melhor!

Rosália: - E por que é melhor?

Wellington:- Porque o Happy Feet é mais engraçado.

Rosália: - O principal para você dar nota é ser engraçado?

Wellington:- É, tem que ter graça, senão o filme não é completo.

No processo de análise desses dados, cheguei a considerar a possibilidade de simplesmente abandoná-los, já que não conseguia chegar a algum tipo de conclusão que parecesse razoável. A releitura de alguns autores que compõem o corpo teórico dessa pesquisa ajudou a pensar melhor o problema.

4.7

O consumo como expressão do gosto

Roger Silvertone, em seu estudo intitulado “Televisión y vida cotidiana”, aborda as relações existentes entre televisão e consumo. Ali, o autor se apropria da discussão que Bourdieu faz sobre o gosto para sugerir que *o consumo, como expressão do gosto, confere ou nega status social aos sujeitos e aos grupos sociais na razão direta em que esse mesmo consumo surge como expressão de competência no trato da cultura contemporânea.*

Recorrendo, uma vez mais, à teoria como hipótese (BRANDÃO, 2002), parece-me possível supor que a indiferenciação manifestada pelas crianças neste estudo quanto à qualidade dos filmes que viram e vêem possa estar ligada a uma estratégia, um tanto intuitiva, de substituir quantidade por qualidade. Ou seja, ainda que tenham critérios próprios de gosto, estes aparecem na fala delas como irrelevantes diante da necessidade de ver muito, de ver tudo aquilo que está para ser visto — lançamentos, produções objeto de grande publicidade, produções de que a televisão e as outras crianças falam. Nesse caso, a estratégia distintiva seria ver o maior volume possível de filmes, não importando ou importando pouco as distinções sociais que o consumo, como expressão do gosto,

estabelece entre as classes sociais. É o que parece sugerir Silverstone ao afirmar que:

“el consumo expresa el gusto y el gusto el estilo de vida(...) Por lo tanto, en la perspectiva de Bourdieu, el consumo es una cuestión de distinción. Es una cuestión de status, nuestra pretensión de status y nuestra negación de status a los otros. El consumo es una expresión de competencia, y de una competencia entre los códigos y las convenciones, los conocimientos, las aptitudes y las diferencias (reales e imaginadas) que conforman el mosaico de la cultura contemporánea(...) Los objetos, las obras de arte, están todos marcados y ordenados en una matriz de diferencia claramente definida aunque em constante cambio y interacción. Esas diferencias no son esenciales sino que están definidas socialmente.(...) El valor de los objetos no es algo dado previamente ni es inherente a ellos. El valor se les asgan por la práctica y por la práctica de um consumo informado. Todo consumo, aun el de los oprimidos, está informado: informado por las demandas y el status, las necesidades y los deseos definidos socialmente de aquellos que consumen. Al consumir nos comunicamos. (Silverstone, 1994: 196-197)

Dito de outra forma, talvez essas crianças tenham a percepção de que em nossa sociedade o consumo de filmes é socialmente valorizado, e que assistir, reconhecer e emitir juízos sobre os filmes que vêm constitui-se em prática capaz de conferir algum *status*, afirmando ou negando estilos de vida e expressando competências no trato com produções culturais, no caso as de caráter audiovisual. Mas é possível que não tenham ainda se dado conta de que, perversamente, ver não é suficiente, pois a distinção se estabelece também pelo que é visto. Diante da ‘exigência de ver’, para sentirem-se integradas, talvez seja possível imaginar que as crianças mobilizem seus esforços — materiais inclusive — na direção de um consumo capaz de expressar um “padrão de gosto”, dado, neste caso, pela quantidade de filmes vistos.

Não se trata, necessariamente, de um consumo que, simplesmente, não leva em consideração as possíveis e prováveis diferenças qualitativas existentes entre filmes tão distintos do ponto de vista estético e narrativo. As crianças elegem critérios e fazem uso deles conforme podemos verificar em seus relatos. Porém, o que parece realmente estar em jogo quando essas crianças classificam de forma mais ou menos indiferenciada os filmes a que assistem é menos uma adjetivação e hierarquização do que se vê, do que o

estabelecimento de algo próximo de um “*ranking*”, onde as “primeiras colocações” são definidas pelo volume de produções audiovisuais a que, de alguma forma, elas conseguiram ter acesso em suas trajetórias audiovisuais.

Também podemos analisar essas pistas com base na observação da frequência das crianças aos encontros na biblioteca do Hospital. Comparando os índices de frequência nos dias em que ocorreram as oficinas e videografações com os dias em que exibimos filmes, teremos na maioria absoluta das vezes, uma frequência maior em dias de exibição de filmes. Vale destacar que as crianças ficavam sabendo, sempre com uma semana de antecedência, o que aconteceria a cada semana em que estaríamos presentes. Essa informação sugere que as frequências diferenciadas em função da programação do dia é algo mais que simples coincidência.

Assim sendo, assistir aos filmes que o GRUPEM selecionou com base em critérios onde a qualidade se expressa fundamentalmente pela diversidade de estilos, de países de origem, da participação em festivais de cinema, etc., não parece ter sido tão significativo para essas crianças. Diante dessas evidências, parece possível afirmar que as práticas avaliativas que essas crianças empreendem guardam relações com a organização de uma economia simbólica de natureza essencialmente tática. Aqui, tomamos de empréstimo o conceito de tática dos praticantes, desenvolvido pelo francês Michel de Certeau, para sustentar a hipótese de que diante da percepção do valor social e simbólico presente nas práticas de visualização de filmes, essas crianças adotam a prática do consumo indiscriminado de produções audiovisuais.

Não tendo bem definida a percepção de que socialmente o status que a visualização de filmes proporciona aos indivíduos é dado não apenas pela quantidade de filmes assistidos, mas também pelo tipo de filme que se assiste, essas crianças apostariam suas “fichas” no consumo em escala industrial como fator de distinção social.

Tática aqui entendida nos termos formulados pelo francês Michel de Certeau como sendo:

“um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o d outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias(...) [A tática] tem constantemente que jogar com os acontecimentos para o transformar em “ocasiões”. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas(...) Mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a “ocasião”. (Certeau, 1994: 46-47)

4.8

“Juro que vi” ou o papel da escola

Desde o início dessa pesquisa as informações a que tivemos acesso relativas à vida escolar dessas crianças foram bastante reduzidas. Sabemos que todas, exceto uma, estão matriculadas na rede municipal de ensino do Rio de Janeiro, a maioria absoluta estuda na E.M. Noel Nutels, localizada nas proximidades de seus locais de moradia.

Em nenhum momento, a escola fez parte de nosso foco principal de estudo, o que não significa dizer que esse espaço de socialização não seja importante. Simplesmente o espaço escolar, no contexto dessa pesquisa, estava secundarizado pelo espaço da biblioteca do Hospital Curupaiti, local em que se deu o nosso primeiro contato com as crianças e também onde aconteceram todas as atividades da pesquisa excetuando-se as idas ao cinema. Nas entrevistas e videograções a escola aparece na fala das crianças duas únicas vezes:

Menino – Eu vi na escola umas três vezes! [Episódio “O Curupira” parte integrante da série Juro que vi]

Winston – Quantos anos você tinha quando viu um aparelho de DVD pela primeira vez?

Alexandre – Dez

Winston – Foi em casa, na casa de parente ou amigo?

Alexandre – Foi na escola.

Ainda que a escola não se constituísse em objeto de estudo dessa pesquisa, a ausência de menções a ela como espaço de acesso

a bens culturais diferentes daqueles a que as crianças costumam ter acesso em casa ou com a família nos surpreendeu a todos. Esperávamos que as crianças mencionassem ter ido com a escola ao cinema, a um museu ou teatro ou mesmo ter assistido, na escola, a produções distintas daquelas com as quais estão familiarizadas, mas isso não se verificou.

Isso não impediu que colocássemos itens relativos à escola nas questões direcionadas especificamente às crianças no levantamento socioeconômico que fizemos.

Entendíamos que essa seria uma boa oportunidade para melhor apreender o papel desempenhado pela instituição escolar no processo de apropriação do conteúdo de filmes. Foram duas as perguntas diretamente ligadas à escola e, para nossa surpresa, as respostas contrariaram o senso comum, o discurso dos órgãos oficiais e muitas das proposições que o mundo acadêmico faz sobre esse assunto. Na percepção das crianças, a participação da escola é pouco significativa no que diz respeito aos itens acima descritos, como sugerem as respostas que seguem abaixo:

¹Total de crianças entrevistadas: 22

	Idas ao cinema (2007)	Vê vídeos na escola
nunca	22	4
raramente	----	6
quase sempre	----	12
sempre	----	----

Tabela 3

4.9 Recontando filmes

Até esse momento, falamos sobre o que as crianças assistem, sobre a percepção que a pesquisa nos traz de uma visualização onde a diversidade encontra-se secundarizada pela quantidade de filmes elaborados a partir de uma mesma lógica estética e narrativa. Trouxemos dados, acerca da avaliação feita por elas, dos filmes a que assistem e dos critérios que são levados em

conta nesse processo. Falamos, também, sobre o gosto que parecem expressar, diante do que vêem, e do impacto da existência material objetiva dessas crianças na construção desse mesmo gosto. De como nos demos conta, ao longo da pesquisa, que os modos de ver e significar filmes pareciam guardar relação com os modos de ver televisão.

Não menos significativo para a pesquisa, pareceu-me o que essas crianças contam sobre os filmes a que assistiram. Como recontam o que viram.

Como elementos de sustentação teórica da análise das falas das crianças, a esse respeito, fiz uso de dois conceitos formulados pelo semiólogo canadense Martin Lefebvre (1997): o conceito “ato de espetatura” e de “figura”. Para o autor (apud DUARTE,2005:)

ato de espetatura é a atividade de significação que faz existir o filme como ‘texto’, cujo objeto é ‘fílmico’, no mesmo sentido em que se diz que o objeto da leitura é um objeto literário. O objeto da espetatura, diz Lefebvre, é o filme como eu o vejo, como eu o concebo, como eu o represento para mim mesmo como eu o significo, a partir de minha história de vida, minhas experiências, minha formação e minha cultura cinematográfica.(p.87)

Quanto ao conceito de ‘figura’, desenvolvido por Lefebvre, pode ser entendido como:

fragmento significativo dos filmes vistos, como aquilo que resulta da interação entre o filme, a memória e a imaginação do espectador (...); retemos dos filmes apenas os fragmentos mais significativos deles, aquilo que nos toca, nos sensibiliza e vai ao encontro do que somos, do que cremos, de nossas práticas, hábitos e costumes. Trata-se de uma memória fílmica: aquilo que se guarda de um filme, um resíduo que se manifesta por um conjunto de signos abertos no imaginário. (...) A figura oscila constantemente entre o universo íntimo e privado da memória e do imaginário espectador e o universo público da memória social e do imaginário cultural. (DUARTE, idem)

Uma vez apresentadas as considerações, de natureza teórica, relevantes para a análise dos relatos das crianças sobre os filmes a que assistiram, passemos aos relatos propriamente ditos. No processo de análise desses relatos, pude identificar situações em que os conceitos de *ato de espetatura* e *figura* surgem, para mim, com força e clareza significativas.

[Marcela havia dito que “De repente trinta” é o filme de que ela mais gostou entre todos os que viu. Que ela adora o filme.]

Rosália – E o que é que você lembra dele?

Marcela – Que a menina tem 13 anos. O amigo dela preferido dá uma caixa de presente a ela que tem purpurina. Que ela quer desejar o desejo dela. Quando ela está chorando ela fica assim: Eu quero ter 30 anos! Ela foi lá, acordou, e já tava com 30 anos. Casada e estava com tudo.

[A Bela e a Fera]

Winston – E esse agora, Quem lembra?

Marcela – A Bela e a Fera! Eu tenho o dvd!

Carol - no final ele [a Fera] vira humano e ele se casa . Tudo volta ao normal.

[Alosha]

Cíntia – Eles tinham que ir numa montanha pra pegar... eu acho que era um pote de ouro grandão pra levar lá pra cidade pra colocar lá perto de uma estátua. Depois disso, um cara foi lá, roubou de novo e levou de novo pra montanha e ele [Alosha] teve o trabalho de novo, chovendo, pra ir lá em cima buscar de novo.

[O ano em que meus pais saíram de férias]

Carlos – Eu lembro que os pais dele falaram que iam voltar na Copa [do Mundo] e não voltaram. Só voltou a mãe e doente. Ele conheceu um grupo de crianças. Esse grupo de crianças fazia muita coisa inadequada. Ficavam numa loja que mulher trocava de roupa. Tinha que pagar pra ver as mulheres trocando de roupa num burquinho. Era muito triste.

[João e Bilú' – um dos episódio do filme Crianças invisíveis]

Fabiano – Ele catava garrafa, latinha, e vendia no ferro velho. Eu não gostei que eles foram no ferro-velho e o ferro-velho estava fechado.

Winston – E o que aconteceu depois?

Fabiano -Aí eles não conseguiram vender.

Winston – E aí...

Fabiano - Foram embora pra casa.

Carlos – é muito triste esse filme.É o caso de duas crianças que sobreviveram de catar de lixo pra vender, pra sobreviver.

[O Curupira – episódio da série Juro que vi]

Carol – O caçador matou o tatu. O Curupira foi lá e assustou, transformou ele no bicho que ele está em cima. Quem mata os bichos da selva, o Curupira transforma naquele bicho que ele está em cima.

[Happy feet, o Pinguim]

Wellington - Eu lembro que ele era um pingüim. O pai dele deixou ele cair quando ele era um ovo. O pai dele deixou ele cair na neve. Ele nasceu com problema. Em vez dele cantar, ele dançava . Ele imaginava que as pessoas eram ETs. Ele foi pego, botaram ele dentro de um local com os outros pingüins. Chegou uma garota e bateu assim no vidro. Ele começou a dançar no ritmo que a garota batia. Foi dançando. As outras pessoas foram vendo, todo mundo foi vendo. Eles queriam saber de onde ele vinha. Botaram um rastreador nas costas dele e liberaram ele. Ele voltou pra casa. Ele falou que os ETs eram bons e que eles não tinham pêlo, nem pena. No final, ele começou a dançar e todo mundo foi dançando. Chegou os moços e jogaram um montão de peixes do helicóptero.

["A viagem de Chiriro"]

Filipinho – Viraram porco. A filha deles queria ir pra casa e não descobriu mais o caminho. O garotinho lá, ajudou ela.

[Homem aranha 3]

Wellington:- Por causa que esse Homem-aranha é preto;
a roupa dele foi contaminada por um por um bicho.
a roupa dele ficou preta
ele ganhou outra forma de Homem-aranha.

[American pie]

Cíntia – essa aí [foto de cena] é numa casa. Eles vão se casar.
Carol – esse cara que está com uma flor na boca, ele vai pra dentro dum Armário. Tem uma velhinha que está dentro e ele faz sacanagem com a velhinha.

[Branca de neve]

Carlos – Essa é a parte que o duende carrega água pra regar as plantas.Tem a parte em que a mulher dá a maçã pra ela. Ela come, aí desmaia. A bruxa dá a maçã pra ela. Ela desmaia e acorda no castelo da bruxa. A bruxa dá uma injeção nela e começa a sangrar o dedo dela.

[A fantástica fábrica de chocolate]

Winston – E essa cena você lembra qual é, o que acontece aí?

Taíssa – não.

Eu lembro uma parte, que é o começo, que essas crianças aí vão visitar a fábrica. Na frente aparece um montão de boneco dançando e depois tudo começa a se destruir. Coisa estranha...

[Couro de gato]

Cíntia – Quando vocês passaram esse filme aqui ele falava que o garoto sempre vivia correndo atrás do gato. Tentava pegar o gato pra poder comer. Ele ficava com fome e fazia as coisas pra ganhar dinheiro pra família dele.

Marcela – Porque a família dele sempre ficava precisando de dinheiro pra comer.

Cíntia – Ele ficava correndo atrás do gato

Rosália – E por que o filme se chama Couro de gato?

Cíntia – Aí eu já não sei.

Carlos – Eu me lembro de uma parte que ele vai lá na cidade, mas corre atrás do gato; ele virou lixador de sapato. Ele engraxava os sapatos pra ganhar um dinheiro pra poder sobreviver com a família dele. Comprava carne, comida para ele comer. Porque ele não tinha nada pra comer.

[O demolidor]

Carlos – Não, ele tava almoçando, veio o carro e bateu no restaurante que ele tava, aí explodiu tudinho. O pai dele tava na saída do banco pra pagar o restaurante, a mãe dele ficou em coma. O pai dele virou um robô e matou um cara lá, que o cara queria roubar ele.

Fabiano – o carro bateu num monte de negócio de gasolina; o negócio queimou o olho dele. Ele ficou cego e ficou no hospital.

O conceito de espetatura de Lefebvre nos ajuda a compreender que a fragmentação, presente nos relatos das crianças, sobre os filmes não é um fenômeno exclusivo delas, nem está associado, necessariamente, a uma falta de possibilidade de expressão oral que traduza, coerentemente, a experiência do que

viram. Na verdade, essa é, segundo o autor, a maneira pela qual a maioria de nós apreende os filmes. Para ele, a apropriação de tudo a que assistimos é fragmentada e, mesmo sendo individual, guarda, também, traços de uma produção coletiva, por encontrar-se inscrita numa dada cultura. É importante assinalar que o ato de espectatura constitui-se como espaço de interseção entre as intenções contidas no filme e a significação construída pelo espectador, significação vinculada à subjetividade, ao lugar social e à cultura cinematográfica dos sujeitos.

A idéia da figura como segmento, forma ou elemento do filme, capaz de impressionar significativamente o espectador, aparece nas narrativas acima apresentadas. O que a maioria dessas crianças traz como relato dos filmes vistos são, ao que parece, cenas, seqüências ou situações que deixaram marcas em sua memória fílmica. Vale dizer, que boa parte desses relatos foram motivados pela exposição, para elas, de uma foto de cena, porém, o que elas trazem a partir dessa foto são lembranças do filme que lhes pareceram significativas, que as sensibilizaram de algum modo. É o que se observa, por exemplo, emblematicamente, no relato de Carlos sobre *O ano em que meus pais saíram de férias*, no qual o episódio da loja de roupas adquire maior relevância do que o fato do pai do menino não ter regressado da viagem.

Cabe pensar, ainda, em uma outra possibilidade de análise desses relatos. Tomo, então, um outro aporte teórico, que entendo ser também interessante para interpretar as pistas e indícios que esses relatos nos oferecem. Mas para isso, é preciso compreender que o ‘abandono’ dos conceitos elaborados por Lefebvre dá-se segundo o entendimento de que, diante da fluidez e complexidade inerentes aos processos de significação de filmes é preciso que o pesquisador faça uso de uma abordagem multidisciplinar no enfrentamento das questões que a empiria lhe coloca e, assim procedendo, possa ver, nos conceitos que estão ao seu alcance, ferramentas que se colocam a serviço da investigação na qual ele, pesquisador, se encontra envolvido.

Sandra Massoni, pesquisadora da Universidad Nacional de Rosario, parece apontar com precisão as dificuldades relativas à fluidez e complexidade dos processos de significação ao afirmar que: “*tratamos con objetos que em realidad son procesos.*”

A teoria de Lefebvre diz respeito, fundamentalmente, a um ato de espetatura que se estabelece diante da tela de cinema, sabemos que isso difere bastante da espetatura de filmes que se faz em casa, diante da tela da tevê, inserida na dinâmica própria de funcionamento da casa, o que certamente altera o modo de ver e de se apropriar dos conteúdos do que é visto. Na tentativa de melhor compreender a dinâmica de apropriação que acontece nesse contexto, passo a operar, daqui por diante frente, com o conceito de “*monitoreo intermitente*”, elaborado e desenvolvido por Valério Fuenzalida (2002). Nesse estudo, o autor procura compreender a lógica que preside o fenômeno da audiência televisiva. Inicialmente, o autor considera que o espaço familiar, o lugar em que se habita, constitui-se “*en la situación habitual y cotidiana de recepción de la comunicación televisiva*”.

Para Fuenzalida, a variação dos níveis de consumo e atenção, frente ao que a televisão veicula, está diretamente relacionada à permanência dos sujeitos nos lugares em que vivem. O autor acredita que os diversos habitantes de um mesmo espaço doméstico têm seus ritmos próprios de vida, ritmos em função dos quais administrariam seus afazeres específicos. Diante dessa lógica, a programação televisiva se vê incorporada aos ritmos estabelecidos pelos sujeitos de um dado lugar. É a partir daí, que a formulação teórica de Fuenzalida cresce em importância para essa pesquisa. Isso porque, segundo o autor, os ritmos de vida dos sujeitos encontram-se associados a um estado de ânimo e a expectativas situacionais de caráter subjetivo, diante do que a televisão veicula diariamente.

“Si un ama de casa se queda sola en el hogar por varias horas en el día, su expectativa situacional y su estado de animo tienden a demandarle a la TV la función de compañía amistosa; si tiene muchas tareas que realizar durante ciertos períodos de tiempo su estado de animo será más

consonante con programas energizantes; si, por el contrario, se encuentra en sus períodos de descanso, tiende a demandar a la TV una compañía que le permita descansar física y psicológicamente, talvez divagar en su imaginación, y hasta dormir. (Fuenzalida, 2002: 50)

O autor chama atenção para o fato de que, se considerarmos como válida a hipótese de um estado de ânimo variável, seremos levados a concluir que a disponibilidade - física e psicológica - de quem assiste não coincidirá, necessariamente, com as expectativas dos produtores de programas de televisão: o expectador dedica uma atenção variável ao que é exibido e é ele quem decide o grau e a forma de atenção que ele dedicará a esse ou àquele programa. Esta atenção, frente ao que se exhibe, pode ser mais auditiva que visual e é, quase sempre, intermitente. Em função do momento e da situação específica em que os sujeitos se vêm envolvidos, o televisor, apesar de ligado, *“aparece más como fondo visual y auditivo sobre el cual se desarrolla otra actividad primaria(...)* La atención de monitoreo es la más habitual em el hogar. (Fuenzalida, 2002: 54)

Diante do conceito de *“monitoreo intermitente”*, proposto por Fuenzalida, poderíamos supor que as crianças, ao assistirem filmes, estariam operando a partir de padrões de comportamento típicos de uma audiência televisiva. Nesse caso, poderíamos supor, também, que as diferenças expressas nos relatos delas refletem diferentes graus de atenção, em função das condições domésticas no momento em que estes foram vistos. Por outro lado, relativamente aos modos de ver filmes no cinema, essas crianças estariam mais familiarizadas com *“la situación habitual y cotidiana de recepción de la comunicación televisiva”* (Fuenzalida, 2002), decorrendo daí, o fenômeno da manifestação de padrões de atenção e audiência tipicamente televisivos, com a conseqüente narrativa sobre o que se viu, marcada por uma variação dos estados de ânimo de quem, habitualmente, assiste televisão contínua e sistematicamente. Se considerarmos que, segundo Fuenzalida, o ânimo que determina uma maior ou menor intermitência está associado também a expectativas situacionais, talvez pudéssemos supor que, apesar das condições de exibição na biblioteca do Hospital emularem um ambiente de

exibição adequado, ainda assim, aquele lugar sugere, do ponto de vista físico (calor, barulho, entra e sai de crianças pela porta principal, o que acarreta a quebra da penumbra propositamente produzida nessas nessas situações, os irmãos pequenos brincando no fundo da sala etc.), uma ambiência bastante próxima do espaço familiar em que se dá o consumo cotidiano da programação televisiva.

Como se vê, de fato, nosso objeto apresenta-se, a todo instante, segunda uma dinâmica fundamentalmente processual.