

CULTURAS JUVENIS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: BREVES DISCUSSÕES SOBRE O FILME “O CÉU DE SUELY”

Rodrigo Bomfim Oliveira¹
Eliana C. P. Tenório de Albuquerque²
Marlúcia Mendes da Rocha³

Resumo: O presente artigo ambiciona refletir sobre o protagonismo das culturas juvenis em filmes ficcionais de longa metragem da safra recente do cinema brasileiro contemporâneo, denominada, por convenção de alguns críticos, de cinema “pós-retomada”. Parte-se do pressuposto que tais representações sobrevivem à luz da chamada pós-modernidade e com todos os fluxos hibridizados e complexos que compõem as “zonas fronteiriças” entre o que se compreende por espaços periféricos e o suposto cosmopolitismo das classes médias urbanas. Trata-se de uma discussão inicial sobre como as culturas juvenis vêm sendo representadas pelo cinema nacional numa perspectiva atual. Para tal, apenas para efeito de discussão e ilustração iniciais, utiliza-se o filme “O céu de Suely” (2006), do cineasta cearense Karim Aïnouz.

Palavras-chave: culturas juvenis, cinema brasileiro, representação.

Introdução

É sabido que, há mais de um século de existência do cinema, este ainda é consagrado como um importante meio de comunicação social. E foi justamente a partir do registro da imagem em movimento, das evoluções tecnológicas e narrativas, da inclusão do som e da cor, que o cinema passou a ter um papel importante e fundamental no entretenimento, registro e representação de distintas realidades, sendo este essencial na construção do imaginário social ao longo do século XX, além de se constituir em uma potente indústria.

O cinema brasileiro contemporâneo estrutura-se em um período de avanços tecnológicos, contando com vários recursos auxiliares capazes de representar uma

¹ Professor do curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) e doutorando do Programa Multidisciplinar e Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. E-mail: ro.bomfim@gmail.com

² Professora do curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) e doutoranda do Programa Multidisciplinar e Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. E-mail: ro.bomfim@gmail.com

³ Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professora do curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) E-mail: mmrocha@gmail.com



estética desejada e aceita pelos jovens. Os efeitos visuais e musicais contribuem para que os filmes se aproximem do público jovem, fazendo uso de alguns recursos característicos de várias linguagens, tais como: a dos quadrinhos, dos programas de televisão, dos videoclipes, das instalações artísticas e dos jogos, tão próximos desse público.

A discussão sobre o acionamento de sentidos via imagem e sua relação com as culturas juvenis representadas torna-se relevante socialmente na medida em que percebe-se a juventude como parcela expressiva da população. É cada vez mais necessário entender e refletir sobre como as formas simbólicas de difusão de mensagens midiáticas – neste caso o cinema brasileiro - são capazes de constituir um panorama identitário da cultura jovem contemporânea.

Sobre o tema em análise existe uma ampla bibliografia, em especial no que concerne à cultura juvenil, englobando conhecimentos históricos, antropológicos, sociológicos e da comunicação social. A teoria sobre os jovens confere a esta *paper* a ligação entre as formas de representação desses sujeitos nos filmes analisados e a realidade social estudada por especialistas de diferentes áreas do conhecimento.

Neste sentido, por oferecer uma representação a partir do real e não poder ser compreendido independente da realidade que o originou, o cinema brasileiro foi escolhido com o objetivo de investigar o ideário sobre a cultura jovem contemporânea.

Frisa-se que a sociedade a ser estudada vem acompanhada de sua imagem cinematográfica representada nos diversos cenários e espaços urbanos privilegiados nos enredos. O imaginário cinematográfico, portanto, tem sua realidade própria resultante da articulação de vários elementos, entre eles, evidências de uma realidade que o permeia.

Assim, os sujeitos escolhidos para esta proposta de reflexão inicial, a saber, os jovens contemporâneos, foram selecionados como objeto de estudo por serem sujeitos que passam por transições diversas na vida e por terem sido concebidos e representados de forma parcial e excludente, tanto no âmbito teórico quanto no simbólico.

No entanto, como nos alerta Borelli (2000), as vertentes históricas e universais sobre a juventude não podem ser vistas de forma polarizada. É importante a compreensão das diferenças, dos segmentos, variáveis, de classe, etnia, gênero, nível de escolaridade, capazes de mapear as especificidades dos jovens em diferentes momentos e lugares da história.

Alguns apontamentos teóricos sobre as (multi) visões sobre as culturas juvenis

De acordo com o autor Hilário Dick (2003) a juventude é uma construção social e cultural, situa-se entre a dependência infantil e a autonomia da idade adulta, numa fase de mudança e de inquietude em que se realizam as promessas da adolescência, entre a imaturidade sexual e a maturidade, entre a falta e a aquisição de autoridade e poder. É uma época da vida que não pode ser delimitada com clareza, mas é precisamente sua natureza fugidia que se carrega de significados simbólicos, de promessas e ameaças, de potencialidade e fragilidade, nessa construção cultural chamada juventude.

Partindo desse pressuposto, é deveras complicado falar em “Juventude Brasileira” e suas representações simbólicas nos filmes, se isto foi feito apenas no singular. Seria no mínimo um reducionismo. Mas, a partir da representação feita por filmes brasileiros contemporâneos, respondendo quem e como são os jovens mostrados em suas vivências e articulações culturais, podemos problematizar o ideário sobre a juventude brasileira presente nos filmes escolhidos, algumas teorias sobre as culturas juvenis, as culturas contemporâneas e aspectos estéticos ligados à linguagem cinematográfica.

O antropólogo argentino radicado no México, Nestor García Canclini (2005), em sua obra, *Diferentes, Desiguais e Desconectados*, por exemplo, aponta para o problema de se perguntar o que é ser jovem hoje do ponto de vista geracional, pedagógico ou disciplinar. Trata-se de uma averiguação incipiente/redutora e que deve ser pautada no sentido intercultural do tempo.

Em outra obra, sobre a questão identitária, o pensador afirma que a identidade é uma construção que se narra. Considera-se que a identidade cultural seja criada, retomada, redimensionada e dinamizada em diferentes circuitos de produção, desde os espaços de interação face a face e de transmissão oral de saberes e experiências, até o domínio das mensagens midiáticas, na qual se inscreve o cinema.

Nesse contexto, Barbero (2008) destaca a tênue relação entre os conectados e os excluídos nas paisagens urbanas da América Latina, cujas sensibilidades respondem as alternativas de sociabilidade que permeiam suas atitudes políticas, culturais e gostos estéticos. O autor ainda credita às culturas audiovisuais e às tecnologias digitais o papel preponderante de consumo da vida cotidiana juvenil e as configurações de imaginários onde os jovens veem a si mesmos e na transformação de seus modos de estar juntos.

Assim, dentro dos Estudos Culturais, este projeto tem como um dos referenciais teóricos a obra “O cinema como prática social”, do australiano Graeme Turner. Em sua

obra, este propõe uma análise do filme que considere o contexto da produção, seus produtores e o filme como narrativa, ou seja, o cinema como um conjunto de linguagens capaz de narrar diferentes histórias que geram sentidos e onde a dimensão social ocorre no nível do discurso.

Para Turner,

Esse nível discursivo é também o local da especificidade cultural – onde podemos diferenciar os discursos dominantes de uma cultura daqueles que ocorrem em outras. Isso não deve nos impelir em busca da especificidade cultural nos filmes convencionais. Mas nos alerta para a influência social do cinema, uma influência que é muito ativa em estabelecer códigos e convenções que tornam possível a comunicação (TURNER, 1997, p. 83),

É que para entendermos o cinema sob o ponto de vista dos Estudos Culturais temos que compreender o significado e abrangência de três palavras-chave: comunicação, cultura e sociedade.

Portanto, para a avaliação da evolução do termo cultura na sociedade, são utilizadas, como ponto de partida, as obras “Cultura e Sociedade”, de Raymond Williams e “Dez lições sobre Estudos Culturais”, de Maria Elisa Cevalco, que permitem perceber a relevância dos meios de comunicação, o que inclui o cinema nesta transformação, no qual a circulação da informação tem papel fundamental nas mudanças sociais e vice-versa.

Para melhor compreensão da aproximação entre cinema e os Estudos Culturais é válido retomar a própria história dos Estudos Culturais, que surge “de forma organizada, através do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), diante da alteração dos valores tradicionais da classe operária da Inglaterra do pós-guerra.” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 152, grifo do autor).

Anteriormente, no final da década de 1950 e início da década de 1960, Raymond Williams, com *Culture and Society* (1958), o próprio Richard Hoggart, com *The Uses of Literacy* (1957) e Edward P. Thompson, com *The Making of the English Working Class* (1963), criam a base para o surgimento do Centro que é fundado em 1964, por Richard Hoggart, ligado ao *English Department*, da Universidade de Birmingham.

O CCCS apresentava pensamentos contrários à idéia de uma cultura juvenil homogênea, que via sua identidade a partir de aspectos como música, estilos, lazer, sem levar em conta a relação com outras formações culturais como “cultura paterna”, “cultura dominante” e “cultura de massa”.

Nas palavras de Freire:

A proposta dos CCCS era, em síntese, desconstruir e destronar o conceito mercadológico de *cultura juvenil* e, em seu lugar, erigir um retrato mais meticuloso das raízes sociais, econômicas e culturais das variadas *subculturas juvenis* e de suas vinculações com a divisão de trabalho e as relações de produção, sem negligenciar as especificidades de seu conteúdo e de sua posição etária e geracional (Clarke *et al.*, 1976:16). Não se tratava meramente, pois, de produzir inventários de padrões de consumo e estilos de vida subculturais; era impreterível avaliar que função o uso (criativo, insólito, espetacular) de artefatos da cultura de consumo, do tempo e de espaços territoriais assumia perante as instituições dominantes hegemônicas da sociedade. (FREIRE FILHO, 2005, p. 141).

Em sendo assim, os jovens, suas manifestações e identificações, são abordadas tanto pela noção de subculturas juvenis, apresentada pelos Estudos Culturais, quanto pela noção de tribos proposta pelo sociólogo francês, Michel Maffesoli na sua Sociologia Compreensiva. A propósito de se estudar a cultura jovem e suas representações identitárias no cinema nacional remonta-se ao paradoxo da “crise de identidade” proposto por Hall (2004) onde o sujeito é constantemente influenciado por outras identidades no processo de construção de sua identidade. Ele não é um sujeito unificado, pelo contrário, recebe influência dos vários sujeitos com quem ele interage.

Esse processo é impulsionado pela globalização, que reordena a noção espaço-tempo, conectando e integrando comunidades em dimensão global e em grande velocidade. Assim, pode-se perceber como as interações atuam no sentido de definir as fronteiras de cada comunidade.

Na concepção de Maffesoli (1987), um caminho para a compreensão das novas relações sociais pode estar no que ele denomina neo-tribalismo.

[...] como a faculdade comum de sentir, de experimentar [...] Não podemos deixar de assinalar a eflorescência e a eferescência do neo-tribalismo que, sob as mais diversas formas, recusa reconhecer-se em qualquer projeto político, não se inscreve em nenhuma finalidade e tem como única razão de ser a preocupação com um presente vivido coletivamente. (MAFFESOLI, 1987, p. 105)

Nos casos destas relações mais fugazes, portanto, a opção recai sobre a noção de tribos, proposta pelo autor, onde uma abordagem estética, do cotidiano comum, surge como resposta a uma lógica moderna da identidade, quando se pensa a idéia de uma época pós-moderna onde o cotidiano e o estar-junto passam a ter relevância nas análises dos cenários culturais atuais.

Diante do vasto território nacional, possibilidades narrativas dos filmes e olhares polissêmicos de seus diretores tornam inegável o fato das obras ficcionais selecionadas

para essa pesquisa assumirem nuances da diversidade cultural brasileira. Dessa forma, falar sobre diversidade cultural conduz à identidade cultural, embora segundo o etnólogo Denys Cuche (1999), não se devam confundir as noções de cultura e identidade. Há um grande elo entre essas noções e é possível a cultura existir sem a consciência de identidade, ao passo que as estratégias de identidade podem manipular e, inclusive, transformar uma cultura que passará a ter pouco tempo com o que ela era anteriormente.

“A cultura depende em grande parte de processos inconscientes. A identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente inconsciente, baseada em oposições simbólicas” (CUCHE, 1999, p. 17). Nesse sentido, torna-se extremamente complexa a análise de sujeitos tão diversos quanto os jovens.

Esse mesmo autor insere a psicologia social, segundo a qual a identidade é uma ferramenta que permite ponderar a articulação do psicológico e do social em um indivíduo. Ela exprime a resultante das múltiplas interações entre o indivíduo e seu ambiente social, próximo ou distante.

Nessa mesma perspectiva, o sociólogo Milton Moura (2005) associa identidade à militância. O surgimento de vários movimentos sociais fez difundir amplamente expressões como identidade feminina, identidade negra, identidade gay etc. Nessa linha de pensamento o autor é taxativo ao frisar que a identidade é uma invenção, pois não é nunca uma certeza dada, e nem é resultante de um traço fenotípico, isto é, da aparência.

A questão da representação em foco

A representação dentro do âmbito cinematográfico é muito significativa, pois esta auxilia a sétima arte a contar histórias e entreter/informar os espectadores. Porém, o seu papel vai muito além disto. Diversos autores compartilham do pensamento de que a representação carrega em si uma importante função social, uma vez que esta tem como objetivo se aproximar cada vez mais do real. No âmbito da Sociologia, Bourdieu (1983) aponta que as representações se materializam nas práticas sociais e nas instituições, mas elas não possuem autonomia em relações às mesmas, além de serem estabelecidas a partir do *habitus* – princípio que define as relações de gosto e que funciona também como articulador entre o sujeito e a sociedade.

Nas palavras de Turner (*op.cit.*), por sua vez, ela é o processo social de fazer com que imagens, sons e signos, signifiquem algo. Para Aumont (2004) ela funciona

como uma operação sobre o real e no cinema está na medida exata do homem e de sua visão.

Segundo Menezes (2003), o conceito de representação deve andar paralelamente ao conceito de verdade, porém uma verdade sobre a coisa e nunca apenas sobre a imagem desta coisa. Já para Robert Stam (2006), tal realidade não é evidente e a verdade, citada por Menezes, não é imediatamente apreendida pela câmera, pois passa antes pela intervenção do ponto de vista do cineasta.

Desta forma, para o autor, a questão não é a fidelidade a uma verdade ou a uma realidade existente, mas sim a uma orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. Daí a importância de se conhecer aquilo que será alvo de uma representação, pois, ao fazê-lo, estar-se-á propagando a sua história: “o fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo” (p.262).

Segundo Ismail Xavier (2003), a forma como o cinema trabalha a representação faz fluir as ações, no espaço e no tempo, forjando uma sensação de que o mundo tornou-se palpável aos olhos do espectador, uma vez que reflete um ideal de domínio e controle da aparência como sinal de conhecimento da natureza, “um ideal que inscreve a arte como espelho pedagógico, que requer a competência tecnológica de criar ilusão e, por essa via, atingir a sensibilidade.” (p.39).

Para melhor descrever a representação no cinema, o autor desenvolve uma metáfora inspirada em Barthes (1982), comparando-a a um sistema geométrico:

A condição para que haja representação é o olhar de um sujeito que mira numa certa direção e corta uma superfície de modo a formar com esta um cone do qual o seu olho é o vértice (...) Assim, a representação sempre se dá dentro de limites, tem seu espaço próprio, em oposição ao espaço de quem a observa (XAVIER, 2003, 61) .

No Brasil, o cinema sempre lançou mão da representação social para contar a história e a realidade do país. Segundo Lilia Junqueira (2005), essa conjuntura vem ganhando força nas últimas décadas devido à necessidade de explicar a crescente importância da dimensão cultural nos fenômenos sociais de toda ordem – sejam eles culturais, econômicos ou políticos, que são as principais dimensões para se avaliar a realidade social.

Partindo deste pressuposto, torna-se notória a importância que a representação tem no âmbito cinematográfico, uma vez que esta vai transpor para as telas a realidade de um determinado povo ou lugar.

Outro autor significativo que rechaça conceitos tradicionais sobre culturas juvenis é o antropólogo italiano Massimo Canevacci (2005). No mundo contemporâneo, segundo este pensador, a idéia de subcultura não consegue explicar a complexidade do fenômeno jovem e prefere usar o termo *cultura extrema*, onde a noção de identidade é substituída pela concepção de “multivudualidade”: o indivíduo múltiplo que participa de uma pluralidade de grupos, que experimenta diversas formas de ser e pensar, que transita pela desterritorialidade urbana, da experiência na *web* à vivência nômade da rua.

A partir desta nova pluralidade de modos de ser e viver, a juventude antes tribo, subcultura, hoje é “policulturadesterritorializada” e os grupos que antes se utilizavam de signos estéticos específicos, consensualmente adotados para marcar sua identidade e demarcar território, hoje transitam por um universo de signos e significados mutantes.

Entre urbanidades e interiores em “O Céu de Suely”: observações iniciais

O filme “O Céu de Suely” (2006), dirigido pelo cearense Karim Aïnouz, foi escolhido isoladamente para a análise devido à sua abordagem narrativa, que apresenta uma relação consoante entre urbanidade e interior, em que é evidenciada a história de uma nordestina que se desloca de São Paulo e retorna à cidade de Iguatu, no Ceará, mas que ao mesmo tempo faz de tudo para tentar sair da região.

A narrativa se diferencia por causa dos elementos tênues da cidade de Iguatu, que fica no interior, mas não está arraigada de acordo com as representações clássicas do Nordeste no cinema. Há latente o aspecto que Canclini (ANO, *et all*) tão lucidamente verificou no contexto latino americano, a modernidade tardia.

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

O roteiro do filme apresenta a história de Hermila, interpretada pela estreante Hermila Guedes, uma jovem de 21 anos que retorna com o filho à cidade de Iguatu, no interior do Ceará. No início, surgem imagens em super-8 da jovem vivendo bons momentos com o namorado Mateus, pai do pequeno Mateuzinho. Entra uma *voz-off* da própria personagem remetendo aqueles acontecimentos ao passado, numa atmosfera lírica.

Hermila deixa São Paulo e parte para Iguatu, deixando o namorado na metrópole paulista para resolver algumas pendências. A expectativa era que Mateus fosse para o Ceará pouco tempo depois para morar com Hermila, mas ele fica sem dar notícias à jovem.

A partir de então, Hermila começa a se estabilizar em Iguatu realizando trabalhos pouco usuais. No entanto, ela não se acostumava com o ambiente da cidade e buscava a qualquer custo retornar para São Paulo. Mas havia um problema: faltava o dinheiro da passagem.

Diante das adversidades, Hermila teve uma idéia para conseguir esse dinheiro. Ela começou a usar o pseudônimo Suely e resolveu rifar o seu corpo. Porém, ela e João, um ex-namorado, apaixonam-se, fazendo com que ela repense sua saída da cidade. O emblemático final do filme apresenta Hermila dentro de um ônibus, percorrendo a estrada para São Paulo, e João, em sua moto, correndo atrás de Hermila para convencê-la a ficar em Iguatu. Os planos finais mostram João voltando sem Hermila, que segue para São Paulo esperançosa para reconstruir seus sonhos.

O filme, dentro da proposta narrativa de seu enredo, retorna ao tema dos imigrantes nordestinos que não dão certo na cidade grande o que denota uma temática fortemente estabelecida no universo ficcional brasileiro, mas na película cearense o caminho percorrido é o da pós-migração. Quais os sonhos iminentes numa jovem brasileira, mãe solteira, pobre, que decide viabilizar sua vida numa megalópole como São Paulo.

Do ponto de vista narrativo, a trama opta em suas opções estéticas por uma ficção linear, no entanto utiliza um estilo contemplativo com movimentos lentos de câmera, inversamente proporcional à velocidade frenética da edição de filmes que desejam amplificar seus públicos na contemporaneidade.

O universo da personagem principal é extremamente rico, complexo e multifacetado, tal como descrito acima por alguns autores que discutem questões pertinentes às culturas juvenis.

Outra opção estética observada é o fato que diversos moradores da cidade de Iguatu aparecem no filme, mas devidamente entrosado com o elenco de atores profissionais. Essa mistura entre profissionais e amadores acaba conferindo verossimilhança ao filme, principalmente nas cenas que se passam na rua, verificando-se, assim, certo diálogo com o universo documental.

O filme insere a discussão sobre a realização dos anseios através de uma recusa dolorosa à submissão de padrões e exige um esforço constante de reinvenção, tão proeminente no universo jovem. As personagens que conduzem o enredo têm sonhos e metas, de extrapolar, de romperem, enfim, de ascenderem com a camada e o ambiente da qual estão inseridas.

Por fim, vale observar que a condição de vida e realidades vividas na maioria das cidades de interior do Nordeste marca a narrativa do diretor, o que se explica talvez por suas próprias referências culturais, como natural do Ceará.

Outra pista que reforça as opções do diretor no que tange aos aspectos estéticos e narrativos da trama tem a ver com a discussão latente entre dois mundos hibridizados, a busca pelas oportunidades em megalópoles cosmopolitas como São Paulo e as dificuldades inerentes ao retorno à casa, neste caso, Iguatu, no interior do Ceará, evidenciando questões da periferia do Nordeste brasileiro. No entanto, vale ressaltar que tais aspectos das dinâmicas culturais citadas acima devem ter uma atenção maior em outro trabalho.

Referências

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BORELLI, Sílvia H.S. Cenários juvenis, adultescências, juvenilizações: a propósito de Harry Potter. In. BORELLI, Sílvia H. S. e FILHO, JOÃO FREIRE (Orgs.). **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo, EDUC, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia** / organizador [da coletânea] Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1999.

_____. **Diferentes, desiguais, desconectados**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2005.

CANEVACCI, Massimo. **Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles**. São Paulo, DP&A, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

DICK, Hilário. **Gritos silenciados, mas evidentes: jovens construindo juventude na história**. São Paulo: Loyola, 2003.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. In: HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 151-170.

FREIRE FILHO, João. **Das subculturas às pós-subculturas juvenis**: música estilo e ativismo político. **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 138-166, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Touro. 9.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

JUNQUEIRA, Lília. **A noção de representação social na sociologia contemporânea**. Disponível em http://www.fclar.unesp.br/soc/revista/artigos_pdf_res/18-19/08junqueira.pdf, acessado em 29/04/2009.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **A mudança na percepção da juventude**: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre jovens In: BORELLI, Sílvia H. S. e FILHO, João Freire, **Culturas Juvenis no século XXI**. São Paulo, EDUC, 2008.

MOURA, Milton. Identidades: construção de identidades, identidade local, regional, nacional, baianidade, brasilidade, identidade e militância. In. RUBIM, Antônio. **Cultura e Atualidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TURNER. Graeme. **Cinema como prática social**; tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, F. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1969.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **O cinema moderno brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.