

INFÂNCIA E VIOLÊNCIA: UM ESTUDO SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA INFÂNCIA EM CONTEXTO DE NARCO-EXPERIÊNCIA

SILVA, Fernando Rodrigo dos Santos* – PUC-Rio

GT-16: Educação e Comunicação

Agência Financiadora: FAPERJ

O artigo que apresento é resultado de uma pesquisa recém defendida em um programa de pós-graduação no Brasil. A mesma se insere no campo das pesquisas de Mídia-Educação, que tem por objeto a relação que crianças brasileiras estabelecem com os produtos midiáticos ao quais têm acesso.

Mais especificamente, a pesquisa se insere na temática da relação das crianças com produtos midiáticos cujo conteúdo é violento. Durante muitos anos prevaleceu nos estudos de Mídia-Educação, em função dos pressupostos teóricos e metodológicos da Teoria dos Efeitos, uma ênfase no meio, ou seja, no produto midiático, com isso, valorizou-se a idéia de que a relação do conteúdo violento com a infância fosse uma relação direta e passiva, onde o espectador era identificado como vítima desse processo. As pesquisas então se propunham a mensurar o efeito do dano a esta exposição e denunciá-lo.

A guinada neste tipo de abordagem veio com o crescimento dos Estudos de Recepção Latino Americanos, cujo principal expoente, é Martin-Barbero que estabelece um novo paradigma para os estudos de comunicação orientando-os para os estudos das *mediações*, ou seja, *das distintas fontes que mediam a relação do receptor com as mensagens midiáticas, possibilitando-lhes atribuir sentidos próprios ao que vêem, ouvem e lêem*. A recepção passa a ser entendida, então, como o novo lócus da pesquisa em comunicação e não apenas uma etapa no interior do processo de comunicação.

Interessava-me saber como crianças pobres da cidade do Rio de Janeiro viam, analisavam e compreendiam as representações construídas sobre infância pobre em três filmes da chamada Retomada do Cinema Brasileiro, onde a infância aparece como uma das mais significativas personagens da exclusão social, a saber Como Nascem os Anjos (Murilo Salles, 1996, Br), Central do Brasil (Walter Salles Jr, 1998, Br) e Cidade de Deus (Fernando Meireles, 2002, Br)

* Grupo de Pesquisa: GRUPEM/ PUC-Rio; Orientador: Rosalia Duarte; Dissertação de Mestrado: ano 2007.

Deste modo, optei por uma pesquisa de campo na qual trabalhei com 15 crianças cuja faixa etária era de 10 anos, em uma escola que funciona dentro de uma casa tutelar da cidade do Rio de Janeiro, cuja clientela é majoritariamente composta por crianças residentes em uma comunidade próxima, onde as notícias sobre tráfico e violência são comuns na grande mídia.

Ao me propor analisar a perspectiva infantil diante de filmes recentes sobre a temática da infância carioca, o que visou identificar é o modo como as crianças significam a sua experiência social, o que pressupõe concebê-las como produtoras de cultura, ou seja, “capazes de pensar e decidir sobre as coisas do mundo e de participar de seu próprio processo formativo” (Quinteiro, 2005, p. 139).

Tal pressuposto traz novas implicações na produção de pesquisas com crianças, a maior delas sendo a de aceitar o “testemunho infantil como fonte de pesquisa confiável e respeitável” (ibid., p. 155). Isto porque, ainda hoje, elas são muito pouco ouvidas e perguntadas e, muitas vezes, quando isto ocorre, sua fala tem função apenas ilustrativa, ficando à margem das interpretações e das análises dos pesquisadores, fato que sugere que muitos pesquisadores ainda não confiam nos seus interlocutores, atribuindo maior importância aos seus referenciais de análise.

Para realizar a pesquisa, optei por trabalhar com as categorias de *representação* e de *apropriação*, desenvolvidas pelo historiador francês Roger Chartier. Pedra angular da História Cultural, a categoria *representação*, segundo Chartier (1990; 2002), permite uma análise sobre as maneiras pelas quais os homens dão inteligibilidade ao mundo social do qual fazem parte, uma vez que ela é um estatuto de organização deste mundo social.

A grande inovação da História Cultural proposta por Chartier, a meu ver, está no fato de que o social passa a ser abordado por meio dos lugares de produção de discursos, que apreendem e estruturam o real, no caso, as *representações*. Trata-se de *símbolos que, por meio das práticas culturais (produtoras de símbolos), imprimem determinada leitura de mundo, em um dado lugar*. Dirá o autor que é a partir desses esquemas intelectuais incorporados que se criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro se tornar inteligível e o espaço, decifrável.

Outro ponto que considero fundamental na obra do autor é o fato de que a categoria *representação* é indissociável da de *apropriação*, entendida como *maneira de usar própria*

dos atores sociais nas relações sócio-históricas nas quais estão inseridos e que toma como referência a posição que estes ocupam nos enfrentamentos sociais. É a noção de *apropriação* que coloca o estudo das *representações* em um campo de concorrências e de competições cujos desafios são enunciados em termos de poder e dominação. Esta articulação faz do projeto de pesquisa formulado por Chartier o estudo das estratégias que tendem, por um lado, impor uma autoridade, legitimar projetos reformadores (ou não) e, por outro, também justificar para os próprios indivíduos suas escolhas e condutas.

Ao longo das páginas que se seguirá o que me proporei a fazer é mostrar como que os filmes selecionados foram tomados pelas crianças. O que percebi é que foram colocados quase que em um registro documental, na medida em que estabeleciam uma relação didática sobre a experiência da infância inserida no contexto da narco-experiência. Entretanto, essa dramatização permitia-lhes confirmar aprendizados, colocando o que é documental na ordem do *relato de experiência*.

As artes de ver de uma comunidade de expectadores.

A pesquisa foi realizada ao longo do ano de 2006 e a metodologia foi constituída por oficinas de visualização dos filmes selecionados, com registro por escrito (diário de campo) e audiovisual de todas as atividades realizadas com as crianças após a exibição dos filmes, incluindo comentários e conversas a respeito do que viram, além da produção de desenhos sobre os filmes e sobre as personagens que mais lhes impressionaram.

Um dos problemas a serem enfrentados antes do início das oficinas era a decisão de incluir ou não o filme *Cidade de Deus* na lista dos títulos que seriam exibidos para as crianças. Pesava a favor do filme o fato de haver na trama um número expressivo de personagens crianças, vivendo circunstâncias consideradas significativas para os objetivos da pesquisa, além de ele ter sido um grande sucesso de público e de crítica. Pesava contra ele seu conteúdo violento, que o fez ser considerado, pelos órgãos competentes, como inadequado para menores de 18 anos. Entretanto, a Rede Globo de Televisão o exibiu no dia 3 de abril de 2006, em horário nobre, na Tela Quente. Das 15 crianças que participaram da pesquisa, 13 viram o filme na tevê, o que tornava desnecessária sua exibição na oficina, que seria, certamente, inadequada. Algumas das crianças estavam, inclusive, na ocasião, revendo o filme, pois, já o haviam visto com familiares em DVD.

Pelas circunstâncias criadas com a exibição do filme pela TV, iniciamos a pesquisa com a oficina de Cidade de Deus. Um primeiro dado interessante que emerge do material coletado é a maneira como as crianças pesquisadas descrevem os personagens. Em *Cidade de Deus*, elas classificaram as personagens pela “função” que elas realizariam na trama. Assim, Dadinho/Zé Pequeno, que é identificado como o bandido da trama, aparece sempre armado e, em alguns desenhos, fazendo disparos. Os disparos tanto podem ser para o alto, em direção a uma vítima, como podem retratar o momento em que ele “mata” seu amigo Bené, ou mesmo quando dispara contra Marreco, ou ainda ao assaltar o motel.

Já Filé com Fritas é desenhado pelas crianças como “pipeiro”, aquele que desce a pipa quando a polícia chega. Esta série de desenho traz “marcas” evidentes das discussões coletivas: as crianças estavam na dúvida sobre como iriam desenhar essa personagem, em um dado momento da oficina, uma delas disse que a desenharia na laje soltando pipa e, a partir daí, todos acompanharam a idéia. Como em um efeito dominó, aos poucos foram aparecendo nos desenhos da grande maioria delas helicópteros, carros da polícia e tiros.

Quanto a Buscapé, personagem-narrador, as crianças o desenharam já adolescente: a cena que parece mais ter chamado a atenção delas é aquela em que o bando de Zé Pequeno é fotografado por ele.

Na trama de *Cidade de Deus*, o porte e o uso da arma são ritos de passagens de meninos para o papel de “bandidos”. Este rito acontece com Dadinho no assalto ao Motel e com Filé com Fritas no momento em que tem de escolher entre os dois meninos do Caixa Baixa para assassiná-lo.

A máquina fotográfica nas mãos de Buscapé é um instrumento de distinção sociomoral entre os dois lados – ser bandido ou não ser. Ela parece ter sido escolhida pelas crianças como uma maneira de distinguir as personagens Dadinho/Zé Pequeno e Buscapé e qualificar suas atuações na trama.

A oposição entre arma e máquina fotográfica parece indicar também o fascínio das crianças pela primeira. Ainda que, na maior parte do tempo, as armas utilizadas no filme sejam revólveres, nos desenhos das crianças elas aparecem como grandes metralhadoras ou fuzis. Mas há, claramente, nesse aspecto, um corte de gênero: isso se evidencia mais fortemente nos desenhos dos meninos. Há ainda um outro elemento que sugere o lugar da arma na descrição dessas crianças: o fato de haver disparo ou não. Se o porte da arma é um

indicativo da condição de “bandido”, as cenas em que há disparos não apenas os classificam como tal, mas também qualificam seu poder e prestígio.

No registro da recepção do filme *Central do Brasil* pelas crianças, tem-se um distanciamento das imagens provocadas por *Cidade de Deus*. Se com relação a este as crianças disseram estar diante de um filme de ação, em *Central do Brasil*, elas afirmaram estar diante de um filme de aventura: a aventura de conduzir Josué de volta para sua família.

Esse processo de condução levou as crianças pesquisadas a optarem, em sua grande maioria, por representar Josué sempre acompanhado por um adulto. Na maior parte dos desenhos, ele está com Dora, que é quem, no filme, o acompanha durante toda viagem. Outra personagem que teve destaque na representação das crianças foi a própria mãe de Josué, Ana, que morre logo no início da trama e, por fim, os irmãos dele.

Um dado que chama atenção quando se olha toda a produção sobre o filme *Central do Brasil* é que poucas cenas são retiradas do seu contexto, diferentemente do que ocorre com *Cidade de Deus*. Em *Cidade de Deus*, as cenas foram retiradas do conjunto habitacional que serve de cenário para o filme e foram colocadas na geografia dos morros cariocas com suas lajes, becos e vielas, além de sua nítida referência aos altos e baixos característicos dessa geografia.

Em *Central do Brasil*, nota-se uma tentativa de fidelidade na reconstrução do ambiente cenográfico do filme que permitiria organizá-lo por seqüências, reconstruindo-o quase integralmente. Percebe-se que eles exploram a própria idéia de simultaneidade e narratividade que são duas das características do cinema clássico.

O lirismo com que os desenhos foram feitos pode ser sintomático do apreço que as crianças tiveram com o filme. Embora seja importante considerar, que nesse filme não há representação de favelas, mas, no máximo, de bairros populares, subúrbios.

No conjunto de desenhos relacionados ao filme *Como nascem os anjos* é possível perceber três blocos temáticos: a representação da seqüência inicial do filme, quando Branquinha é entrevistada pelos repórteres da tevê alemã, a seqüência da fuga das crianças da favela e a seqüência final, quando ela e Japa matam um ao outro acidentalmente.

Dois desenhos escapam dessa construção, possibilitando a constituição de um quarto eixo de representação – a família. No desenho de Isabela, tem-se Branquinha, Japa e a mãe deste, dona Neuza, e no de Vitória, vê-se a “família” de Branquinha, que é representada pelo acréscimo da mãe e das irmãs – somente estas últimas aparecem no filme, em apenas uma seqüência. Em ambos, as casas não se parecem com representações comuns de casas de favela e, embora todos os personagens citados sejam do filmes, a seqüência não o é. As meninas retiraram os personagens da situação narrada no filme e criaram para eles uma outra narrativa de infância feliz: fora da favela, longe do tráfico e de quaisquer outras imagens que pudessem ser associadas à violência. Na representação das duas meninas, as imagens sugerem que a família seria um espaço de segurança para a infância retratada no filme.

Na representação das cenas da seqüência inicial os desenhos trazem em comum o momento da filmagem, no qual Branquinha tenta em vão negociar um aumento de cachê. Diferentemente daquilo que ocorre na maioria dos desenhos sobre *Cidade de Deus*, as cenas não são retiradas de seu contexto; a favela é insinuada no detalhe do jogo de alto e baixo, que marca o imaginário da representação da geografia das favelas cariocas.

Já a seqüência de fuga da favela foi a opção de duas crianças: Wershilley e Jonathan. Esta seqüência é a transição entre as imagens da favela e a da mansão da família de norte-americanos. Ela começa com o plano de fuga de Branquinha e Maguilla, em que ambos se disfarçam para conseguir sair da favela, após a morte acidental do chefe da boca de fumo. Entretanto, Japa sem querer “denuncia” a fuga dos amigos e acaba por não ter escolha, senão acompanhar o casal na fuga. Sem alternativa, o trio seqüestra um carro e foge em direção à Cidade de Deus. No caminho, um imprevisto os obriga a mudar seus planos. A partir de então, o que se vê na tela é uma “quase comédia de erros”, que os leva a um caminho sem volta.

É interessante que não tenha havido nenhuma representação da casa do senhor William, pois é dentro dela que se desenvolve a maior parte da trama. Em nenhum momento as crianças desenharam a família de americanos, pelo contrário, optaram por representar apenas a favela como *locus* de todas as ações do filme. Mas não qualquer momento da favela: como ocorreu na oficina de *Cidade de Deus*, o que é retratado é a situação de guerra. Aqui, trata-se do momento em que o casal, Maguila e Branquinha, tenta

fugir sem ser visto e um dos bandidos, ao perceber que Japa tentava apressar o passo, provavelmente para alcançar o casal, inicia disparos para o alto provocando alvoroço e corre-corre.

Outra seqüência representada pelas crianças foi a da morte dos dois meninos, ela ocorre no fim da trama, sinalizando seu desfecho. A cena, que é uma das possibilidades de desfecho da trama, indica a perspectiva com a qual o filme foi visto pelas crianças, posto que, de fato, a seqüência final é a do resgate do senhor William e de sua filha Julie.

O primeiro ponto em comum nesses desenhos é a transferência da cena da mansão dos americanos para um espaço aberto. Diferentemente de outros desenhos em que esse tipo de deslocamento é feito, o que se vê aqui é um cenário público, no espaço urbano, para a morte dos meninos, indicando, talvez, que se trata de uma cena que acontece regularmente, em vários locais da cidade, e não apenas naquelas circunstâncias.

Vítor ainda acrescenta à cena a imagem do “caveirão”, tanque blindado da Polícia Militar do Rio de Janeiro utilizado em operações em favelas. São os tiros do caveirão, somados aos disparos acidentais dos meninos, que põem fim à vida deles e, conseqüentemente, à trama.

Assim, um tiro acidental torna-se troca de tiro: esta é a segunda recorrência. No filme, os disparos se dão após o clima na casa ficar tenso entre Japa e sua parceira Branquinha, motivado pelo ciúme desta última após a exibição apenas da imagem do outro no jornal da noite. Talvez deste fato as crianças tenham tirado os motivos para transformar um acidente em quase uma situação de guerra, colocando os meninos em condições de adversários.

A história recontada pictoricamente se passa na favela Dona Marta ou em um espaço urbano, que se por um lado não é a representação da favela em seus arquétipos, muito menos é também a representação do bairro carioca de São Conrado, onde morava a família de americanos.

Neste filme, a grande personagem é Branquinha, ela aparece em quase todas as cenas representadas pelas crianças. Ela monopoliza a atenção no primeiro bloco temático do filme, quando, via câmera da tevê alemã, o público é apresentado tanto aos dois protagonistas como à favela em questão. Poder-se-ia afirmar que a Branquinha e a favela são os protagonistas do filme. A menina aparece também no segundo bloco – o bloco da

guerra – quando os meninos optam por representar a situação de conflito, na fuga dos três personagens da favela carioca. E por último, no terceiro bloco, quando eles morrem, onde aquilo que, no filme, é mero acidente, mais uma fatalidade, torna-se acerto de contas e troca de tiros entre as duas crianças.

Ela é a grande personagem do filme, é por meio da representação da menina que as crianças optam por recontar a história. Vale notar, também, o valor dado aos bandidos, na cena “da guerra”, cena na qual a representação do crime se faria melhor representada. Japa some nas descrições das crianças, uma vez que não é identificado por elas como bandido.

Percebe-se que as crianças que participaram da pesquisa demonstraram ter gostado dos filmes selecionados, embora identificassem como elementos negativos a violência e o uso de palavrões e como positiva a representação da situação do narcotráfico nos bairros populares e favelas cariocas.

Do trabalho surgiu uma categoria: “guerra”. Ela qualifica a situação de conflito nos filmes. Em *Cidade de Deus*, a categoria aparece quando eles têm de falar das tentativas de Zé Pequeno de tomar as bocas de fumo do bairro que dá nome à fita. Então, dois grupos são formados. Um grupo é liderado por Zé Pequeno e o outro por Cenoura e Mané Galinha.

O “dia da guerra” é tratado pelos meninos como um *evento*. O momento do acerto de contas entre os dois bandos e respectivamente de seus chefes. Dos *soldados* espera-se lealdade, porque o “dia da guerra” é mais do que uma prestação de serviço, ele é propriamente um rito de iniciação. O “dia da guerra” é, na fala das crianças, o batismo e a possibilidade de um menino que deseja entrar para “a bandidagem” tornar-se de fato um “bandido”.

Vejamos a narração de Vitor sobre esse processo. Ao falar sobre o que levaria uma criança a querer se tornar bandida, o menino afirma:

“Querer chegar lá na boca e dizer assim... (pausa). Querer ser bucha deles [bandidos]. O garoto começa segurando as armas. Ele pensa assim: ‘vou segurar a arma desse bandido aqui, porque assim eu vou virar bandido. Vou chegar lá no chefão e vou falar com ele’. Então, ele [chefão] vai falar assim: ‘Primeiro, você vai ter que ir numa favela dominar, quando você tiver dominado, tiver matado polícia lá, só então, você será bandido’.

Essa cultura da guerra, que lhes confere uma espécie de *ethos* guerreiro, é expressa também na repetição de frases proferidas por Zé Pequeno, marcando claramente o apreço das crianças pela figura da personagem. É válido ressaltar que não são apenas as falas que são imitadas, mas também todos os gestuais que compõem uma gramática corporal na qual se evidencia a *virilidade* como um valor.

Principalmente, os meninos repetiam durante a oficina de Cidade de Deus: “*Dadinho é o caralho! Meu nome é Zé Pequeno!*”; “*Vamos invadir a boca do Cenoura!*”; “*Por que eu não matei aquele Filho da Puta?*”; “*Tira uma foto minha aé, Buscapé!*”; “*Tá maluco! Eu não mandei você segurar a porra da galinha? Quer morrer?*”

Em *Como nascem os anjos*, também há uma seqüência de guerra, é o momento da fuga dos personagens da favela Dona Marta. Os bandidos sobre a laje vigiavam a saída principal do morro para evitar que Maguila conseguisse escapar. Ao perceber que Maguila tenta escapar, um dos jovens, que faz parte do narcotráfico local, avisa ao restante do grupo, por meio de um assovio, que o trio deixa a favela. Tem início o tiroteio.

Veja como os meninos narram a seqüência da fuga, justificando a “guerra” como uma vingança, um acerto de contas:

– “O Maguila matou o chefe da boca de fumo. O Cara estava com uma arma apontada para a cabeça dele. Disse assim [chefe da boca]: se você não montar isso daqui [metralhadora] eu vou te matar. O Maguila montou e então o chefe da boca mandou o Maguila dar um tiro nele. O Maguila matou o chefe da boca. Depois ele foi pegar o dinheiro com a mãe dele pra fugir”, Wallace.

– “Então, a Branquinha descobriu onde ele [Maguila] estava e foi atrás dele no esconderijo. Ela ficou lá e de manhã os dois fugiram”, Wershilley.

– “Quando eles [Maguila, Branquinha e Japa] estavam descendo a escada começou o tiroteio”, Wershilley.

- “Não, quando eles estavam descendo a escada, o filho do bandido viu. Ele assoviou para o outro bandido que deu tiro para o alto. Então todo mundo começou a correr. O Maguila seqüestrou um carro para fugir”, Wallace.

Entretanto, a guerra só ganha sentido pela possibilidade do uso da arma. Aquela é o lugar em que este objeto de culto ganha uma função e os meninos podem experimentar o *status* que a arma em punho lhes confere.

Se Dadinho/Zé Pequeno é sempre representado armado para dar a dimensão de seu poder, Branquinha, não. Diferentemente do líder do tráfico da Cidade de Deus, Branquinha almeja ser aquilo que ainda não é. A arma só aparece em sua mão na cena final, quando ela e Japa morrem numa troca de tiros acidental.

Enquanto Dadinho/Zé Pequeno é valorizado por seu poder, ela é desvalorizada. Branquinha é vista como uma caricatura. Zombada durante a oficina, por seus traços masculinizados, as crianças torcem contra a personagem. E ficam felizes com sua morte, por um tiro disparado por Japa.

Vejamos o que elas dizem a respeito de Branquinha:

– “Tinha aquela parte que ela [Branquinha] mandou aquela bonitinha [Julie] tirar a roupa todinha, mas ela só tirou o sutiã [fala esfregando uma mão na outra]... Ela era uma sapatona fudida”, Vitor.

[silêncio]

– “No final ela morreu. Ela também foi encarar o Japa. O Japa levou um tiro dela e quando ele estava caindo, ele deu um tiro no peito dela [fala simulando a cena da perspectiva do Japa]. Depois os policiais entraram na casa”, Wallace.

– “Tio, ela era uma tábua de passar roupa. Toda ruim”, Vitor.

A turma toda ri.

– “Vocês todos acham que ela era sapatão?”, Pesquisador.

A turma em coro afirma que sim: “é!”.

– “Por quê?”, Pesquisador.

– “Porque ela queria fazer aquele negócio com a mulher [referindo-se a Julie], poxa! [sentado na cadeira faz movimento de quadril enquanto responde a pergunta]”, Wershilley.

– “Tio, ela parece mais um homem do que uma mulher”, Jéssica.

– “É?”, Pesquisador.

– “E ela não tem nem peito”, Vitor.

– “E porque será que ela tenta parecer homem?”, Pesquisador.

– “Porque ela é toda fodona, se acha a maioral [risos]”, Jonathan.

– “Porque ela tem aquele cabelo curtinho”, Leonardo.

– “Igual o cabelo do Wallace”, Vitor.

– “Mas por que ela faz questão de parecer homem”, Pesquisador.

- “Porque ela quer ser bandida”, Vitor.
- “Porque ela queria ser o dono do morro... da Rocinha”, Leonardo. [lapso, no filme o morro é o Dona Marta].
- “Porque ela queria mandar matar”, Jonathan.
- “Mas o que significa ser dona do morro?”, Pesquisador.
- “Para ser a rainha”, Leonardo.
- “Para ser a chefe da boca”, Jonathan.
- “Para conquistar o país todo”, Wallace.
- “Nada a ver, ela queria ser dona do morro para ficar tirando onda. Para dizer ‘eu sou a maior’ [fala simulando ter duas armas, uma em cada mão]”, Vitor.

A mesma presunção que admiram em Dadinho/Zé Pequeno parece ser motivo de repulsa quando se trata de Branquinha. Essa arrogância só seria admirável em alguém que de fato tivesse prestígio suficiente para usufruir dessa condição, que, definitivamente, Branquinha não tem. Para as crianças ela não é, propriamente, uma “bandida”.

Nas imagens que constroem da figura do bandido, faz-se necessário o cumprimento de alguns requisitos, além do porte de arma. Mesmo porque, para eles, o fascínio pelas armas é algo que compartilham, logo por si só é incapaz de determinar quem são os inseridos. Então se faz necessário agregar outros elementos como, por exemplo, o uso de drogas.

Quando falam de Dadinho e Filé com Fritas, o que eles evidenciam, para além do desejo dos meninos e do rito de passagem, é a tutela de um bandido, evidenciado na figura de um padrinho. No caso dos dois personagens descritos acima foram, respectivamente, Cabeleira e Zé Pequeno.

A figura do apadrinhado, nas oficinas, apareceu em forma de categoria: bucha. Bucha é aquele que na hierarquia do narcotráfico teria o menor prestígio. Corresponderia ao que possui o posto mais baixo. Na medida em que não tem prestígio, ele se apropria do prestígio de outro jovem prestando-lhe favores em troca da companhia. Nessas oportunidades ele pode inclusive segurar a arma do traficante ao qual é ligado, usufruindo o objeto de culto. Quem se presta a ser “bucha” tem como objetivo um dia vir a ser também bandido.

Vitor explica em seu relato como se dá esse processo de transformação de um desejo em uma realidade:

“(…) Querer ser *bucha* deles [bandidos]. Começa segurando as armas. Ele pensa assim: ‘vou segurar a arma desse bandido aqui, porque assim eu vou virar bandido também’. Eu vou chegar lá no chefão e vou falar que também quero ser bandido e ele vai falar comigo assim: ‘primeiro você vai ter que ir a uma favela e dominá-la, quando você já tiver dominado, matado policiais lá, então você vai ser bandido’”.

Na representação dos meninos, virar bandido, acima de tudo, é uma experiência coletiva. Há toda uma regra subjacente que vai além do desejo de vir a se tornar ou não bandido. Ela depende da aceitação do grupo no qual se pretende inserir, a chave passa pela figura de um padrinho e dos préstimos que se deve a ele. Do contrário, o máximo que se consegue ser é uma caricatura dos mesmos, tal qual Branquinha foi representada.

Parece-lhes também que as características de virilidade, coragem e empáfia são pré-requisitos básicos para a aceitação de um menino nesses contextos, posto que elas sejam indispensáveis para a atuação naquilo que se caracteriza como o grande evento da experiência do narcotráfico: a guerra. Seja na tomada de outras bocas, seja na defesa da favela quando há a “invasão” da polícia.

Assim, a grande figura do narcotráfico nem é o bucha, aquele com menor prestígio, e nem seria o gerente, aquele com o maior cargo. Na representação dos meninos, o fascínio está na figura do soldado, aquele que vai ao enfrentamento, para quem se justifica e faz-se necessário o uso da arma.

O soldado e sua arma convertem-se em figura de fascínio, pelo menos é essa imagem que emerge a partir do que expõem as crianças. Talvez essa imagem, a do soldado, para as crianças, tenha maior impacto porque percebam mais claramente o “capital” que ela mobiliza nas relações sociais em contextos cuja influencia do narcotráfico seja grande.

Ocupar-se de pesquisar a produção de sentido é assumir o risco como valor, porque estamos num campo do conhecimento em que aquilo que se produz é parcial, fluido e provisório, sobretudo, porque o terreno é instável. Entretanto, faz-se necessário tentar percorrer os caminhos da produção de sentidos que selam o estatuto de verdade entre o espectador e o filme.

Este estatuto é selado a partir da negociação que estabelece a relação entre a criação estética e o mundo social, a partir da compreensão de como cada obra é construída numa relação com os discursos e práticas comuns que não são alçados a registros históricos pelos contemporâneos.

Para Chartier (1998), o termo *negociação* tem um duplo significado, porque, ao mesmo tempo em que ele permite aos produtores culturais transferir um regime de discursos e práticas do mundo social para a obra de ficção, permite também aos espectadores (leitores e ouvintes) tornar a obra legível, compreensível para si.

Esse procedimento visa identificar como as intrigas e cenas das obras de ficção são construídas numa relação forte com o cotidiano, porém deslocadas dos discursos e práticas deste, além de colocar as questões dos diferentes significados da mesma obra para públicos distintos, que ao mesmo tempo partilham experiências comuns e reagem em função de sua própria cultura.

A importância dessa reconstrução se faz sentir pela possibilidade de compreender as relações estabelecidas entre as intrigas colocadas na obra de ficção, suas percepções possíveis pelos diferentes públicos e o estatuto do discurso travado com o mundo social. Para Chartier, aí residiria a questão da verdade da ficção.

Segundo Borelli, “a análise de gêneros ficcionais deve ser entendida como um momento, entre outros, da reflexão mais global sobre manifestações culturais de massa e produtos culturais industrializados” (Borelli, 2002, p. 71), porque, segundo a autora, não se pode abrir mão da reflexão sobre como foram produzidos em seus respectivos campos, além de sua distribuição e exibição nos circuitos em que foram recebidos.

A autora afirma ainda que, especificamente entre os meios audiovisuais, muitas questões relativas aos gêneros parecem recolocadas, pois gênero lhe parece ser “uma categoria abrangente capaz de classificar uma série de elementos e servir (...) como elo de ligação dos diferentes momentos da cadeia que une espaço de produção, anseios de produtores culturais e desejos do público espectador” (ibid., p. 73).

Para os especialistas da Retomada, a produção de filmes desse período lhes pareceu ser uma soma de projetos e concessões que dificilmente os caracterizaria como um movimento estético (Caetano, 2005).

Nesse processo, percebe-se a valorização da temática, em detrimento do gênero ou cinema de autor, como expressão maior do cinema da retomada, forjando um pacto entre esse diretor/produtor e o público por ele almejado. Como a temática do social tem aparecido como uma questão importante, o que esse pacto tem possibilitado é a produção de filmes que tem por objeto a representação dos excluídos.

Mas essa produção tem como público preferencial um espectador de cinema de classe média que segundo, Jean-Claude Bernardet (1985), constitui-se no público preferencial do cinema brasileiro. A atual produção de filmes no Brasil obedeceria a essa tradição de representar o “outro”.

A crítica leu esses filmes numa linha sociológica, comum na discussão sobre a pobreza e seus efeitos, no Brasil, mas também em virtude da tradição inaugurada pelo Cinema Novo de associar a discussão cinematográfica a um pensamento acadêmico-social brasileiro.

Contudo, para as crianças pesquisadas, não foi essa a chave interpretativa pela quais construíram o sentido das narrativas. Então quais foram? Para sabermos, voltemos aos filmes que elas classificaram como sendo “filmes de ação”.

Quando indagados se gostaram mais de *Cidade de Deus* ou de *Como nascem os anjos*, a turma como um todo respondeu ter gostado mais do primeiro, sendo que a principal razão foi a maior quantidade de ação. Ação é claramente identificada como as seqüências da guerra: o momento do confronto.

Segundo as crianças pesquisadas, *Como nascem os anjos*, com pouquíssimas variações, narra a história de duas crianças cujo sonho de uma delas é se tornar dona da favela Dona Marta.

Do relato global do filme fica claro que Maguila e a família de americanos perdem importância. É via o desejo de Branquinha, de vir a se tornar bandida, que as crianças relatam a história do filme. É o desejo dela que coloca os três envolvidos naquela situação, mais do que o tiro acidental, provocado por Maguila, que dá início ao filme, ou mesmo o incidente com o motorista do senhor William. Se a trama proposta por Murilo Salles baseia-se em um jogo de erros, ou seja, as personagens seriam vítimas do acaso, na interpretação das crianças a situação toda é provocada porque Branquinha queria se tornar dona do morro.

Ao recontarem o filme *Cidade de Deus*, as crianças o fazem como se fosse uma história do crime organizado, diferenciando-se um pouco da maneira como recontam *Como nascem os anjos*, cuja narrativa centra-se nas figuras das crianças, sobretudo na de Branquinha. Em *Cidade de Deus*, sem desprezar a personagem Zé Pequeno, eles se centram na história do tráfico.

Entretanto, se a porta de entrada das crianças são personagens como Zé Pequeno, Branquinha e Filé com Fritas, ainda assim, não se pode afirmar que ver os filmes da perspectiva dessas personagens signifique aprovar suas atitudes. Quando indagados sobre que cena haviam gostado, eles responderam que foi a sequência da Morte de Zé Pequeno.

Já quando indagados também sobre quem era a personagem de que mais gostavam no filme, muitos disseram que era Buscapé, mesmo que na maior parte do tempo ele tenha passado despercebido. Ou então afirmaram que gostaram das personagens dos meninos do Caixa Baixa ou de Mané Galinha. No caso de Mané Galinha, era porque ele queria se vingar de Zé Pequeno, já no dos meninos do Caixa Baixa, porque foram eles que mataram o Zé Pequeno. A justificativa de terem gostado de Buscapé se dava pelo fato de ele ser do bem.

Ao identificar o enredo da trama, selecionar as personagens, destacarem trechos, falar sobre aquilo que lhes chamou atenção, os alunos evidenciam que têm no cotidiano e nas informações que adquirem dele os elementos que lhes permitem lerem os filmes. Pode-se dizer que os meninos usaram a própria experiência de proximidade com este universo para construir uma narrativa coerente sobre eles.

A partir dos desenhos, das falas, dos gestos e da escrita, os meninos encenam a situação do narcotráfico a partir do espetáculo da guerra, numa encenação de poder e prestígio que coloca as narrativas dos filmes que fora alçadas a ordem do documental para a ordem do *relato de experiência*.

Segundo Martín-Barbero (2003), o relato de experiência tem como função conectar a experiência individual com o curso do mundo, a partir da dramatização do real. Dessa forma, os meninos puderam, ao longo da oficina, (re)elaborar aprendizados que já possuíam.

Segundo os meninos, os *aprendizados* que se construíram com os filmes foi uma espécie de *etiqueta* das maneiras de como agir nesse contexto. As experiências das

personagens lhes ensinaram que a melhor coisa a se fazer é manter uma distância relativa, posto que o fim das personagens inseridos no narcotráfico lhes indicaria que a morte por assassinato é o destino que espera aqueles que vivem a narco-experiência.

Todavia, essa noção de *aprendizado* se complexifica quando acompanhamos a maneira como eles justificam a não-exibição dos mesmos filmes para crianças da mesma faixa etária, embora eles tenham visto, gostado e aprendido com os mesmos.

O principal receio é justamente com o conteúdo violento do filme. Para elas, as outras crianças não teriam meios para fazer a leitura adequada das situações de extrema violência a que são submetidas quando assistem aos filmes selecionados. Elas afirmam que não indicariam os filmes porque:

“Eles não têm idade para assistir esse filme, tem muito tráfico e violência [*Cidade de Deus*]”, Leonardo.

“Esse filme é muito violento, tem muitas mortes, muitos bandidos e muitas armas. Ele não é apropriado para crianças menores de 18 anos [*Cidade de Deus*]”, Maria.

“*Cidade de Deus* é para pessoas maiores de 18 anos, por ter muita violência”, Rodrigo.

“Eles são muito pequenos para ver esse tipo de filme [*Cidade de Deus*]”, Fabrício.

O interessante é a diferenciação que elas fazem entre a possibilidade de verem o filme e o mesmo não lhes fazer mal, contudo, ao mesmo tempo, crianças da mesma idade e nas mesmas condições serem por elas impedidas de assistirem ao filme justamente porque seu conteúdo é impróprio para a idade.

Elas mantêm uma relação conservadora quando endereçam os filmes às crianças da mesma idade, o que indicaria a imagem que fazem de si mesmas. Elas apontam que para as outras crianças faltariam conhecimentos que antevêm ao filme, que nem sequer são aprendidos na relação com produtos audiovisuais.

Assim, o maior perigo é ver aquilo a que se assiste nos filmes desdobrar-se fora da tela, não que, necessariamente, todos ingressassem no universo do narcotráfico, mas que aprendessem “coisas erradas”, por não terem aprendido em outro espaço antes, provavelmente a família, aquilo que é certo.

Considerações Finais.

No trabalho, as crianças foram levadas a refletir sobre a própria experiência social e atribuíram para si uma imagem distante daquela apresentada na tela, embora tivessem aspectos partilháveis.

Inventaram para si uma proteção que as permitisse e justificasse ver os filmes selecionados, embora reconhecesse sua inadequação quanto a idade.

Atribuíram aos filmes um valor documental dada a fidelidade à representação do contexto do narcotráfico e deslocaram ao registro do relato de experiência quando reconheceram os valores de “certo e errado” que o filme trazia no seu bojo.

Quanto ao efeito nocivo do que era exposto, complexificaram o conceito de aprendizado quando deram a ver que os filmes a ensinaram aquilo que já sabiam, posto que o verdadeiro aprendizado fora feito em uma etapa anterior e em outro espaço, provavelmente, a família.

Esse aprendizado, segundo elas, independeria da quantidade ou qualidade dos filmes vistos ou mesmo de quaisquer relações com os gêneros cinematográficos de uma forma específica ou mesmo com as narrativas audiovisuais de uma forma mais ampla, posto que não é fruto de uma experiência estética, mas do verdadeiro aprendizado, os valores morais.

Quando não se tem construído dentro de si noções de certo e errado, corre-se um sério risco de tomar o certo pelo errado, o que justifica as ressalvas quanto ao acesso a certos conteúdos em determinada faixa etária. Por outro lado, quando esses valores já estão construídos e sedimentados, o conteúdo dos filmes deixa de ser perigoso e aquilo que o espectador faz é usar o filme para encenar e ratificar os seus aprendizados, com a vantagem de que essa aproximação do erro não os ameaça, pelo contrário. Por isso, podem agir como se estivessem do lado que repudiam – encenar estar armado, usar a camisa para reproduzir as máscaras dos soldados do crime organizado, etc. –, porque não passa de um jogo encenado a partir da narrativa cinematográfica.

Tanto é assim que, durante a exibição dos filmes, eles torcem pelo bandido, acompanham o filme da sua perspectiva, estabelecem um pacto com o lado que não podem estabelecer do lado de cá da tela. Sentem-se seguros diante dessas narrativas. Porém, quando o filme acaba, declaram estar do lado daqueles que representam o “bem”. Sem que isso queira indicar quaisquer doses de cinismo.

Por fim, percebe-se que, embora o conteúdo permaneça o mesmo, o que se modifica é a relação que se estabelece com ele, que é de outra ordem, dependendo de se ter ou não adquirido os saberes necessários para assisti-los.

Bibliografia:

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. 2 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1985.

BORELLI, Silvia H S, Gêneros Ficcionalis: materialidade, cotidiano e imaginário. In: SOUSA, Mauro W de (org.) **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

CAETANO, D. et all. 1995-2005: Histórico de uma década. In CAETANO, D. (Org.) **Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaio sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre Práticas e Representações**. Lisboa: Difel, 1990

_____. A verdade entre ficção e história. In: BAECQUE, Antoine; DELAGE, Christian. **De l'histoire au cinéma**. Trad. Maria Carolina Granato da Silva. IHTP-CNRS/Ed. Complexe: Bruxelas, 1998, p. 29-44.

_____. **À beira da falésia: A História entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2003.

QUINTEIRO, Jucirema. Infância e Educação na Sociologia: questões emergentes. In: MAFRA, L. de A; TURA, M de L R. (orgs.) **Sociologia para educadores 2: o debate sociológico da educação no século XX e as perspectivas atuais**, Rio de Janeiro: Quartet: 2005.