

## PARTE 1

### 1- A questão do “popular” entre as dimensões da cultura

A discussão sobre o estatuto dos objetos desta tese se inicia com a complicada tarefa de conceituar o que pode ser entendido por cultura popular.<sup>1</sup> E, antes de conceituar cultura popular, impõe-se uma operação ainda mais complicada, que é definir o que se entende por cultura<sup>2</sup>. Sem pretender uma discussão muito extensiva a respeito do tema, fico aqui com uma posição que define cultura como: “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados”. (BURKE, 2010. p.11). Tal conceito serve bem para os propósitos desta tese. E a definição de cultura popular? Peter Burke (2010) mostrou que esta noção formou-se negativamente, a exemplo de Gramsci<sup>3</sup>. Para ele a cultura popular compõe-se do que não é reconhecido como pertencente, em maior ou menor grau, à cultura praticada pela elite econômico-social de uma determinada sociedade. Logo, é a elite, aquela que produz conhecimento formal, institucionalizado e tem o poder de divulgá-lo, que caracteriza determinada manifestação cultural como popular, conceituando-a. Popular é algo que não pertence à elite. E, quando a elite define algo como cultura popular, define, muitas vezes, de maneira pejorativa, desejando reformar determinados costumes do povo, considerados por ela como inadequados. Há, também, uma complexidade no

---

<sup>1</sup> Também se pode falar em “culturas populares”. As construções culturais se apresentam sempre na pluralidade de suas diferenças.

<sup>2</sup> Para uma discussão mais aprofundada do conceito de cultura seria necessário levar em conta todas as suas vertentes, filosóficas, sociológicas, antropológicas. Não é a intenção da tese. Na verdade, o interesse deste trabalho é pensar a cultura como algo que se assemelha mais ao conceito alemão *kultur*. E pensar como o corpo que forma a *kultur* reflete e faz refletir sua comunidade. No entanto, não considerando como *kultur* apenas o que está situado na produção cultural da elite, mas sim todo o conjunto de produção artística de uma comunidade. Sem deixar, é claro, de analisar criticamente cada manifestação. Para uma abordagem que leve em conta a evolução do conceito no decorrer da história, ver: EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*.

<sup>3</sup> A idéia de Gramsci a respeito do tema estão em suas “observações sobre o folclore” uma série de quatro ensaios curtos. Os textos trabalham com uma concepção do popular que não adere às concepções românticas sobre o tema, alertando para as privações e conflitos existentes entre as comunidades que produziram a cultura popular depois coletada pelos folcloristas. E, também, não permite uma concepção romantizada das classes populares como organismos ingênuos. Sem nenhum aporte teórico, Ozualdo Candeias assim aborda os populares nas narrativas fílmicas estudadas nesta tese.

conceito dependendo da época em que se pensa sobre ele. No século XVI, por exemplo, a elite e o povo estavam bem mais misturados do que no final do século XVIII<sup>4</sup>, o que faz com que se tenha de pensar um conceito de cultura popular para cada época e região de que se trata, sendo melhor falar, então, em culturas populares.

Ao longo do período chamado de modernidade<sup>5</sup>, entre o século XVIII (ou meados do XVII) até finais do século passado, à medida que a economia e a sociedade se tornam mais complexas e o iluminismo surge como o império da razão, da ordem e do progresso, o desejo de reforma avança, subestimando e tendendo a eliminar manifestações da cultura popular. Em contrapartida, aparecem iniciativas preservacionistas em relação à cultura popular, que começa a ser descoberta pelos intelectuais e estudada. O surgimento do movimento folclorista na Europa, em meados do século XIX, aponta para uma necessidade de resistência em virtude da quase eliminação de determinadas manifestações da cultura popular, que deveriam ser preservadas para a posteridade. Nestor Garcia Canclini comenta sobre tal aspecto em relação à América Latina, ao longo do século XX:

Na América Latina, o popular não é o mesmo quando é posto em cena pelos folcloristas e antropólogos para os museus (anos 1920 e 1930), pelos comunicólogos para os meios massivos (anos 1950), e pelos sociólogos políticos para o Estado ou para os partidos e movimentos de oposição (anos 1970). (CANCLINI, 2006, p.207).

Roger Chartier fala sobre as modificações advindas com o tempo ao conceito de cultura popular, buscando tornar mais complexa a questão de uma cultura popular definida de modo negativo:

A “literatura popular” e a “religião popular” não são tão diferentes da literatura da elite ou da religião do clero, que impõe seus repertórios e modelos. Elas são compartilhadas por meios sociais diferentes, e não apenas pelos meios populares. Elas são, ao mesmo tempo, aculturadas e aculturantes. (CHARTIER, 1995, p.183,184).

<sup>4</sup> A modernidade efetua uma separação bastante efetiva entre a racionalidade de uma cultura aristocrática e/ou burguesa de elite, baseada nos ideais do iluminismo e a irracionalidade considerada constitutiva da cultura popular. Rejeitada ou aceita, tal divisão existe até os dias de hoje no pensamento comum.

<sup>5</sup> Não pretendo aqui efetuar uma ampla discussão sobre a questão da modernidade e da pós-modernidade. Mas, admito o uso do termo pós-modernidade para pensar determinadas questões da época em que vivemos.

Chartier busca problematizar a questão da contaminação, à qual Burke e Bakhtin (1993) também fazem referência, mas partindo de uma definição de base marxista, que leva em conta, principalmente, a questão da luta de classes voltada para a afirmação de diferentes tipos de manifestação cultural. Nestor Garcia Canclini (2006) também pensa a cultura popular, procurando entender a construção e reconstrução de seu conceito, operada sempre por quem tem possibilidade de manifestar-se sobre a questão do ponto de vista teórico, ou seja, as classes dominantes. Para ele, moderno=culto=hegemônico. Enquanto que, do outro lado, a equação seria assim: tradicional=popular=subalterno. Ou seja, tudo o que há de moderno só pode vir da cultura da elite. Ou, pensando lateralmente, Canclini julga que só há um reconhecimento da cultura popular quando esta é absorvida pelos meios cultos, através de estratégias artísticas como o tropicalismo brasileiro, por exemplo.

Canclini pensa a cultura popular, em especial, no conjunto dos países latino-americanos. Nestes países, a modernização foi tardia em relação à Europa, local no qual Peter Burke e Mikhail Bakhtin fizeram suas pesquisas acerca da cultura popular. Se, na Europa, o processo de modernização industrial, ou seja, o processo sócio-econômico que faz parte do projeto histórico da modernidade começa a ocorrer em meados do século XVIII, na América Latina tal processo só tem início no século XX. É importante mencionar a questão da modernidade porque, conforme este período histórico vai se afirmando, cresce e se reforça a separação entre culto e popular e, posteriormente, entre culto, popular e massivo. Cada vez mais tais setores da cultura passam a ocupar um espaço próprio, com fronteiras mais ou menos definidas, mesmo que haja trocas entre tais espaços, levando a modificações dos mesmos. Nos últimos trinta ou quarenta anos, no entanto, tais fronteiras entre os espaços culturais têm ficado mais embaçadas. O projeto da modernidade foi se afrouxando, em um processo que muitos teóricos chamam de pós-modernidade<sup>6</sup>. Canclini aponta para a importância da visão pós-

---

<sup>6</sup> A discussão sobre a pós-modernidade, seus conceitos e até mesmo, a existência ou não de tal marco de mudança histórica é bastante complexa. Nos dias atuais já passou a época em que se aderiria ao conceito da pós-modernidade de maneira quase unânime. A partir dos anos 1990, surgem reações contra a idéia do pós-moderno, a qual, por sinal, não nasceu como uma maneira de interpretar o mundo e sim como uma análise das mudanças estéticas e de materiais na arquitetura. Se, como pensa LYOTARD (2003), a pós-modernidade é não se poder mais recorrer às grandes utopias e narrativas, concordo com o uso de termo. No entanto, as questões de dissolução do

moderna na articulação de um pensamento para a superação da crise que a América Latina sempre viveu em relação à consciência de seu atraso diante do mundo tido como desenvolvido:

Hoje concebemos a América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. Para repensar essa heterogeneidade é útil a reflexão anti-evolucionista do pós-modernismo, mais radical que qualquer outra anterior. (CANCLINI, 2006, p.28).

Logo, Canclini olha para a diversidade e a assimilação cultural existentes na América Latina de maneira bastante positiva. Se nunca conseguimos atingir o patamar de evolução determinado pela modernidade, não há porque, segundo as idéias pós-modernas, ter vergonha do estado de “desenvolvimento” em que se encontra a América Latina. Até porque se deve pensar que o ideal de um progresso teleológico que tinha como destino final a melhoria da qualidade de vida de toda a humanidade, alicerçado na ciência, já foi abandonado. As preocupações ecológicas, hoje, encarregam-se de por em questão a maior parte das técnicas exigidas para a aproximação deste ideal. O questionamento dos critérios de progresso moderno envolve, aqui, em primeiro lugar, admitir e trabalhar com a idéia de uma contaminação permanente entre os conceitos de popular, erudito e massivo, já que nunca foi alcançada uma modernização cultural, econômica e social que pudesse dar ensejo a uma produção erudita que determinasse de maneira contundente o lugar dos outros dois campos. Também se pode fazer pensar em uma desconstrução das hierarquias do conhecimento efetuando-se uma crítica da razão moderna a partir de sua premissa da superioridade de um estado por intermédio de sua hegemonia econômica-política. Logo, torna-se mais fácil para nós conviver com a fluidez pós-moderna, termo que acaba por gerar críticas devido ao próprio relativismo que abriga. E tal convivência possibilita o surgimento de produtos como o cinema de Ozualdo Candeias, operando por meios alternativos no terreno de uma arte de produção e

---

sujeito e fragmentação transformaram-se em clichês resultaram em projetos mal-sucedidos. De qualquer maneira, para evitar a discussão em torno do conceito de pós-moderno, utilizo-o nesta tese, mas sem acreditar no fetiche que envolve o termo e sem desprezar as questões do projeto da modernidade, cujos preceitos ainda não foram superados inteiramente.

realização extremamente cara, e misturando, em seus filmes, o massivo, o popular e o erudito (cinema moderno<sup>7</sup>). De maneira semelhante opera Carolina Maria de Jesus em sua literatura, buscando unir o erudito e o popular, com propósitos e efeitos bastante diferentes.

Na transição entre a cultura popular dos anos 1950-1970 e a dos dias atuais é que se encontram os objetos artísticos investigados por esta tese. As narrativas de Carolina Maria de Jesus, enquanto raro exemplo de prática da atividade literária por uma moradora de comunidade carente com um grau de alfabetização precário, só alcançaram divulgação a partir do momento em que Carolina é apropriada<sup>8</sup> por um jornalista de um veículo de grande alcance na cidade de São Paulo, fazendo-a emergir como uma espécie de estrela *pop.*. Enquanto Ozualdo Candeias, técnico quase autodidata, que aprendeu seu ofício em uma série de documentários realizados desde os anos 1950<sup>9</sup>, desenvolve, de maneira praticamente independente, um “cinema de invenção”<sup>10</sup> com fortes marcas autorais, em sua produção dos anos 1960 e 1970. A filmografia de Candeias traz a problemática da situação das classes populares em meio a um regime instaurado pelo golpe cívico-militar de 1964, que priorizava o atendimento dos interesses de setores pertencentes à elite da população.

Vislumbro tais episódios como marcos de uma cultura popular urbana que começava a se utilizar de meios massivos de divulgação para se expressar a respeito de sua própria condição em um país que já não era mais rural. Desejo pensar os objetos escolhidos apoiando-me na observação como é realizada a mediação das grandes mídias e dos locais institucionalizados de produção e crítica de e sobre cultura popular nos dias de hoje, em que existe, em virtude das novas tecnologias, uma facilidade muito maior de acesso aos meios de realização e

<sup>7</sup> O conceito de cinema moderno é cunhado por Andre Bazin em relação a um cinema que surge na Europa nos anos 1950 e que tem sua estética baseada no uso do tempo pelas narrativas do neorealismo italiano e no aproveitamento dramático da profundidade de campo em *Cidadão Kane* (*CITIZEN KANE*, EUA, 1940), de Orson Welles.

<sup>8</sup> Audálio Dantas, jornalista que na época escrevia na *Folha da Noite*, pretendeu transformar Carolina de Jesus em um símbolo da luta popular e de esquerda no Brasil dos anos 1960, papel que ela não desejava.

<sup>9</sup> Ozualdo Candeias dirigiu uma série de documentários de curta-metragem nos anos 1950 e 1960, feitos por encomenda para instituições ou para cine-jornais. Entre esses se destacam *Ensino industrial* (1962) e *Polícia feminina* (1960).

<sup>10</sup> A expressão, que dá nome a um famoso livro de ensaios do crítico de cinema paulistano Jairo Ferreira, tem sua origem na produção de filmes de baixo orçamento e com linguagem inovadora, muitas vezes nem lançados nos circuitos comerciais.

divulgação para a produção artístico-cultural gerada pelos setores populares de nossa sociedade, modificando um panorama que vinha quase inalterado há muitos séculos. Tal fato, ao contrário do que alguns apocalípticos poderiam pensar a respeito dos novos meios de comunicação digital e da globalização, em muitos casos leva a uma facilidade crescente na produção e divulgação de conteúdo cultural popular, livre de uma mediação obrigatória por parte dos detentores dos meios tradicionais de produção e divulgação de conteúdos para o público.

Nos tempos da produção de conteúdo em formato digital, o baixo custo para a realização e divulgação de um objeto artístico é o fator principal para que possa emergir o que vou chamar de “cultura popular modificada”. É muito mais simples para o artista popular nos dias de hoje ter acesso aos meios de produção e divulgação, caso deseje produzir objetos artísticos que fujam de um modelo de cultura popular ancorado na manutenção simples da tradição. Ele pode mesmo resgatar tais elementos da tradição folclórica, interferindo sobre eles através da combinação com materiais e procedimentos massivos e eruditos. Mas deve-se salientar que o exemplo de Ozualdo Candeias, que, com seu “artesanato”, conseguiu tornar seus filmes competitivos e sobreviver em uma arena destinada a projetos industriais, costuma ser uma exceção. De modo geral, poucos realizadores/autores advindos das camadas populares conseguem reduzir a diferença existente entre eles e aqueles que, ou produzem a cultura de elite, ou procuram uma maneira de explorar economicamente aqueles produtores da cultura popular.<sup>11</sup> Embora bastante diferentes em sua respectiva singularidade, os filmes de Candeias e os diários de Carolina apropriaram-se de procedimentos constitutivos da cultura popular para modificá-los através da combinação destes com procedimentos eruditos e massivos. Seu modo híbrido de construção de objetos artísticos deslocou-os dos circuitos específicos (os da arte institucionalizada, o do folclore e o da mídia) e permitiu que, mesmo em escala menor ou com curta duração, afetassem a corrente hegemônica da cultura dos meados do século XX.

---

<sup>11</sup> O cinema sempre foi um local privilegiado para a intercessão entre a cultura popular, a cultura de massas e, em menor escala, a cultura de elites. No cinema brasileiro um exemplo clássico desse cruzamento foi a chanchada e, posteriormente, a pornochanchada e o cinema da Boca do Lixo.

Mesmo tendo em conta que, nas últimas décadas, houve uma mudança nos ideais de progresso da modernidade, resultando, entre outras coisas, na reconceituação do termo “cultura”, mais livre da hierarquia das especializações e que isso abriu espaço para a arte vinda de diversos segmentos sociais, o caminho ainda é mais hierarquizado do que plural.

Utilizo o termo “cultura popular modificada” para definir uma espécie de manifestação da cultura popular que se desenvolve fora do espaço tradicional em que sempre se deu a existência de tal cultura: o campo. Com a maioria da população, na maioria dos países latino-americanos, vivendo nas áreas urbanas, imersa na sociedade de cultura de massas e tendo algum acesso à cultura erudita, mas contando com pouca educação formal e pouca renda, marginalizada dos centros de decisão e poder, surgiu um novo tipo de cultura popular que mescla todos esses elementos, e cujo exemplo pode ser visto no *funk* carioca.

O que chamo de cultura popular modificada mostra-se um modo de tratamento adequado da ordem de produtos intermediários entre o folclórico e o massivo, articulados com procedimentos eruditos, onde se inserem as escritas de Carolina e Candeias, mesmo sem contar ainda com as facilidades tecnológicas atuais. A cultura popular modificada guarda semelhanças com aquilo que se convencionou chamar de *pop*. Mas não entendo os dois conceitos como sinônimos. O *pop* é produzido por aqueles que vêm da elite cultural ou econômica. Andy Warhol não era exatamente um membro das classes populares norte-americanas e nem alguém fora do circuito intelectual-acadêmico das artes. Na verdade, o que acaba ocorrendo na maior parte das vezes, nos dias de hoje, é um cruzamento entre os dois conceitos. Artistas *pop* utilizam-se da estética da cultura popular modificada (Fernanda Abreu e seu trabalho com o *funk* carioca é um exemplo) e artistas da cultura popular modificada possuem suas bases estéticas fortemente entrelaçadas às do *pop*.

Nos dias atuais, apesar da definição de cultura popular ter se tornado ainda mais complexa do que em tempos anteriores, em virtude da explosão da cultura popular modificada, que introduz uma possibilidade de hibridação inédita, determinados segmentos que são porta-vozes da cultura de elite permanecem a fazer um julgamento negativo a respeito do que não pertence a seu meio cultural, como no fenômeno do *funk* carioca. Em uma cena de *Zézero* pode-se ver a

coexistência da cultura popular tradicional e da cultura de massas, coexistência nada tranqüila, como mostra o filme. Nessa cena, a garota-propaganda, buscando convencer o camponês da importância de sua ida para a cidade grande, põe para tocar uma canção de moda de viola. Na letra da música encontra-se a venda do sonho de prosperidade na grande cidade, citando as riquezas que podem ser encontradas lá: “O que tem lá na cidade e que não tem no meu sertão/Que mexeu com seu juízo pra perder toda razão/ Largando mulher e filho por aqui sem proteção”. A música utilizada pela moça para realizar sua propaganda já aponta para o choque entre cultura popular tradicional e cultura de massa, ao mesmo tempo em que anuncia o inevitável hibridismo. A moda de viola é uma manifestação praticamente extinta em meio a uma São Paulo altamente industrializada. No entanto, numa operação comum para a cultura de massas, ela pode se apropriar de elementos da cultura popular, como no caso da cena inicial de *Zézero*.

Mas, muitas vezes, a cultura de massas serve como um veículo para que a cultura popular seja divulgada como forma de manifestação contra a dominação e projetos de sua apropriação pela cultura de elite num movimento de reformar-se (como foi o caso da vanguarda modernista). Em contrapartida, ao usar a forma do diário, com sua escrita que combina resíduos de padrões escolares com uma coloquialidade de periferia urbana, Carolina introduz a enunciação coletiva do povo na expressão da individualidade pautada pelo modelo burguês.

Um exemplo de como tal operação pode se dar são as narrativas de Carolina de Jesus analisadas nesta tese. Inicialmente pode-se pensar a forma narrativa do diário, na qual estão estruturadas duas de suas narrativas estudadas nesta tese, como uma manifestação de uma individualidade burguesa, em contraposição à coletividade e anonimato próprios da cultura popular. No entanto, *Quarto de despejo* o diário de Carolina, que fez grande sucesso junto ao público a partir do momento em que foi publicado, passou a possuir um poder de divulgação paralelo ao de uma produção cultural de escala industrial. O teor de sua escrita põe em questão tanto o modelo burguês de exposição individual quanto, de um lado, a repetição da sabedoria tradicional e, de outro lado, o exibicionismo conformista das narrativas dos circuitos de massa. Não que Carolina seja, propriamente, uma defensora da cultura que a cerca na favela. Ela



possui, para com essa cultura, uma relação contraditória. Carolina utiliza estereótipos da cultura erudita (poesia romântica e parnasiana) para reivindicar acesso aos bens materiais e aos valores da elite. No processo, ela utiliza, também, os elementos do popular e do massivo que estão a sua volta. E, quase sempre, é crítica e inventiva na utilização de tal repertório. Para Carolina, o único modo de ser aceita é jogar, a seu modo, as regras do jogo.

## 2- Os diários de Carolina abrindo vertentes no campo da literatura

E como estaria situada, então, Carolina de Jesus em meio ao panorama da época, que teria reivindicado, de acordo com a perspectiva crítica predominante, para o popular, um verniz de autenticidade? O terreno da literatura não era bem aquele no qual artistas populares poderiam exhibir seus talentos. Literatura na virada dos anos 1950 até os anos 1960 era, no Brasil, uma atividade destinada a uma elite que tinha a sorte de saber ler e escrever e ter tido acesso a um nível de instrução ou a uma riqueza de família que permitisse um emprego ou uma ocupação que lhe assegurassem tempo e condições materiais para se dedicar à escrita. Além de acesso a conhecimentos que lhe dessem conexões com o mundo intelectual e das artes, possibilitando a edição e publicação de um livro. Um caminho para quem não tinha a sorte de pertencer a uma família da elite econômica e cultural do Brasil à época seria trabalhar em um jornal. Os jornais ainda eram um forte centro de atividade intelectual no Brasil do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, mesmo que já estivessem sendo substituídos tanto pela universidade, em expansão, quanto pela adoção de um jornalismo mais objetivo e orientado empresarialmente, oriundo do modelo de jornalismo praticado então nos EUA. E seria através de um jornalista que Carolina de Jesus teria sua produção editada e divulgada. Mas qual era a posição dos literatos brasileiros em relação à cultura popular no Brasil dos anos 1950? Pesquisa relacionada à *Revista de música popular*, assinala:

Sem se preocupar em ser a vitrine dos últimos sucessos do rádio e tampouco em trazer a notícia sobre o circuito musical de seu tempo, o objetivo da *Revista da Música Popular* era, claramente, estabelecer os cânones, as balizas para se diferenciar a música popular de “qualidade” daquela cada vez mais massiva, veiculada pelos meios de comunicação e aplaudida pelos fãs-ouvintes. Para tanto, elegeu-se uma época e seus representantes como parâmetro para definição deste repertório. As páginas da *RMP* dedicavam-se a explicar, legitimar e difundir essa proposição, buscando, para isso, os argumentos disponíveis no período. (GARCIA, 2010, p.12).

E, entre os intelectuais que colaboravam para a revista, estavam, entre outros, nomes como Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga e Vinícius de Moraes. Eram nomes ligados à literatura e que também atuavam, ou já haviam

atuado, em jornais da então capital federal, como cronistas, sendo que Vinícius de Moraes acabaria por ter uma participação decisiva no movimento da Bossa Nova em finais dos anos 1950, curiosamente um movimento que fundia ideias da música brasileira popular com a estrutura musical do jazz norte-americano. Em comum, um carinho pelo popular, mas a defesa de uma noção do popular ainda muito presa aos paradigmas do projeto da modernidade<sup>12</sup>, que se encaixasse em suas concepções do que deveria ser a cultura popular. Uma autêntica cultura popular brasileira, uma tradição que esses intelectuais iam construindo, à margem mesmo do que efetivamente estava a ocorrer dentro dos meios culturais populares<sup>13</sup>.

No terreno da música havia certa facilidade de comunicação entre as correntes eruditas que buscavam o popular e os artistas que vinham, de fato, das camadas populares. No samba produzido nos anos 1930 e 1940, modernizado posteriormente pela bossa nova, havia espaço para esse contato, para uma troca efetiva entre a produção popular e aquela realizada pelos artistas oriundos das camadas eruditas da população. Já no terreno da produção literária era mais difícil que ocorresse tal troca. Como instrumento de poder no mundo da cultura e da política, o ato de escrever e ser publicado ficava restrito a um grupo de intelectuais bastante reduzido. Logo, o surgimento de Carolina de Jesus no mercado editorial brasileiro nos anos 1960 pode ser visto como um fenômeno de características extremamente singulares. A polêmica em torno da edição de *Quarto de despejo* revela o preconceito existente contra a possibilidade de uma mulher negra e pobre como Carolina de Jesus se expressar através da linguagem escrita. Ela estaria ultrapassando uma barreira, invisível, destinada àqueles que vinham das classes populares e não tinham a possibilidade de publicar um livro com seus escritos. Ela significava o rompimento com uma continuidade:

<sup>12</sup> Vinícius de Moraes, em sua produção musical, realizou uma mistura do popular a estilos de música contemporânea (jazz) que se encontra fora da noção de defesa de uma cultura popular imobilizada no tempo e espaço.

<sup>13</sup> Um exemplo do romantismo utilizado na representação do popular nesta época no Brasil é o filme marco *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos. Neste filme ocorre uma representação da vida de moradores de uma favela carioca que é romantizada e idealizada, bem ao contrário do que ocorre com as narrativas de Carolina de Jesus e Ozualdo Candeias.

às vezes deliberadamente, outras por suas próprias determinações, a autora violou os códigos que sustentavam a imobilidade, perenidade e reprodução da desigualdade social no país, criando, assim, outras significações imaginárias sociais. Carolina sofreu os efeitos do rompimento com a continuidade. Não por acaso a chamaram de difícil, insubmissa, petulante, geniosa, atrevida, rebelde, transgressora, ousada, explosiva, agressiva, arrogante, desafiadora e, mais tarde, com seu sucesso em declínio, de fracassada, vítima e louca. (MACHADO, p.105, 2006).

Carolina era, portanto, uma intrusa em meio a um panorama no qual ela nem possuía legitimação intelectual e, muito menos, social. Além do mais, era uma mulher que tomava um papel (ou papéis) que geralmente eram destinados somente aos homens: Carolina tendo sido uma catadora de papel transgrediu o gendrado masculino, como transgrediu ao ousar escrever. Apesar de ser considerada *lumpen* participou do mundo público tendo tido ações que eram (são) consideradas de domínio masculino, com movimentos de deslocamentos constantes. Ao habitar múltiplos espaços desconstruiu os meta-relatos da história brasileira nos quais apenas os homens construíam histórias. Seus deslocamentos e metamorfoses de fuga transformaram sua escrita em um solo sem repouso conceitual, pois ela dizia a partir de múltiplos lugares do mundo público (como mulher, como escritora, como mãe, como uma pessoa que lutava pela sobrevivência, como cidadã indignada pela miserabilidade do Brasil Moderno). (MAGNABOSCO, 2003, p.88,89).

Não seria exagero afirmar que *Quarto de despejo* é um livro de invenção, pela possibilidade que oferta à cultura popular de manifestar-se fora do terreno que lhe fora destinado. É aberta uma nova possibilidade para a cultura popular cujos resultados mais tarde seriam notados.

O sucesso de *Quarto de despejo* superou todas as expectativas. Somente no ano de 1960 vendeu 70 mil exemplares, quando um livro era considerado bem sucedido à época se vendesse em torno de 5 mil exemplares. O livro também foi traduzido para vários idiomas, resultado do sempre existente interesse do público estrangeiro pelos aspectos do Brasil que dissessem respeito a nossas particularidades, nossos exotismos, nossas diferenças, nosso arcaísmo. *Quarto de despejo*, sem que sua autora tivesse nenhuma credencial anterior, foi um enorme sucesso à época por demonstrar a necessidade de avanço no desenvolvimento econômico e social do país ao mesmo tempo em que revelava suas mazelas. A porção do Brasil que vivia em padrões de vida semelhantes aos dos países na época considerados como “desenvolvidos” acabava por dar ao livro uma grande importância como revelação, do panorama nacional, pois mostrava qual era a situação de boa parte da população brasileira. A situação dos desprivilegiados

materializa-se, inclusive, porque foram sendo mantidos alguns erros de português presentes em *Quarto de despejo*, tal como foram encontrado por Audálio Dantas, antes de os manuscritos originais do diário passarem por sua interferência editorial. E foi o aspecto documental, de revelação, aquele que mais interessou aos milhares de leitores do diário de Carolina de Jesus, assim como a quase totalidade da crítica à época:

Carolina Maria de Jesus representa a voz daqueles indivíduos situados no quadro da lógica capitalista de exploração do trabalho, esta que nos anos 50 já havia marcado o território e substituído o trabalho humano pelo da máquina. Afinal, fazia parte de um projeto de Brasil que iniciava a sua industrialização e a substituição da mão de obra no campo, num contexto de desentrelaçamento do atraso brasileiro, quando o binômio Crescimento/Pobreza se aprofunda, mostrando as nossas desigualdades mais acirradamente, sobretudo na cidade de São Paulo. (FERNANDEZ e TOLENTINO, 2004, p.54).

E é justamente pela leitura de suas narrativas ter estado presa a tal aspecto que os diários de Carolina de Jesus têm sido pouco estudados enquanto manifestação literária.

### 3- Improviso técnico e rigor artístico no cinema de Candeias

Ozualdo Candeias faz uma defesa do popular através de um veículo de massas por excelência, o cinema, sem deixar de criticar os aspectos das classes populares que lhe parecem mais reprováveis, como, por exemplo, sua demonstração de fraqueza ao se aliar às classes dominantes, ou, ao menos, em não combatê-las. É nessa tensão que podem ser lidos os objetos desta tese. Ao mesmo tempo em que nos remetem ao que há de mais arcaico no Brasil, lidam também com aquilo que há de mais contemporâneo. E, como a idéia de cultura popular sempre esteve ligada a uma idéia de inferioridade, de rebaixamento em relação ao que era praticado pelas classes superiores ao povo, os objetos artísticos aqui examinados vão tentar reverter essa hierarquia. Candeias utiliza seus filmes como denúncia da maneira pela qual as classes subalternas são esmagadas em meio à lógica do modo de vida nas megalópoles criadas pela crescente industrialização do Brasil nos anos 1960-1970, mas também não se mostra muito condescendente com o povo, com o popular, mostrando que ele não é somente uma vítima do esmagamento econômico e cultural operado pela elite, mas também funciona como um elemento apropriado pela mesma elite, procurando aumentar suas possibilidades econômicas, sociais e culturais, negociando com a elite, às vezes por um ganho muito pequeno. O processo de alienação do popular é um dado que não escapa a Candeias. E ele não exime deste segmento da população responsabilidade pelo estado em que se encontra.

O cinema de Ozualdo Candeias desenvolveu-se em meio a um espaço marginal por excelência, a Boca do Lixo paulistana. Neste local, situado estrategicamente próximo à antiga rodoviária de São Paulo e à estação de trem da Luz, existia, na ocasião da realização de *A margem*, em 1966, um conjunto de escritórios de produtores de cinema. A proximidade com a rodoviária paulistana e com a estação de trem permitia a esses produtores escoarem rapidamente seus filmes para o grande mercado do interior de São Paulo, de onde vinha grande parte de seus lucros, assim como para o resto do Brasil. Localizada na região

central da cidade de São Paulo<sup>14</sup>, a Boca era um local onde, além de produtores de cinema, cineastas, técnicos e admiradores da sétima arte, havia também grande número de prostíbulos. Um perfeito ambiente de degradação urbana, no qual Ozualdo Candeias adorava estar e que era a própria representação espacial da cultura popular modificada.

Candeias fotografou a Boca em vários de seus aspectos, para demonstrar sua afetividade pelo local, fotos que acabaram sendo reunidas em um livro, *Uma rua chamada Triunfo*, a respeito da principal rua da Boca do Lixo:



<sup>14</sup> No local onde outrora ficava a Boca do Lixo, começou, nos anos 1990, a existir a cracolândia, símbolo da degradação da região central de São Paulo. A região hoje passa por uma revitalização, ao menos esboçada, mas segue como símbolo dos processos de especulação imobiliária que desvalorizaram as regiões centrais de determinadas regiões brasileiras em prol de projetos imobiliários a serem construídos em outras regiões.







As fotografias de Ozualdo Candeias repetem aspectos de seu cinema, trazendo a força das imagens das ruas e seu estilo jornalístico-documentário, herança de seu longo trabalho como câmera de cinejornais. O espaço urbano periférico, principalmente através da integração dos personagens que habitavam a Boca do Lixo e costumavam se reunir no Bar Soberano, é o grande interesse de Candeias. Ele presta mais atenção ao aspecto humano do que ao aspecto arquitetônico. É como se o espaço urbano, com seus prédios e avenidas, fosse apenas o local físico onde se desenrolam os dramas que interessam a Candeias, as desventuras de seus marginais. Ele também produziria um documentário sobre a Boca do Lixo, o curta-metragem de 1976 *Bocadolixocinema* ou *Festa na Boca*, a respeito da festa de Reveillon na Boca do Lixo. Esse horizonte do espaço urbano enquanto possibilidade de integração dos marginais é a maneira como Candeias consegue se identificar e buscar compreender, através de sua arte, o espaço urbano que o cerca.

A criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966, direcionava a política brasileira para a atividade audiovisual:

O lento engajamento do Estado nos problemas do cinema brasileiro vai desembocar na criação de um novo órgão: o esperado INC surge em novembro de 1966, na forma de uma autarquia federal subordinada ao MEC. Pelo alto, sob a vigência do AI-2 e utilizando-se o mecanismo de decreto-lei, aparece um projeto gessado pelo GEICINE, num significativo sinal dos novos tempos, em que a luta política cede lugar às decisões centralizadas de um Executivo em processo de hipertrofia. (RAMOS, 1983, p. 51).

O Estado brasileiro passaria a intervir de maneira mais direta na regulamentação da atividade audiovisual. Mas tal regulamentação não passaria por um diálogo que contemplasse, de maneira significativa, a sociedade, impedida de se colocar, em relação ao Estado, de maneira mais efetiva. De qualquer maneira, as decisões tomadas pelos militares em relação à cultura mantinham um sentido nacionalista que ajudou a impulsionar a produção cinematográfica brasileira, criando uma obrigatoriedade de exibição para o filme nacional. Com isso, juntava os nós da questão produção-exibição, que passaram a andar juntas. Deveria haver uma produção para abastecer as salas, obrigadas a exibir uma cota de produção nacional. A Boca floresceu graças à reserva de mercado e ao tino comercial de produtores como Antonio Galante e Alfredo Palácios. A idéia era produzir filmes baratos,

populares, que fossem de realização rápida, simples e que, por seu baixo custo, tivessem pouco risco de dar prejuízo. Com o circuito de exibição garantido, e filmes populares, com público constante, um filme ia financiando outro, gerando um sistema de produção auto-sustentável. E, muitas vezes, os próprios exibidores se associavam aos produtores da Boca na realização de filmes. Não que a Boca fosse uma indústria, na verdade ela se assemelhava mais a um artesanato, para o qual o veículo de comunicação de massas era utilizado para criar uma forma de expressão que fosse acessível para o público popular urbano que se formava no Brasil dos anos 1970. Ao ver um filme da Boca do Lixo, mesmo que uma das várias paródias de filmes de sucesso hollywoodianos realizadas ali<sup>15</sup>, o espectador se identificava com todo o universo, o modo de falar, os tipos dos filmes e sentia-se reconhecido naquela produção. Nem todo filme da Boca foi realizado por cineastas oriundos de meios populares como Ozualdo Candeias. Carlos Reichenbach, por exemplo, tinha outras origens, havia frequentado a escola de cinema São Luiz, mas todos buscavam realizar um cinema que mexesse com o imaginário popular, para levar grandes públicos às salas de cinema.

Paradoxalmente, o regime ditatorial, em um impulso nacionalista, proporcionava as condições de existência de uma produção que não se voltava para um público de elite:

A Boca do Lixo passa a desenvolver-se, efetivamente, com uma produção ligada às necessidades de mercado e segundo uma linha que convencionaremos chamar de industrial (embora realizada artesanalmente), que não dependia do dinheiro das agências governamentais. Por outro lado, essa produção não era completamente independente, porque estava ligada às redes de distribuição e exibição. A Boca foi formada com a consciência de quem trabalha com a realidade do cinema brasileiro: a produção de filmes que podiam render dentro das condições de mercado e de sua reserva. Desse modo, procurava apoiar-se, de um lado, num esquema industrial embrionário (eufemismo para precário e incipiente) e, por outro, no comércio cinematográfico – em sentido amplo, de troca de mercadorias, de favores, de influências etc. (ABREU, 2006, p. 185).

Pensando numa produção para o mercado existente, os produtores e cineastas da Boca, no entanto, faziam um cinema libertário. Não se deve ver o cinema da Boca como um cinema que, através de suas temáticas “vulgares”, alienava o público

<sup>15</sup> Como exemplos, cito: *Bacalhau*, os vários *westerns* de Tony Vieira e outros filmes que dialogavam com os vários gêneros do cinema hollywoodiano, mesmo o terror, adaptando-os ao gosto do público popular dos filmes da Boca.

espectador dos problemas existentes no Brasil à época da ditadura. Na verdade, eram filmes que conseguiam ser libertários dentro das possibilidades do Brasil da época, demonstrando como vivia um determinado segmento da população alijado do acesso ao que se convencionava chamar de “cultura de elite”.

A abordagem que os filmes da Boca faziam do sexo, tão criticada pelos moralistas e defensores do “bom-gosto”, não era algo tão estereotipado quanto queriam fazer crer aqueles que consideravam a produção da Boca como “ópio para o povo”. Na verdade, tais filmes eram um retrato crítico do povo brasileiro que vivia nos grandes centros urbanos nos anos 1960-1970. O retrato poderia até não ser dos mais bonitos, mas nem sempre é agradável ver-se nu no espelho. A liberação sexual que vinha sendo posta em discussão desde os anos 1960 é problematizada pelos filmes da Boca, através da maneira que os elementos populares habitantes dos núcleos urbanos brasileiros vivenciavam essa possibilidade de uma maior liberdade sexual.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> E há uma confusão sempre repetida a respeito dos filmes da Boca. A de que lá eram realizados somente filmes do gênero pornochanchada (comédia erótica):

Produzidas com poucos recursos, as pornochanchadas aglutinavam a influência dos filmes italianos em episódios (ou aqueles com *Lando Buzzanca*, por exemplo), o erotismo que se insinuava no cinema internacional por força da reação ao avanço da TV e a reciclagem da comédia popular urbana. Se a chanchada continha-se na ingenuidade, às vezes com malícia, a pornochanchada introduziu intenções explícitas. Agregar a palavra “pornô” à chanchada não se traduz, no entanto, no acréscimo de uma pornografia no sentido transgressivo (de mostrar relações sexuais, por exemplo). A pornochanchada foi mais uma expressão nacional, um reflexo da onda de permissividade, de liberação dos costumes da época, uma tematização da “revolução sexual” à brasileira, tecendo tramas que de início se prendiam à paquera, às conquistas amorosas, à virgindade, ao adultério, à viúva disponível e fogosa. (SIMÕES, 2007, p.186).

Na verdade tal gênero era mais produzido no Rio de Janeiro, inclusive por diretores ligados, de certa forma, ao grupo do Cinema Novo, como Roberto Farias. Na Boca do Lixo vigorava mais uma produção baseada em paródias de filmes norte-americanos, ou mesmo de gêneros do cinema hollywoodiano, como os filmes de Tony Vieira, que vieram a ser conhecidos como “Western feijoada”. Tal produção, com vistas ao mercado, utilizava a nudez feminina, e até mesmo a masculina, com o objetivo de conquistar fatias maiores de público, mas não se limitava somente ao gênero da comédia erótica. Portanto, é complicado pensar no cinema da Boca do Lixo como uma unidade, já que existia uma multiplicidade de gêneros e estilos trabalhados pelos cineastas do local. Os filmes de Ozualdo Candeias estudados nesta tese, por exemplo, pouco têm a ver com o que se imagina a respeito dos filmes da Boca do Lixo. Mas, em outras produções menos autorais, Candeias desenvolve um estilo mais de acordo com o que seria o universo temático que ficou associado à Boca.

Após realizar *A margem*, Candeias participa de um projeto bastante estranho, mesmo para os padrões da Boca do Lixo: o longa-metragem em episódios *Trilogia do terror*. Os episódios do filme reuniam dois diretores com características semelhantes, como Candeias e José Mojica Marins e outro que se juntava aos mestres do cinema popular, vindo de origens diferentes, Luís Sérgio Person. A idéia era faturar em cima do prestígio de público (na época Mojica tinha um programa de televisão na Rede Bandeirantes) e até de crítica de Mojica e de seu personagem Zé do Caixão, compondo um filme de terror em episódios sem nenhuma ligação entre eles, a não ser a temática do horror brasileiro. Ozualdo Candeias entrou só como diretor contratado (mas reescreveu o roteiro de seu episódio), já que os episódios vinham da série de TV de Mojica e o projeto, apesar de buscar o grande público, contava somente com diretores reconhecidos pela crítica da época, uns mais e outros menos, como expoentes de um cinema de valor artístico. Mas o projeto, cujos produtores eram Antonio Pólo Galante, talvez o principal produtor da Boca do Lixo, e Renato Grecchi, não obteve o êxito de público que era esperado pelos produtores. De qualquer forma, mesmo quase tendo levado Galante à falência, o projeto teve importância no contexto do cinema brasileiro:

A relativa simpatia dos críticos, porém, não se refletiu nas bilheterias, o que transformou o projeto num mau negócio para seus produtores. Com isso, quase toda a equipe (à exceção de Mojica) ficaria longe do cinema de horror nos anos seguintes. No entanto, aos olhos de hoje, e considerando-se a trajetória inconstante do horror no cinema brasileiro, *Trilogia de Terror* marca um momento em que o gênero foi experimentado por realizadores influentes no cinema nacional, que, em outras circunstâncias históricas, poderiam ter indicado caminhos consistentes para o gênero em nossa cinematografia. (CANÉPA, 2009, p. 5).

*Trilogia do terror* é mais um exemplo da capacidade de Candeias de trabalhar em frentes diferentes de produção, mais ou menos pessoais, sem que isso seja para ele um processo substancialmente diferente. E seu episódio na trilogia, *O acordo*, trabalha com a temática rural que depois seria retomada em *A herança*.

A Boca viveria seus anos de ouro na primeira metade da década de 1970. O milagre econômico brasileiro, mesmo efêmero, proporciona condições econômicas para que o público compareça em grande número às salas de cinema, a presença da televisão ainda não era tão dominante, já que as transmissões coloridas só se iniciaram no país em 1973 e o *boom* da produção da Boca voltada para as classes populares ocorre. É o auge do modelo rápido e barato de se produzir, voltado para o público urbano nascente. O panorama para Candeias,

nessa primeira metade da década, é de intensa atividade, dentro e fora dos redutos da Boca. Fora, ele realiza dois filmes centrais para a questão da cultura popular modificada: *Zézero* e *O Candinho*. Tais filmes nem chegaram a ser exibidos para a censura prévia obrigatória da época, sendo somente exibidos em circuitos alternativos. Mas, ao mesmo tempo, Candeias seguia com sua carreira comercial na Boca do Lixo, tanto como diretor quanto como técnico. Em 1969 ele havia realizado o longa *Meu nome é Tonho*, uma versão brasileira, típica do estilo da Boca, para o *western spaghetti* norte-americano. O filme seria o grande sucesso comercial da carreira de Candeias. Em depoimento, o diretor conta sobre a gênese do projeto:

Eu entro sempre em projetos meio falidos. Já é o destino mesmo, o fatalismo mas é que isso vem corresponder também àquelas coisas que eu gosto de fazer. *Meu nome é Tonho* foi o seguinte: não tinha nada o que fazer. Então propus a esse Augusto Sobrado (...) fazer uma fita. Ele queria bang-bang italiano. Eu falei: “Tá, dá para fazer”.

Das minhas fitas acho que foi a mais rentável. (...) A fita violenta um tipo de gente, um tipo de pessoas e outras acham muito bom. As pessoas que estão muito interessadas em coisas do Brasil até gostam da fita, tem gente aí que gosta muito da fita. Mas o resto passa a ser violentada por ela, não sei bem.  
(CANDEIAS in: REIS, 2010).

Mesmo dialogando mais fortemente com as convenções de gênero estabelecidas pelo cinema comercial e seguindo uma narrativa bastante tributária aos moldes do cinema clássico hollywoodiano, *Meu nome é Tonho* mantém o estilo de Candeias no diálogo com as questões populares brasileiras.

Em 1970 Candeias realiza *A herança*, sua versão tropical de Shakespeare. O filme traz como estrela, no papel de Hamlet, um dos grandes atores e produtores da Boca do Lixo, David Cardoso:

Então tive a idéia de fazer uma adaptação de *Hamlet* de Shakespeare (...) Eu peguei a história e levei para outra latitude e longitude e cultura diversa, o mundo caipira. (...) Na mesma época em que meu roteiro ficou pronto, acho que no começo de 1969, o governo do estado de São Paulo abriu um concurso para financiar quatro roteiros. Entrei com *A herança* e ganhei. Mas o presidente da comissão julgadora decidiu premiar mais seis roteiros (...) então ficou difícil porque em vez de receber (...) 80 mil, 100 mil, recebi 20 mil (...) E saí à busca de sócios aqui mesmo na Boca. (...) E o David Cardoso, que já estava acertado para fazer o Omeleto, me apresentou ao Agnaldo Rayol, que morava numa chácara em Itapeperica da Serra. E eu agradeci pois, com o aval do Agnaldo pude filmar nos locais que eu queria. (CANDEIAS In: REIS, 2010).

O sistema de produção utilizado por Candeias é aquele que lhe permite a oportunidade. Tendo dinheiro para realizar um filme da maneira como ele desejava, ele realizava. Caso não houvesse tais recursos, ele ia adaptando a produção e sua estética da maneira que fosse possível. Era a própria estética da fome posta em termos práticos, funcionando quase sempre com verbas que fugiam à influência estatal. E Candeias, no espaço produtivo da Boca, forjava alianças com outros personagens que ali habitavam, objetivando obter recursos ou mesmo mão-de-obra para a realização de seus filmes.

Em 1974, Candeias realizaria uma nova incursão dentro do cinema comercial, com *Caçada sangrenta*. O filme era uma produção de David Cardoso, ou seja, um veículo para o galã desfilas seus dotes masculinos em meio a um exercício de gênero, um filme policial ambientado no Brasil. A produção tinha dinheiro farto, ao contrário daquilo com que Candeias havia se acostumado até então, que era a quase miséria total. O filme não é dos mais comentados quando se traça uma linha evolutiva da filmografia de Candeias, mas, se não alcança a excelência estética-política de suas obras mais pessoais, serve para mostrar como Candeias trafegava com tranquilidade entre um cinema de arte, menos ligado às convenções de linguagem do cinema clássico narrativo e um cinema mais preso àquelas convenções. A questão era, mais do que fazer arte, buscar uma prática ligada à sobrevivência e às possibilidades de espalhar sua produção cultural. Candeias atuava em todas as frentes da prática cinematográfica, sem que isso lhe parecesse desabonador. Ser fotógrafo em um filme de gênero como *Ninfas diabólicas* ou dirigir *O Candinho* faziam parte de um mesmo processo cultural, cujas diferenças não eram, por ele, percebidas, ou pouco importavam. A parceria com David Cardoso seria retomada nos anos 1980 com *A freira e a tortura*.

A década de 1970, para Candeias, também ficaria marcada pela trilogia na qual, de maneira semi-clandestina, efetua uma crítica à situação das classes populares em meio ao milagre econômico propagandeado pelos militares: *Zézero*, *Candinho* e *A visita do velho senhor*. A esta trinca de filmes Candeias chamaria de *Trilogia Proibida*. São filmes de baixíssimo custo que visavam apenas a experimentação e cuja exibição ocorreu em circuitos marginais, como universidades e sindicatos. São os pontos focais da filmografia de Candeias em

relação ao tratamento da temática popular rural-urbana e mostram como era ilusório o sonho de Brasil grande<sup>17</sup> vivido pelo país durante o regime militar.

Mostrando como atuava com desenvoltura em qualquer território da produção cultural, Candeias também atuou na televisão. Realizou, no início da década de 1970, *O desconhecido*, especial de teledramaturgia, produzido pela TV Cultura e estrelado por Joana Fomm. Ozualdo Candeias seguiria, até o início dos anos 1990, trabalhando no mesmo estilo e desenvolvendo seu trabalho de cineasta de acordo com as possibilidades que o complicado cenário da produção cinematográfica brasileira ofereceu durante este período. Mas a casa onde Candeias sentia-se confortável, a Boca do Lixo, começa a entrar em decadência a partir do final dos anos 1970. A televisão é a nova rainha do divertimento de massas. Os centros urbanos sofrem um processo de degradação, problematizado pelos próprios filmes de Candeias, o que leva ao fechamento de diversas salas de cinema populares localizadas nas regiões centrais das grandes cidades, salas que exibiam as produções da Boca com ingressos bastante baratos. A chegada do vídeo nos anos 1980 definitivamente torna inviável a produção de filmes populares para serem exibidos em grandes salas da capital e do interior com ingressos a preços baixos. Resta o refúgio do cinema pornográfico, ainda imune ao vídeo até meados da década de 1980. Foi o canto de cisne do modelo de produção artesanal da Boca. No final dos anos 1980 ela não mais existiria.

---

<sup>17</sup> Filme contemporâneo aos de Candeias, *Iracema, uma Transamazônica* (1975), de Jorge Bodanszky e Orlando Senna, trata do mesmo tema: a falsidade do projeto de Brasil grande do regime militar.



## 4- A produção popular em perspectivas contrastantes

A questão que se apresenta para os latino-americanos é como potencializar o que, para a modernidade, era visto como atraso. Grande parte da população latino-americana é formada pelos excluídos das vantagens trazidas pelos ideais democráticos da modernidade. Se houve, em vários países, chamados muitas vezes de “desenvolvidos”, avanços econômicos, sociais e tecnológicos significativos que melhoraram as condições de vida de grande parcela da população, poucas pessoas tiveram acesso a tais melhorias nos países latino-americanos, havendo um grande abismo entre uma elite econômica e intelectual e a massa popular, muitas vezes carente das menores condições básicas para a sobrevivência. A cultura popular modificada enxerga a sociedade, justamente, pela perspectiva dessa massa que, no século XX e mesmo no século XXI, ainda não conseguiu alcançar as benesses prometidas pela modernidade, estando fora dos benefícios existentes com a modernização econômica e tecnológica. Que, em países como o Brasil e muitos outros, foi conservadora, ou seja, beneficiou apenas a uma pequena parcela da população.

Os componentes das classes populares não desejam ficar restritos aos setores a que eram confinados pela investigação folclórica tradicional, efetuada pelos membros das elites intelectuais e econômicas. Os artistas populares desejam participar do projeto da modernidade. Para isso, é facilitador que as próprias divisões mais rígidas entre erudito e popular, pregadas pelo projeto da modernidade, tenham sido, de certa forma, bastante atenuadas pela pós-modernidade<sup>18</sup>. Martín-Barbero alerta para a questão de como se deve enxergar a mistura entre as culturas popular e erudita, numa era em que o massivo deu novos contornos à situação:

se algo nos ensinou é a prestar atenção à trama: que nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência, e que nem tudo que vem ‘de cima’ são valores da classe dominante, pois há coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas que não são as da dominação. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.119).

O desejo que o popular muitas vezes revela de reproduzir padrões da cultura hegemônica nem sempre é um signo de submissão, há que se concordar

---

<sup>18</sup> Ver nota 3.

com o que Martin-Barbero diz em seu texto. Um exemplo claro é o processo pelo qual passa Carolina de Jesus no percurso de suas narrativas literárias. Submissão Carolina não era, pelo contrário, seus diários possuem uma carga grande de rebeldia em muitas passagens: “O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora”. (JESUS, 1960, p.31). Mas, Carolina, ao mesmo tempo, se identifica com vários aspectos da cultura hegemônica com os quais ela encontra identidade e que ela deseja ter para si: “... Eu estou contente com os meus filhos alfabetizados. Compreendem tudo”. (JESUS, 1960, p.135). A assimilação de um componente fundamental da cultura da elite, o letramento, não se insere, aqui, na ótica de uma submissão, mas sim na possibilidade de sobrevivência em um mundo no qual é fundamental saber ler.

Há muitos casos quando a assimilação do hegemônico se dá em virtude de uma submissão necessária à própria sobrevivência de um povo e de sua cultura. Através de uma aceitação tácita, mas também estratégica, de um modo de expressão tipicamente burguês, por meio de seus diários<sup>19</sup>, Carolina de Jesus pôde manter viva, e em intercâmbio com outros circuitos, toda uma cultura sua e do ambiente popular no qual vivia na época. Há, na questão da assimilação do hegemônico pelo popular, um jogo duplo que se dá entre a submissão e a necessidade de sobrevivência, ou mesmo o desejo de pertencer ao projeto da modernidade (ou da pós-modernidade e seus variados projetos), compartilhando aquilo que se prevê como ganho. E o popular, na maioria das vezes, pretende manter suas identidades (até onde é possível se falar de uma identidade única?) e usufruir do projeto de bem-estar material advindo da modernidade. O erudito se apropria do popular subalterno mas, ao mesmo tempo, o popular, combinado a outros padrões, busca fazer valer seus pontos de vista.

A segunda proposição de Martín-Barbero não é tão simples de ser compreendida. Há, naturalmente, que se pensar no problema da submissão, quando se pensa na questão dos valores culturais das classes dominantes. E há uma rede bem estruturada de valores que compõem esse grupo, valores estes que

---

<sup>19</sup> O diário pode ser tomado como um modo de expressão típico da elite, seja ela aristocrática, do clero, ou da burguesia. A cultura popular, mesmo a modificada, possui como modo de expressão, por excelência, o oral e o coletivo. Ao contrário do diário, escrito e individual. Carolina escreve seu diário numa linha que mistura registros e permite invenções, apreciáveis, daí seu transbordamento dos padrões burgueses.

servem, entre outros propósitos, para dominar as classes populares. Ao pensar na sociedade contemporânea, no entanto, talvez não seja tão fácil chegar a tal conclusão. A possibilidade, citada em *Quarto de despejo*, de que os filhos de Carolina estivessem aprendendo a ler, demonstra que a lógica de imposição dos elementos que fazem parte da cultura dominante nem sempre serve, de maneira absoluta, para que esta domine mais e mais as classes populares. Pelo contrário, através do acesso à escrita, pode ser que os filhos de Carolina venham a ter oportunidades que ela mesma não pôde ter. E assim pode ocorrer com o acesso a outros valores antes reservados à elite, ou utilizados por ela para manter seu *status quo*. A grande questão na coexistência entre a cultura popular e a cultura de elite nos dias de hoje está em como elas são dinâmicas e influenciam uma à outra, em uma velocidade e numa dinâmica de trocas muito maior do que na época em que Peter Burke situa seu estudo sobre a cultura popular, a idade moderna na Europa. Não se deve, no entanto, deixar de levar em conta a maneira como a cultura da elite, com maior poder econômico e de influenciar nas mídias, para onde converge a opinião pública, age sobre a cultura popular:

O poder expressivo dos meios de comunicação parece ter abolido, em vários momentos e lugares, as manifestações da cultura popular, reduzindo-as às funções de folclore para turismo. Tal é a penetração de certos programas de rádio e TV junto às classes pobres, tal é a aparência de modernização que cobre a vida do povo em todo o território brasileiro, que, à primeira vista, parece não ter sobrado mais nenhum espaço próprio para os modos de ser, pensar e falar, em suma, viver, tradicional-populares. O que seria uma fatalidade do neocapitalismo introjetado em todos os países de extração colonial. (BOSI, 1992, p. 319).

O texto de Alfredo Bosi foi escrito no final dos anos 1970, início dos anos 1980. Demonstra a problemática relação entre a cultura de massas e a cultura popular tradicional. No entanto, acaba enxergando a cultura de massas apenas como inimiga, sem conseguir vê-la como aliada. O momento histórico em que foi produzido o texto não ajuda no seu diálogo com a situação presente, mas possui pontos que ainda são válidos, que não podem ser encobertos: a relação de desigualdade econômica e de poder entre as culturas. No entanto, e tento demonstrar isso durante esta tese, a cultura de massas, nos dias de hoje, é mais aliada do que inimiga da cultura popular. A cultura popular, fortalecida em alguns

de seus aspectos, tem interferido nos critérios de sentido e valor da mídia, sendo divulgada pelos veículos midiáticos de massa.

A visão da elite sobre o popular surge com uma dupla contradição que obriga a discussão sobre o termo. Quando o debate sobre o popular se inicia, em finais do século XVIII, início do século XIX, a elite intelectual iluminista que surge naquele período tem, sobre o povo<sup>20</sup>, uma visão contraditória. Por um lado, tal elite necessita do povo como referência para seu novo projeto de poder democrático. É o povo (mesmo que nem todos possam votar e ser votados) que deverá legitimar esse novo projeto político da modernidade. Ele é um grande referente para o debate moderno. Por outro lado, o povo é visto como portador de vários males que devem ser extintos pelo programa iluminista da modernidade, como a superstição, a ignorância e o uso da violência física para a resolução de problemas, sem levar em conta as instâncias democráticas do Estado. Isso cria um problema para a elite, de como incluir esses populares no novo processo da modernidade. Tal processo se dá, segundo Martín-Barbero (2003), através de uma “inclusão abstrata e exclusão concreta”. Isso é demonstrado de maneira extensiva nos diários de Carolina de Jesus, em trechos como este: “Fui trocar o meu título de eleitor (...) Conversei com uma senhora que o seu esposo é funcionário da Prefeitura. E quis saber em quem eu ia votar. Disse-lhe que vou votar no Dr. Adhemar”. (JESUS, 1960, p.84). O voto constitui o pilar da democracia, estendido a todos os cidadãos, permitindo que todos possam votar e ser votados, conforme o exemplo de Carolina de Jesus, apesar de que, em sua época, o direito de votar não era estendido aos analfabetos. No entanto, de que serve a Carolina de Jesus a possibilidade de votar e até de ser votada (inclusão abstrata) se ela vive em uma miséria permanente: “Passei no frigorífico, peguei uns ossos. As mulheres vasculham o lixo procurando carne para comer. E elas dizem que é para os cachorros. Até eu digo que é para os cachorros...” (JESUS, 1960, p.103). Aí está o exemplo da exclusão concreta em relação a Carolina de Jesus e os outros pobres que ocupavam o mesmo espaço que ela.

O popular será, no entanto, para o movimento folclorista, o local em que a tradição deverá ser preservada. Há, neste aspecto, uma questão complicada em

---

<sup>20</sup> Na verdade o povo só será visto como povo quando seus indivíduos se apropriarem das noções de civilidade proclamadas pelo iluminismo.

relação ao que os estudiosos do folclore consideram como tradição digna de preservação e o que aqueles que são participantes ativos das culturas populares vêem como algo desimportante, ou, então, que deve até ser renovado. As visões são, muitas vezes, contraditórias. A nostalgia que o folclorista sente em relação às modificações que ocorrem na cultura popular, a qual não é algo estático e sim um processo dinâmico, não encontra eco entre os produtores de seu objeto de estudo. O *funk* carioca serve, novamente, como exemplo de como tal processo se dá. Há, entre muitos que estudam a cultura popular, uma nostalgia reverente do passado, pois consideram que a cultura popular se degenerou, indo do samba até o *funk* carioca, por exemplo, pois, nessa visão, o *funk* carioca não seria uma tradição brasileira e sim uma importação de um ritmo norte-americano, além de ser uma música de baixo padrão estético. Como se o próprio samba não viesse de uma mistura de ritmos vindos da África e da Europa. Mas, entre aqueles que produzem o *funk* carioca, não há tal sensação de perda de uma tradição. E nem de que aquilo tenha sido imposto pelos meios de comunicação de massas, somente:

A existência do mundo *funk* carioca contraria em vários pontos as teses anteriores sobre o funcionamento da indústria cultural no Brasil. O consumo do *funk* no Rio de Janeiro não pode de maneira alguma ser considerado uma imposição dos meios de comunicação de massa. Pelo contrário: parece até haver um complô (para usar, sem pretensão de seriedade, um termo maquiavélico) dessas mídias para ignorar o fenômeno. (VIANNA, 1990, p.247).

O *funk* carioca acaba sendo um exemplo de como é possível negociar com os meios de comunicação de massas para que a cultura popular possa ser divulgada. No entanto, o que circula como cultura popular não é aquilo que as elites intelectuais gostariam de ver produzido. Na verdade, aqueles que inventaram o *funk* carioca, ou outras espécies de manifestação da cultura popular modificada, apenas buscam uma forma de expressão que, nos dias de hoje, seja adequada à divulgação de sua sensibilidade artística e também do que ocorre em sua comunidade e em sua vida cotidiana. Permanece, portanto, até os dias de hoje, a tensão entre a manutenção da tradição e a necessidade popular de conseguir a melhor maneira de exprimir sua cultura.

## 5- Contaminações entre o popular e o massivo na literatura e no cinema

As narrativas fílmicas de Ozualdo Candeias estudadas nesta tese surgem em um momento no qual o projeto folclorista já não gozava do mesmo prestígio de outros tempos. Sua perspectiva de resgate do popular orienta-se por uma lógica anti-convencional. São objetos artísticos que se apropriam de motivos folclóricos e se integram à cultura popular, entendendo-a como elemento que está em constante modificação. Mas Candeias procurará enfocar esses acontecimentos, não por um olhar apenas exterior, apartado, e sim com um olhar cúmplice, orgânico, que não é nunca paternalista.

Mas, então, estariam as manifestações populares tradicionais fadadas a desaparecer? Na verdade, não é de uma maneira tão rígida que as coisas se processam, no campo da cultura popular. Como demonstram os escritos de Carolina de Jesus e as narrativas fílmicas de Ozualdo Candeias, há, simultaneamente, uma apropriação inventiva nessas produções artísticas não alinhadas nem com as discussões eruditas nem com a crítica convencional. A cultura popular tradicional se modifica, adaptando-se ao tempo presente. A cena de *O Candinho* em que ele participa de um folguedo que, no mundo em que vive, poderia estar extinto, por não fazer mais sentido para aquela comunidade, é reveladora. Tal referência mostra como, nos filmes de Candeias, a combinação entre registros culturais diferentes escapa dos padrões (puristas) dos eruditos com suas noções rígidas sobre o folclore. A própria ligação mística do personagem com a figura da foto, a figura de um messias, que ele carrega o tempo todo consigo, é exemplar de como determinadas concepções arcaicas podem sobreviver em meio a uma sociedade profundamente modificada pela tecnologia e pelo ideal modernizador. O conceito de cultura popular, como é impreciso, já traz consigo uma idéia de modificação permanente de seus objetos:

a fragilidade do conceito de cultura popular já foi demonstrada por vários autores. Luís Fernando Duarte (...) em seu livro *Da vida nervosa*, aponta a imprecisão do termo “povo” como razão suficiente para tomarmos cuidado na aplicação de categorias como “classes populares”. Outros autores, mesmo mantendo a utilização do conceito “cultura popular”, já fizeram uma crítica radical dos pressupostos ingênuos que quase sempre o acompanham. (VIANNA, 1990, p.245).

As modificações permanentes pelas quais passam as manifestações culturais populares são o que origina o conceito que chamo de cultura popular modificada.

Canclini (2006) discute como algumas manifestações populares conseguiram sobreviver, no cenário latino-americano, em meio à onda modernizadora que varreu o continente no século XX. Para ele, as razões objetivas para que tenha ocorrido um fenômeno que fugiu à percepção daqueles mais envolvidos com uma política conservadora de preservação do folclore prender-se-iam

- a) à impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana;
  - b) à necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação (...)
  - c) ao interesse dos sistemas políticos em levar em conta o folclore a fim de fortalecer sua hegemonia e sua legitimidade
  - d) à continuidade na produção cultural dos setores populares.
- (CANCLINI, 2006, p.215).

As questões que Canclini levanta podem ser pensadas em relação aos objetos desta tese. O projeto modernizador do Brasil no século XX teve como grande efeito um êxodo rural que provocou grande inchaço em metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo. No entanto, ao final do século passado, já se notava que tais cidades não mais conseguiam absorver mão-de-obra e, nos dias de hoje, o maior crescimento econômico proporcional do país vem se registrando no Nordeste. Logo, houve uma modificação no cenário que os objetos desta tese examinam. E, em paralelo, ou talvez devido a esse fato, há cada vez mais políticas públicas no Brasil para a preservação da cultura popular tradicional, aquela que os folcloristas temiam ver extinta, mas, por outro lado, alargando o escopo do que pode ser considerado como cultura popular tradicional,

é necessário compreender a amplitude do conceito de cultura adotado pela atual gestão do Ministério da Cultura (MINC). Em um de seus discursos o então ministro, Gilberto Gil, propunha “fazer uma espécie de *do-in antropológico* massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país” (GIL, 2003, p.6). Essa afirmação refere-se ao conceito abrangente de cultura, chamado “antropológico”, no qual a cultura é entendida “não no sentido das concepções acadêmicas ou dos ritos de uma classe artístico-intelectual”, mas abrangendo as culturas populares: afro-brasileiras; indígenas; de gênero; etc. ( in: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasadernuibarbosa/files/2010/09/35-RAIANA-ALVES-MACIEL-LEAL-DO-CARMO.1.pdf>).

Esta maneira recente de compreender as manifestações culturais, em suas várias vertentes, permite uma leitura mais precisa de linguagens híbridas anti-conventionais, como as de Carolina e Candeias.

O mercado, como aponta Canclini (2006), vem reciclando, cada vez mais, determinadas formas de expressão artística oriundas do folclore, da cultura popular em sua manifestação mais tradicional. A presença de uma manifestação folclórica em meio a uma feira que nada tem a ver com o folclore, ocorrendo em uma megalópole, no filme *O Candinho*, aponta para um caminho que cada vez se tornará mais comum no terreno das manifestações artísticas. A intensidade das trocas entre todos os segmentos culturais (folclore, cultura popular de massas, cultura de elite) é cada vez mais intensa conforme a tecnologia dos meios de produção e divulgação massivos avança, tornando as fronteiras entre os modos culturais cada vez mais difusa, principalmente a partir do momento histórico em que o popular se apropria dos meios de produção da cultura de massas.

A continuidade da produção cultural nos setores populares decorre da capacidade, ignorada pelos folcloristas e menosprezada pelas elites, que a cultura popular tem de criar novas formas e meios de expressão. Um exemplo de como a cultura popular modificada<sup>21</sup> pode servir às classes populares enquanto manifestação de sua auto-estima encontra-se no famoso *funk* carioca da dupla Claudinho e Buchecha, *Eu só quero é ser feliz*, cujo refrão ilustra bem o modo de pensamento daqueles que produzem a atual cultura popular modificada: “Eu só quero é ser feliz/andar tranquilamente na favela onde eu nasci/e poder me orgulhar/e ter a consciência que o pobre tem seu lugar”. Uma diferença importante pode ser notada na canção de Claudinho e Buchecha em relação aos projetos de Carolina de Jesus e até mesmo à visão cáustica de Ozualdo Candeias sobre a periferia das grandes cidades exibida em *A margem*, *Zézero* e *O Candinho*, justamente porque o paralelo que traço ocorre entre objetos de densidades artísticas diferentes. Estes, no entanto, apontam para visões contrastantes do

---

<sup>21</sup> A cultura popular modificada guarda semelhanças com aquilo que se convencionou chamar de *pop*. Mas não entendo os dois conceitos como sinônimos. O *pop* também, e principalmente, é produzido por aqueles que vêm da elite cultural ou econômica. Andy Warhol não era exatamente um membro das classes populares norte-americanas e nem alguém fora do circuito intelectual-acadêmico das artes. Na verdade, o que acaba ocorrendo na maior parte das vezes, nos dias de hoje, é um cruzamento entre os dois conceitos. Artistas *pop* utilizam-se da estética da cultura popular modificada (Fernanda Abreu e seu trabalho com o *funk* carioca é um exemplo) e artistas da cultura popular modificada possuem suas bases estéticas fortemente fincadas no *pop*.



mesmo espaço. Para Carolina, a favela era o local em que ela sofria por não possuir recursos. Como se fosse uma punição para o pobre, morar numa favela e sofrer toda espécie de privações que Carolina retrata em seus diários. Já para Claudinho e Buchecha a favela é o local de afirmação de sua identidade. Eles não renegam a condição de favelados, como Carolina. Para ela, herdeira direta do projeto da modernidade, a favela era a representação de uma situação que indicava a falência do projeto com o qual ela se identificava. Para Claudinho e Buchecha, imersos em um projeto muito menos dicotômico, a favela é seu território, de onde eles não desejam partir para um exílio em outras paragens. Em Carolina já havia a possibilidade de expressão de sua cultura, mas de uma maneira ainda reativa. Em Claudinho e Buchecha o que se vê é uma expressão afirmativa. Não penso que Carolina tivesse uma postura reativa. Na verdade, ocorria um paradoxo com suas atitudes: ao mesmo tempo em que ela negava a cultura de onde vinha, essa cultura era o que dava força e originalidade a sua expressão.

Há sempre luta complicada entre aqueles que produzem cultura popular, seja ela tradicional ou renovada, para sobreviver em meio a um ambiente de relações econômicas cada vez mais complexas. Em 1960, quando *Quarto de despejo* foi publicado, houve a questão da edição do diário, realizada pelo jornalista Audálio Dantas. Até que ponto a edição do diário era um projeto de Carolina ou de Audálio Dantas? Na época, foi difícil efetivar essa separação. Havia uma vontade do jornalista de transformar Carolina em mártir de uma luta contra a pobreza e a opressão e a versão do diário publicada foi construída por ele com esse fim, compiladas as partes que mais interessavam ao jornalista para servir a seu projeto de denúncia da pobreza no Brasil. De qualquer maneira, Carolina conseguiu algum reconhecimento como escritora na época, mesmo pairando à sombra de Audálio e do fantasma do exotismo<sup>22</sup> que muitas vezes cerca a cultura popular. Economicamente, *Quarto de despejo* foi um grande sucesso editorial, permitindo que Carolina deixasse a favela do Canindé e fosse morar em condições mais favoráveis, comprando uma casa de alvenaria e depois um pequeno sítio. Mesmo o sucesso de *Quarto de despejo* não fez com que sua carreira de escritora

---

<sup>22</sup> Muitas vezes um objeto artístico é originário da cultura popular é avaliado com base em seu exotismo, ou seja, no estranhamento que ele provoca para o público consumidor da elite a que ele é destinado pelo mercado. Carolina de Jesus foi primeiro apreciada por seu exotismo de “escritora favelada” e não por suas qualidades artísticas.

deixasse, definitivamente, de necessitar do apadrinhamento de alguém da elite que avalizasse sua carreira. Nenhum de seus livros publicados posteriormente<sup>23</sup> a *Quarto de despejo* repetiu seu sucesso e Carolina abandonou suas pretensões de entrar para o rol dos escritores, retornando à vida de simples dona de casa.

Ozualdo Candeias já conseguiu inserir-se melhor no cenário da cultura brasileira, ainda que operando quase sempre à margem do modelo de produção cinematográfica tradicional, com grandes orçamentos e equipe hierarquizada em departamentos e funções específicas. Candeias foi um homem que chegou tarde ao cinema, tendo passado por várias ocupações anteriores, algumas, talvez, lendas criadas por ele mesmo: motorista de caminhão, gigolô, funcionário público da prefeitura de São Paulo, profissão na qual acabou por se manter até a aposentadoria. Somente na faixa dos trinta anos Candeias começou a tomar contato com o cinema, realizando um curso no MASP e trabalhando em cinejornais como operador de câmera, com nomes como Primo Carbonari<sup>24</sup>. Dono de apurada técnica como operador de câmera e diretor de fotografia, realiza seu primeiro longa-metragem, de baixíssimo orçamento, em 1967: *A margem*. Em termos de valores de produção, foi feito com recursos muito escassos, utilizando até negativos vencidos, obtendo boa repercussão de crítica<sup>25</sup>, o que abriu para Candeias a possibilidade de seguir com sua produção, já que a mesma era quase sempre de baixíssimo custo, fácil de ser recuperado.

A produção de Ozualdo Candeias possuía, portanto, uma característica artesanal em contraste com uma arte tipicamente industrial como o cinema.

<sup>23</sup>*Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. (1961); *Pedaços da fome* (1963); *Provérbios* (1965); *Diário de Bittita* (obra póstuma publicada primeiramente na França em 1982 e publicada no Brasil somente em 1986). A produção poética de Carolina foi publicada esparsamente.

<sup>24</sup> Primo Carbonari foi um jornalista e documentarista, filho de imigrantes italianos, que, durante quase cinquenta anos, foi responsável pelo *Cinejornal*, que, como o nome já demonstra, era um noticioso, produzido em São Paulo e exibido nos cinemas de várias localidades do país antes do programa principal.

<sup>25</sup> Sobre a recepção crítica do filme à época, o qual foi muito bem recebido por um grupo da crítica cinematográfica menos conectado às questões estéticas pensadas pelo Cinema Novo, ver o artigo “A fabricação do mito *A margem*”, escrito por Daniela Pinto Senador, in *Estudos de cinema Socine IX*, organizado por Rubens Machado Júnior, Rosana de Lima Soares e Luciana Corrêa de Araújo. É interessante notar, neste artigo, como o filme foi bem recebido por um grupo de críticos conservadores, contrários ao Cinema Novo, que louvaram o “apuro artístico” da obra, a “simplicidade” de seu realizador e a sua pertinência na “documentação” da realidade social da favela do Tietê.

Através de seus filmes de baixo custo<sup>26</sup>, onde abordava temas dos quais estava bastante próximo (o popular tradicional e o popular modificado), Candeias construiu uma possibilidade de exibição de sua produção cultural. O cinema de Ozualdo Candeias atua num terreno que ajuda a pensar os antigos vínculos brasileiros entre o arcaico e o moderno. Da mesma forma que o *funk* carioca, guardadas as devidas diferenças, ele rompe com essa dicotomia, atuando em vários níveis. É a maneira, não tradicional, que esses elementos encontraram para poder adequar-se, de alguma maneira, à modernidade, ou mesmo superá-la. No entanto, Candeias, por suas origens, assim como Carolina, sofreu várias críticas em relação ao seu projeto artístico, tido por muitos críticos como “primitivo”. É como se coubesse a quem vem da cultura popular nunca escapar daquele terreno, mesmo que consiga trafegar fora dele.

Essa nova ordem estética pode ser pensada, nos tempos contemporâneos, como algo que emerge da articulação dos conceitos de arte e artesanato, separação que só passou a existir, de modo efetivo, a partir do iluminismo e do projeto da modernidade na sociedade ocidental. Voltando ao *funk* carioca como exemplo dessa nova estética, a cultura popular modificada, ele opera através da dissolução das oposições existentes anteriormente entre popular e erudito, moderno e tradicional, pólo emissor e pólo receptor da cultura de massas.

A universidade é o local onde, no Brasil e no mundo atual, se refugia a maioria dos intelectuais e onde eles produzem um discurso que é chancelado pelo Estado (toda universidade necessita da autorização do Estado para funcionar, emitir diplomas, etc.), a respeito de uma diversidade de temas de pesquisa, entre estes aqueles que dizem respeito às manifestações culturais das camadas populares. São a universidade e a mídia (principalmente a mídia, nos dias de hoje) que possuem o poder de produzir os valores referentes às questões da cultura popular tradicional, cultura popular modificada, cultura erudita, etc. A mídia é o

---

<sup>26</sup> Os filmes do Cinema Novo já propunham, como exemplifica bem o manifesto de Glauber Rocha, que veio à tona em 1965, “Estética da fome”, trabalhar com a precariedade material existente no Brasil enquanto fator produtor na concepção estética de um filme. No entanto, os filmes do Cinema Novo, em sua imensa maioria, possuíam, em que pese sua falta relativa de recursos, muito mais estrutura de produção do que os filmes de Ozualdo Candeias. Nas produções de Candeias não há o menor pudor em realizar algo de maneira praticamente amadora (Candeias usava negativos vencidos, por exemplo) enquanto, nos filmes do Cinema Novo, pretendia-se, com as limitações de recursos, aproximar-se do acabamento técnico do cinema industrial. Tal direção é tomada, pelo Cinema Novo, principalmente a partir do fim dos anos 1960.

espaço de maior poder nos dias atuais e que problematiza as posições do Estado e da Universidade, apesar de raramente problematizar suas próprias questões, o que no Brasil torna-se um problema, haja vista o grande grau de concentração de poder existente entre os veículos de comunicação que operam nas mídias mais tradicionais (rádio, televisão, impressos).

Com a possibilidade, ofertada pela *internet*<sup>27</sup>, da constituição de um veículo de comunicação de baixo custo e fácil acesso para a produção e distribuição de seus produtos culturais, tornou-se muito mais fácil para os produtores da cultura popular modificada divulgar sua produção. Expressões culturais como o *funk* carioca, o *hip-hop* paulistano ou outras manifestações da cultura popular modificada encontram enorme campo para sua divulgação através da rede mundial de computadores. Se a semente de tal processo pode ser enxergada na produção cultural de Carolina de Jesus e Ozualdo Candeias, entre outras, tais artistas ainda dependiam de acesso a recursos financeiros e meios de produção e divulgação bem mais complexos do que os que são necessários nos dias de hoje para a produção e divulgação de um objeto artístico. Carolina de Jesus, mesmo dominando o português formal de maneira precária e tendo uma renda muito baixa, poderia, de alguma forma, ter acesso à *internet* e publicar seus diários na forma de *blogs*. Assim como Ozualdo Candeias poderia, com as câmeras digitais e com o *Youtube*, produzir mais narrativas audiovisuais e divulgá-las de uma maneira muito mais simples e barata do que nos anos em que produziu seus filmes.

A nova maneira de produzir objetos culturais e divulgá-los através dos meios digitais e da *internet*, muito utilizada por produtores da cultura popular modificada, pode ser chamada de “cultura em rede”. Eliminando a organização hierarquizada da cultura informada<sup>28</sup> pelo projeto da modernidade, que pretendia efetuar uma distinção fundamental e inultrapassável entre cultura popular, cultura erudita e cultura massiva.

---

<sup>27</sup> Em sua tese de doutorado obtida no departamento de Comunicação Social da UFRJ, *Comunismo das redes – sistema midiático p2p, colaboração em rede e novas políticas de colaboração na internet*, Fábio Malini analisa a questão da internet enquanto modo de criação e divulgação de uma nova produção cultural. Sem compartilhar da mesma empolgação do autor na sua abordagem do assunto, acredito que o capítulo 4.4 de sua tese contenha informações importantes para quem deseja estudar a internet e sua influência na cultura de redes.

<sup>28</sup> Os critérios burgueses de hierarquia moderna foram deslocados, atualmente, pelas demandas do mercado.

O novo projeto de cultura não trabalha com vários segmentos bastante hierarquizados e separados entre si, mas com uma grande estrutura de trocas, de redes, que rompe (ou ao menos busca romper) com as dicotomias instauradas pelo projeto da modernidade, funcionando horizontalmente. As comunidades populares, de onde Carolina de Jesus desejava fugir e para onde Ozualdo Candeias dirigia o foco crítico de sua câmera de cinema, são agora o local de uma importante mudança de perspectiva na produção e divulgação de cultura. A câmera, sob a direção de Candeias, caracterizava-se como questionadora do fracasso de um projeto de modernidade que, no Brasil, resultou em uma sociedade tão desigual, com tanta miséria. Margem ou periferia podem, em um futuro bem próximo, funcionar como centro de uma nova organização e distribuição da cultura. Não se trata mais de um debate entre tradição e modernidade. Com o surgimento da cultura popular modificada e de sua propagação através das redes, todas as diferenças podem conviver e se contaminar dentro de um mesmo ambiente. Ainda que a erradicação da pobreza ou a diminuição das diferenças sócio-econômicas seja um processo gradual e lento. Como exemplo de política pública praticada pelo governo brasileiro nos últimos anos, os pontos de cultura<sup>29</sup> reforçam a questão das redes como elemento preponderante na organização de uma nova maneira de produzir e divulgar cultura.

No entanto, é bom não nutrir uma euforia excessiva a respeito das novas formas de produção e distribuição de produtos culturais, para não se esquecer de como relações novas podem reproduzir modelos antigos, sob outras maneiras. Pode-se traçar no Maio de 1968 a origem contemporânea da cultura de redes. Fenômeno que não teve origem propriamente na cultura popular, o Maio de 1968 foi, antes de tudo, uma revolta de estudantes universitários, intelectuais, alguns operários mais organizados e militantes. Setores que, de alguma maneira, estavam operando entre a cultura erudita e a cultura de massas, cada vez mais forte. Em tal ambiente, surgiu um movimento que desejava modificar, mesmo sem um programa pré-definido, o modelo fordista de produção, em busca de novas vivências nos locais em que estudavam e trabalhavam. O modelo fordista de

---

<sup>29</sup>Os pontos de cultura são iniciativas culturais desenvolvidas pela sociedade civil (ONGs, por exemplo) que são fomentadas pelo poder público. Assim, se forma, através do país, uma rede de pequenos empreendimentos culturais.

trabalho e produção a repetição das tarefas e uma hierarquia rígida e pouco fixa entre os elementos que participavam da produção eram fatores fundamentais para o sistema econômico-produtivo. A liberação dos atores sociais da obrigação de seguir o modelo fordista é a origem ideológica do modelo de cultura de redes. O trabalho não era mais a condição para o exercício da cidadania e sim a cidadania condição para que se trabalhe. Eu só quero é ser feliz onde eu nasci. Após tal fato, sim, poderei trabalhar, seja como artista, seja exercendo alguma outra atividade. No entanto, a abolição do modelo de produção fordista não significou uma desestruturação da concentração de renda no capitalismo, que, nos dias de hoje, nos países da Europa e dos EUA, cada vez é maior.<sup>30</sup>

Ao ler as narrativas literárias de Carolina de Jesus, pode-se notar como existe uma imbricação absoluta entre sua condição social e a impossibilidade de ascender à condição de cidadã. Ela não tem trabalho fixo, trabalha como catadora de papel, empregada doméstica, agricultora, mas sem conseguir fixar-se em nenhum desses ofícios. Seu sustento depende do quanto ela consegue ganhar com o trabalho de cada dia. Em alguns dias, há condições de comprar comida para ela e para os filhos com o resultado de seu trabalho. Em outros, não. Ela está fora de qualquer inserção de cidadania, pois não pertence a nenhuma organização que lhe permita reivindicar algo. Não há saída para sua situação, pois não possui formação que a encaminhe ou lhe possibilite realizar algum serviço que não seja o de catadora ou de doméstica, sujeitando-se a um regime de vida semelhante ao da casa grande e senzala. Situando bem a diferença entre as possibilidades existentes para Carolina e os *rappers* Claudinho e Buchecha de pleitear sua inserção no universo da cidadania, este trecho do diário de Carolina demonstra as mudanças de perspectiva engendradas nos últimos quarenta anos: “...nós somos pobres, viemos para a margem do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais”. (JESUS, 1960, p.55). No entanto, a noção de marginalidade ligada à favela e aos espaços de risco, transformou-se, mas não perdeu totalmente o caráter pejorativo e desqualificante, de ameaça à ordem social. Em outros contextos, como nos anos 1960-1970, a

---

<sup>30</sup> Após a primeira crise do petróleo, em 1972, a era de euforia e abundância de recursos existente na Europa e nos EUA acaba. Começa a surgir um pensamento econômico,

noção de “marginal” chegou ser positiva, relacionando-se à chamada “contracultura”, em oposição à ditadura cívico-militar.

No final dos anos 1960, no entanto, já começa a surgir uma sensação, que se tornará cada vez mais aguda até os dias de hoje, de desestruturação de um modelo que existia anteriormente, calcado em uma organização político-operária de partidos e sindicatos.<sup>31</sup> Para quem estava inserido neste modelo, havia uma relativa estabilidade e perspectiva. Para quem não estava, restava perambular pela cidade. De uma sociedade estática, planejada para o longo prazo, vinha, agora, e cada vez mais, uma cultura de incerteza, sem um lugar definido no presente e no futuro. Possuindo vantagens, traz, também, problemas, principalmente em países como o Brasil, no qual nunca houve um *welfare-state*, com todos seus aspectos regulatórios dos direitos sociais, plenamente estabelecidos:

A flexibilidade pode e deve, sim, ser apreendida como espaço e dinâmica de reorganização do comando, mas também como produto e eixo de avanço das lutas sociais. Por um lado é um produto das lutas, da fuga das fábricas, da potência livre das forças universalizadoras dos espaços públicos que perpassaram o fordismo e sua crise. Por outro lado, ela é recuperada na lógica do comando pelos mecanismos de fragmentação e das segregações, isto é, pela desuniversalização dos bens públicos que a classe produziu apesar e além do corporativismo fordista (COCCO, 2001, p.75).

Nos países periféricos em geral, há que se ter cuidado com um discurso que exalte, de maneira ingênua, os novos esquemas de produção. Muitas vezes eles servem para legitimar novas formas de organização que somente vêm, de maneira diferente, repetir o mesmo arranjo de forças econômico existente na época do modelo de produção fordista. Devendo haver uma maior liberdade dos corpos, livres do trabalho disciplinado e segmentado das fábricas, parte-se para um aprisionamento das mentes dentro de um novo circuito: “Digamos, em linhas gerais que as reivindicações por mais autonomia, autenticidade, criatividade, liberdade, até mesmo a crítica à rigidez da hierarquia, da burocracia, da alienação nas relações e no trabalho, foi inteiramente incorporada pelo sistema (...)” (PELBART, 2003, p.96). Logo, não é somente pela nova forma de trabalho em

---

<sup>31</sup> No Brasil os partidos políticos e os sindicatos nunca tiveram a força que possuíram nos EUA e, principalmente, na Europa, após a Segunda Guerra Mundial. No entanto, nos dias de hoje, o próprio modelo de representação política em partidos e sindicatos, a democracia representativa, encontra-se em grande crise.

rede horizontal que se dará uma nova perspectiva àqueles que produzem a cultura popular modificada, ou quaisquer outros bens artísticos. Há todo um processo político de universalização dos direitos de cidadania que, em países como o Brasil, ainda é preciso consolidar. Como organizar um movimento que liberte os corpos, assim como as mentes, continua sendo a questão para a qual as novas formas de organização do trabalho e da mídia não têm respostas, mas apresentam questões bastante pertinentes. E os efeitos das prisões a que são submetidos determinados corpos podem ser bem vistos nas narrativas de Carolina e Candeias.

Há poucos momentos, nas narrativas de Carolina, nos quais o corpo é liberado para alguma função que não seja sofrer pela falta do que comer. Aparece, em todas as narrativas, a preocupação com a fome. “achei um cará no lixo, uma batata doce e uma batata **solsa**. Cheguei na favela os meus meninos estavam roendo um pedaço de pão duro. Pensei: para comer estes pães era preciso que eles tivessem dentes elétricos”. (JESUS, 1960, p.41).

E Carolina aprecia o assédio masculino sobre ela. No entanto, as pequenas doses de erotismo existentes, por exemplo, em *Quarto de despejo*, são quase sempre sobrepujadas pela condição que o corpo de Carolina sofre em relação à presença constante da fome. E o moralismo com que Carolina, enquanto personagem-redatora de suas narrativas, encara as questões do sexo impede que tais questões sejam apropriadas de maneira mais direta no transcurso da narrativa. Apesar de não negar o sexo, Carolina não consegue demonstrar com ele uma relação de naturalidade.

Já nas narrativas fílmicas de Ozualdo Candeias a situação da miséria material está presente, mas existe uma liberação erótica dos corpos que não se encontra nas narrativas de Carolina, muitas vezes moralistas. E essa liberação se dá, principalmente, na sensualidade que se irradia através do corpo de personagens como a mulher negra de *A margem* (Valéria Vidal). Existe um caminho neste filme que sinaliza a possibilidade de seus personagens encontrarem uma expressão de cidadania que esteja fora do modelo tradicional de produção fordista, modelo que, como demonstram as cenas passadas no centro de São Paulo, não dão aos personagens envolvidos mais do que uma promessa de cidadania. Muitas vezes parece melhor ser alienado ao processo de modernização da cidade, vivendo à margem.