

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SERVIÇO SOCIAL  
DOUTORADO EM SERVIÇO SOCIAL

VANESSA CASTRO ALVES

**DIMENSÕES EMANCIPATÓRIAS DA PRÁXIS CINEMATOGRAFICA CONTRA-HEGEMÔNICA**

Porto Alegre  
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

VANESSA CASTRO ALVES

**DIMENSÕES EMANCIPATÓRIAS DA PRÁXIS CINEMATOGRAFICA CONTRA-  
HEGEMÔNICA**

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Serviço Social, à Escola de Humanidades da Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Giovane Antônio Scherer

PORTO ALEGRE

2019

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CPI)**

A474p Alves, Vanessa Castro

Dimensões emancipatórias da práxis cinematográfica contra-hegemônica / Vanessa Castro ALves. – 2019.

235 f.: il. color.

Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Serviço Social da Escola de Humanidades, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Giovane Antônio Scherer.

1. Práxis cinematográfica. 2. Cinema contra-hegemônico. 3. Marxismo. 4. Processos sociais emancipatórios. 5. Serviço Social. 6. Arte. 7. Comunicação. I. Serviço Social. II. Título.

Catalogação na publicação: Marta de Oliveira – CRB 10/2519

Atendendo ao disposto na Portaria nº 206, de 4 de setembro de 2018, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

VANESSA CASTRO ALVES

**DIMENSÕES EMANCIPATÓRIAS DA PRÁXIS CINEMATOGRAFICA CONTRA-  
HEGEMÔNICA**

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Serviço Social, à Escola de Humanidades da Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 29 de março de 2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profª Dr. Giovane Antônio Scherer (Orientador – PUCRS)

---

Profª Dra. Jane Cruz Prates (PUCRS)

---

Profª Drª Leonia Capaverde Bulla (UFRGS)

---

Profª. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco. (UFF)

PORTO ALEGRE

2019

Dedico esta tese a todos os coletivos e projetos participantes da pesquisa e aos que lutam por uma sociedade verdadeiramente humana.

## AGRADECIMENTOS

Ao autor da minha vida, pois sem ele não teria tido forças para chegar até aqui.

À minha família pelo amor, incentivo e cuidado, às minhas irmãs e meu irmão que amo tanto, Cláudia, Daniela, Michele e Marcelo. Aos meus pais Edi e Ivone, que vibram comigo a cada conquista.

Ao meu companheiro de vida e meu amor, Rafael, por todo o apoio, compreensão e amor demonstrado em cada detalhe do dia-a-dia, principalmente nos vários momentos em que precisei estar ausente. Essa tese é sua também!

Aos meus sogros Dirceu e Lena pelo carinho e afeto, além das orações para que esse momento fosse possível.

Ao meu querido orientador Giovane Scherer, por toda a dedicação, paciência, compreensão e pelo aprendizado que me proporcionou durante todo o tempo em que passamos juntos, principalmente por ter embarcado nessa aventura comigo. Tenho certeza de que ainda compartilharemos outras realizações.

À minha grande amiga, colega de profissão e parceira na caminhada acadêmica, Camila Bassôa, que em diversos momentos segurou minha mão, me auxiliando e me acolhendo. Tenho certeza de que a nossa parceria e amizade se estenderão pela vida.

Aos meus queridos amigos e colegas de doutorado, Suellen e Renê Keller, verdadeiros presentes que ganhei nesse processo. Agradeço pelo carinho, amizade e pelas enriquecedoras discussões durante nossos encontros e viagens. Vocês me ajudaram a enxergar a realidade a partir de outras perspectivas, com certeza muito mais dialéticas.

Às amigas e colegas que estão comigo nessa trajetória desde o mestrado, Manoela e Liana. Obrigada pela cumplicidade, troca, e por tantos momentos felizes que passamos juntas, vocês sempre estarão em meu coração!

Às amigas e ex-colegas de mestrado Luciana, Rossana, Kizzy e Kyriê, por todo o carinho e incentivo, principalmente, pelos sorrisos cotidianos que me proporcionam no nosso grupinho do “WhatsApp”. Vocês são demais!

À minha psicóloga Patrícia, que com seu excelente profissionalismo, mas, também, com muito afeto e carinho me mostrou caminhos que me ajudaram a me reencontrar e me reconciliar comigo mesma, superando medos e inseguranças. Um

dos maiores resultados dessa revolução interna é a construção desta tese. Muitíssimo obrigada!

À querida Gisele Seimert, que com tanto carinho dedicou seu tempo para me socorrer na finalização desta tese. Gi, sua ajuda foi essencial!

À Juliana Bitencourt pelo apoio e dedicação na pesquisa bibliográfica.

À minha amada e grande amiga professora Leonia Capaverde Bulla, que trilhou esse caminho ao meu lado desde a graduação, me acompanhando durante os primeiros passos na pesquisa. Agradeço todo o conhecimento, dedicação e afeto. A pessoa que me tornei hoje carrega muitas características suas, afinal tenho muito orgulho de ser uma “leonina”. Você sempre será inspiração para mim!

À banca examinadora deste trabalho, professoras Jane, Marina e Leonia, pela disponibilidade e pelas valiosas contribuições, me possibilitando outros olhares, que certamente enriqueceram essa tese.

À PUCRS, amigos e funcionários, agradeço o carinho, profissionalismo e pelas incríveis experiências oportunizadas nestes dez anos, entre graduação e doutorado.

À Marta pela disposição em me auxiliar com suas habilidades técnicas na finalização da tese em tão pouco tempo. Seu trabalho merece ser reconhecido.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES pela oportunidade de realizar todo o Doutorado com bolsa, sem a qual esse sonho não seria possível.

E por fim, não poderia deixar de destacar um agradecimento especial ao grande homem Luiz Inácio Lula da Silva, pela oportunidade de ingressar no ensino superior por meio do Programa Prouni, criado em seu mandato. Obrigada por possibilitar que eu mudasse a história da minha vida, assim como milhões de outras pessoas!

“A arte existe porque a vida não basta”. (FERREIRA GULLAR, 2010).



## RESUMO

Por meio do método materialista histórico e dialético, o presente estudo visa analisar as potencialidades da práxis cinematográfica contra-hegemônica para o desenvolvimento de processos sociais emancipatórios. A investigação é de natureza qualitativa e contemplou um estudo teórico-bibliográfico acerca dos fundamentos estéticos presentes na obra marxiana, bem como em autores marxistas que teorizaram sobre arte, estética e cinema. Realizou-se ainda, pesquisa bibliográfica, buscando-se conhecer de que forma a práxis cinematográfica vem sendo abordada pela produção do conhecimento, no âmbito das ciências humanas e sociais. Em etapa posterior realizou-se coleta de dados empíricos, a partir de entrevistas semiestruturadas, com 11 participantes que atuam em coletivos e projetos de cinema e audiovisual, às margens dos circuitos convencionais e comerciais, na região metropolitana de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. A análise e interpretação dos dados foram inspiradas na análise textual discursiva (MORAES; GALIAZZI, 2006). O estudo identificou 4 dimensões emancipatórias, quais sejam: dimensão de memória e história, dimensão política, dimensão estética e dimensão educativa. Essas dimensões, constitutivas do fenômeno analisado, se inter-relacionam intimamente e fundamentaram a seguinte tese: o cinema, enquanto fenômeno produzido pela sociedade capitalista é complexo e contraditório. É capaz de manipular consciências, legitimando a ideologia dominante e/ou desocultar suas contradições, fornecendo recursos para a sua contestação. Carrega em si elementos de dominação, mas também de resistência, constituindo-se como objeto de disputas políticas. As dimensões de memória e história, política, estética e educativa perpassam as experiências cinematográficas contra-hegemônicas investigadas e constituem-se como processos sociais emancipatórios, na medida em que possibilitam a decodificação e exploração do mundo, promovendo o pensamento crítico, a criação livre, a autonomia e a construção de sujeitos políticos, elementos essenciais para contribuir para a emancipação humana. Contudo, a contribuição da práxis cinematográfica para a disputa ideológica se dá na articulação com as lutas sociais na prática política, pois isoladamente não dispõe de mecanismos concretos, capazes de promover uma mudança estrutural radical ou de recuo do pensamento dominante. A arte cinematográfica é condicionada por características subjetivas e pela visão de mundo de seus realizadores, refletindo ainda, as determinações sócio-

históricas de uma determinada época em que foi produzida, bem como a de seus receptores. Possui, entretanto, relativa autonomia, permitindo instantes de liberdade, que ultrapassam seu condicionamento social, não podendo, portanto, ser reduzida à sua dimensão ideológica, nem a qualquer função utilitária, pois, acima de tudo, é fruto da dimensão essencial criadora do ser humano. Embora cumpra diversas funções - ideológicas, políticas, cognoscitivas, educativas e estéticas, o cinema, enquanto criação humana satisfaz a necessidade de o ser humano expressar-se em um objeto concreto sensível, mas também de fruição, atendendo, sobretudo, sua necessidade de humanização.

**Palavras-chaves:** Práxis cinematográfica. Cinema contra-hegemônico. Marxismo. Processos sociais emancipatórios. Serviço Social. Arte. Comunicação.

## ABSTRACT

Through the historical and dialectical materialist method, the present study aims to analyze the potential of the counter-hegemonic cinematographic praxis for the development of emancipatory social processes. The research is of a qualitative nature and contemplated a theoretical-bibliographic study about the aesthetic foundations present in the Marxian work, as well as on Marxist authors who theorized about art, aesthetics and cinema. A bibliographical research was also carried out in order to know how the cinematographic praxis has been approached by the production of knowledge in the human and social sciences. At a later stage, empirical data were collected through semi-structured interviews with 11 participants working in collective and film and audiovisual projects on the margins of conventional and commercial circuits in the metropolitan region of Porto Alegre, Rio Grande do Sul. The analysis and interpretation of the data were inspired by the discursive textual analysis (MORAES; GALIAZZI, 2006). The study identified four emancipatory dimensions: memory and history dimension, political dimension, aesthetic dimension and educational dimension. These dimensions, which are constitutive of the analyzed phenomenon, are intimately interrelated and based on the following thesis: Cinema, as a phenomenon produced by capitalist society, is complex and contradictory. It is capable of manipulating consciousness, legitimizing the dominant ideology and / or revealing its contradictions, providing resources for its contestation. It carries within itself elements of domination, but also of resistance, constituting itself as object of political disputes. The dimensions of memory and history, political, aesthetic and educational, permeate the counter-hegemonic cinematic experiences investigated and constitute emancipatory social processes, insofar as they enable the decoding and exploration of the world, promoting critical thinking, free creation, autonomy and the construction of political subjects, essential elements to contribute to human emancipation. However, the contribution of the cinematographic praxis to the ideological dispute takes place in the articulation with the social struggles in political practice, because in isolation it does not have concrete mechanisms capable of promoting a radical structural change or a retreat from the dominant thought. The cinematographic art is conditioned by subjective characteristics and by the vision of the world of its directors, reflecting still, the socio-historical determinations of a certain time in which it was produced. It has, however, relative autonomy, allowing moments

of freedom that go beyond its social conditioning, and can not therefore be reduced to its ideological dimension, nor to any utilitarian function, since above all, it is the fruit of the essential creative dimension of the human being. Although it fulfills several functions - ideological, political, cognitive, educational and aesthetic, cinema, as a human creation, satisfies the need for human beings to express themselves in a concrete sensitive object, but also in fruition, especially in view of their need for humanization.

**Keywords:** Cinematographic praxis. Counter-hegemonic cinema. Marxism. Emancipatory social processes. Social Work. Art. Communication.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 -	Caracterização das Revistas pesquisadas.....	21
Quadro 2 –	Artigos encontrados nas Revistas de Serviço Social.....	22
Quadro 3 –	Teses e Dissertações na área do Serviço Social - Portal Capes e BDTD.....	23
Quadro 4 –	Descritores da pesquisa bibliográfica.....	31
Gráfico 1 –	Tipos de publicações descartadas.....	32
Gráfico 2 –	Tipos de publicações incluídas.....	33
Gráfico 3 –	Amostra da pesquisa bibliográfica.....	34
Quadro 5 –	Caracterização dos artigos.....	34
Quadro 6 –	Caracterização das Teses e Dissertações.....	36
Quadro 7 –	Caracterização dos coletivos.....	38
Quadro 8 –	Dimensões e categorias empíricas das experiências pesquisadas de cinema contra hegemônico.....	42
Figura 1 –	Instalação "Pharmacy".....	92
Figura 2 –	Série de pinturas "Spot paintings".....	93
Figura 3 –	Mona Lisa.....	100
Figura 4 –	Paródias publicitárias de Mona Lisa.....	101
Figura 5 –	Dimensões da Práxis Cinematográfica Contra-Hegemônica.....	134
Figura 6 –	Foto da Cerimônia de premiação do 4º FECEA.....	183
Figura 7 –	Foto da Cerimônia de premiação do 4º FECEA.....	183
Figura 8 –	Foto da equipe do curta "Fingermen".....	183
Figura 9 –	Imagem da Cerimônia de premiação do FEST CINE 31, em 2018.....	184

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABEPSS	Associação Brasileira de Ensino e Pesquisa em Serviço Social
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CCCS	Centre for Contemporary Cultural Studies
CFESS	Conselho Federal de Serviço Social
CPC da UNE	Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes
CRESS	Conselho Regional de Serviço Social
EUA	Estados Unidos da América
FECEA	Festival de Cinema de Alvorada, RS
FENACIES	Festival Nacional de Cine Estudantil
LGBT	Lésbicas, Gay, Bissexuais, Travestis e Transsexuais
LGBTQ	Lésbicas, Gay, Bissexuais, Travestis, Transsexuais e Queers
LGBTQI	Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, Queers e intersexo
ONGs	Organizações não Governamentais
PUCRIO	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
PUCRS	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
TCLE	Termo de Consentimento Informado, Livre e Esclarecido
UCPEL	Universidade Católica de Pelotas
UEL	Universidade Estadual de Londrina
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UFES	Universidade Federal do Espírito Santo
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UNB	Universidade de Brasília
UNESP	Universidade Estadual Paulista

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
1.1	TOMADA 1: SITUANDO O OBJETO DE ESTUDO .....	18
1.2	O ROTEIRO METODOLÓGICO: A SEQUÊNCIA DE ATOS QUE GUIARAM A PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO.....	27
<b>2</b>	<b>MARXISMO E ARTE</b> .....	<b>43</b>
2.1	AS RAÍZES DOS FUNDAMENTOS ESTÉTICOS EM HEGEL.....	48
2.2	SOBRE AS IDEIAS ESTÉTICAS PRESENTES NA FILOSOFIA DA PRÁXIS .....	56
2.3	ALGUMAS TENDÊNCIAS ESTÉTICAS NO MARXISMO .....	70
<b>3</b>	<b>CINEMA E LUTA DE CLASSES: ARTE REVOLUCIONÁRIA OU PRODUTO IDEOLÓGICO DA INDÚSTRIA CULTURAL? POR UMA ANÁLISE DIALÉTICA</b> .....	<b>85</b>
3.1	A ARTE SOB O DOMÍNIO DO CAPITALISMO .....	86
3.2	BENJAMIN E A POLITIZAÇÃO DA ARTE COMO RESPOSTA À ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA .....	96
3.3	NAS TRAMAS DA MATRIX: CINEMA E DISTOPIAS TECNOLÓGICAS DA INDÚSTRIA CULTURAL .....	109
<b>4</b>	<b>FILMANDO IDÉIAS: AS EXPERIÊNCIAS COLETIVAS DE CINEMA COMO ILHAS (RELATIVAMENTE) AUTÔNOMAS</b> .....	<b>133</b>
4.1	IMAGENS DIALÉTICAS DE UMA HISTÓRIA A CONTRAPELO .....	134
4.2	UTOPIAS PIRATAS: A CÂMERA COMO ARMA POLÍTICA NO CONTEXTO DAS NOVAS LUTAS SOCIAIS EM REDE .....	149
4.3	NOVOS SUJEITOS E NOVAS ESTÉTICAS DE UM CINEMA EXPERIMENTAL EM CENA.....	174
4.4	O LUGAR DO CINEMA NA LUTA POR UMA EDUCAÇÃO PARA ALÉM DO CAPITAL.....	190
<b>5</b>	<b>CONCLUSÕES</b> .....	<b>206</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>216</b>
	<b>APÊNDICE A – FORMULÁRIO DE ENTREVISTA</b> .....	<b>231</b>
	<b>APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)</b> .....	<b>232</b>
	<b>APÊNDICE C - ROTEIRO DA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA</b> .....	<b>235</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O mundo vivencia uma complexa fase de seu desenvolvimento histórico, atravessada pela intensificação da “crise estrutural global do capital” (MÉSZÁROS, 2011), que impõe profundas transformações sociais e políticas, impactando destrutivamente na existência humana. A reprodução do capital em crise e as respostas para suas contradições só são possíveis mediante a intensificação da exploração, resultando na precarização do trabalho, arrocho salarial, desemprego e na regressão de direitos como estratégias de acumulação e ampliação de lucro. O capital se apropria de todas as esferas da vida humana e da natureza na sua busca implacável pela mercantilização de tudo, atingindo com toda crueldade, especialmente as classes subalternas, que cada vez mais são prejudicadas em sua forma de sociabilização e no acesso aos direitos fundamentais, como saúde, educação, cultura e a inserção no mundo do trabalho.

No estágio atual do capitalismo, a barbárie social expressa sua face nas mais variadas formas de violência. Guerras desnecessárias, vinculadas à indústria armamentista imperialista, genocídios de jovens pobres, periféricos, provocados pela “guerra às drogas”, fome e miséria assolam o mundo, aniquilando cotidianamente milhares de vidas humanas. Além disso, os prejuízos ecológicos provocados pela dinâmica capitalista, que torna os recursos naturais em mercadorias rentáveis e lucrativas são catastróficos. Nesse cenário, a violência estrutural, fruto da exploração capitalista e das relações sociais engendradas por esse modo de produção, apesar de estar presente no cotidiano da população, é sutil e invisibilizada pelos aparelhos ideológicos de hegemonia (SILVA, 2005). Essa forma de violência se reproduz em um contexto de naturalização de ações, regras e valores considerados necessários para o desenvolvimento da sociedade capitalista, como a cultura do estupro, a homofobia e o racismo.

Nesse sentido, a ideologia dominante exerce papel fundamental no apaziguamento dos conflitos sociais, visando à permanência da ordem social e a invisibilidade das contradições que permeiam a luta de classes (CHAUÍ, 2003). A sutileza e o anonimato da violência, inerente ao sistema capitalista, ocorre, tendo em vista que a própria ideologia dominante, na qual está implícito o discurso neoliberal, é uma forma de violência, pois torna o metabolismo do capital inquestionável. Em outras palavras, as crises e a intensa exploração, apesar de destruírem milhares de



vidas, não são vistas como formas de violência, mas sim como algo necessário (ZIZEK, 2014). A mídia tem cumprido com maestria a função de legitimar a ideologia dominante, manipulando informações e produzindo “pseudoverdades”.

Na realidade brasileira é evidente a expansão da direita no terreno político, econômico, social e cultural. A atual presidência da república, na figura de Jair Messias Bolsonaro, e a bancada do Congresso Nacional Brasileiro, dominada por parlamentares ligados a grupos religiosos fundamentalistas, ruralistas e defensores do porte de armas de fogo, materializa a ofensiva do conservadorismo na sociedade. Articulados entre si apoiam projetos que ameaçam direitos humanos e das minorias. Ressalta-se que, durante os 14 anos em que o Partido dos trabalhadores governou, apesar de promover alguns avanços para a classe trabalhadora, não investiu na consciência de classe das massas. Jamais houve um movimento revolucionário autêntico que questionasse a estrutura econômica e social. Diante da fracassada tentativa de conciliação de classes, percebe-se um aprofundamento do processo de “aburguesamento” das consciências, visto que os trabalhadores identificam-se cada vez mais com os valores da classe dominante, vislumbrando a possibilidade real de consumo.

O cenário atual mundial evidencia uma crise dos projetos societários de esquerda e o avanço do conservadorismo, estimulando posições autoritárias, discriminatórias, bem como ideias e valores pautados na moral tradicional, na ordem e autoridade. Com isso, observa-se a desmobilização política dos trabalhadores, o declínio dos partidos, das entidades de classe dos trabalhadores e o enfraquecimento dos movimentos sociais. O discurso neoliberal concebe como derrotados os projetos emancipatórios orientados por valores universais em uma perspectiva histórica de totalidade (BARROCO, 2011).

Todavia, ainda que a luta de classes tenha se mostrado opaca nas últimas décadas, existem formas de resistências, de mobilização e organização popular que se constituem como forças políticas e se apresentam como uma grande potência (BARROCO, 2011) na luta contra os desmandos do capital e de seus defensores. Embora suas pautas, nos processos reivindicatórios, não tenham o trabalho como centralidade, no Brasil, cresce o número de grupos populares e movimentos sociais que se insurgem contra os retrocessos que desmantelam o Estado brasileiro, especialmente após a instauração do golpe institucional, que culminou no impeachment da presidenta Dilma Rousseff. As ruas e as inúmeras ocupações

tornam-se palco onde são travadas as lutas contemporâneas, potencializadas pelas conexões em rede, protagonizadas por estudantes e trabalhadores que se manifestam contra medidas antidemocráticas.

Tempos difíceis, de reflexão e de muita luta traduzem o panorama conjuntural que se apresenta na atualidade, evidenciando a urgência de se construir estratégias efetivas, que busquem contribuir com o combate ideológico, a partir do desenvolvimento da consciência crítica, fomentando a organização e mobilização popular. O profundo incômodo e sentimento de angústia diante desse cenário revela a urgência de pensar a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Foi essa preocupação que mobilizou o interesse em investigar formas concretas de resistência, isto é, agentes de mudança, capazes de produzirem uma contra-hegemonia com potencial para a transformação social radical da sociedade. Associar o cinema a essa proposta justifica-se pela crença de que a arte por si só é resistência. Ao unir racionalidade e sensibilidade é capaz de provocar pensamentos, despertando desejos de ação e devires.

A experiência vivenciada na coordenação do Grupo Matiné das Duas: Cine Comentado, desenvolvido pelo curso de Serviço Social da PUCRS, durante os anos de 2013 e 2014, no período em que cursava o mestrado, foi o gatilho para que se despertasse o interesse em tomar o cinema como objeto de estudo. Os debates e mediações realizadas no interior do grupo levaram a autora a refletir sobre o caráter educativo do cinema, visto sua capacidade de fomentar reflexões e críticas sobre a vida, o cotidiano e a sociedade. Assim, o interesse em aprofundar o estudo sobre a arte cinematográfica e descobrir suas contribuições para a construção de processos sociais emancipatórios, comprometidos com a transformação social foi se intensificando até que se tomasse coragem para enfrentar os desafios que viriam com esta decisão.

Aventurar-se por caminhos tão desviantes do processo traçado na trajetória acadêmica da autora foi um processo atravessado por dores e delícias. Provocou desconforto, insegurança, dúvidas sobre estar no caminho certo e até mesmo lágrimas. Por outro lado, cada descoberta, cada peça que se encaixava, era uma conquista, provocando sentimentos de liberdade, alegria e satisfação. Sair da zona de conforto, durante a construção desta tese, permitiu que outro mundo se abrisse diante dos olhos, a partir das novas apreensões e interpretações da realidade. Fica

a certeza de que esta construção é apenas o ponto de partida para estudos futuros, tendo em vista os desdobramentos suscitados pelo tema.

### 1.1 TOMADA 1: SITUANDO O OBJETO DE ESTUDO

A presente tese, intitulada “Dimensões emancipatórias da práxis cinematográfica contra-hegemônica”, buscou responder o seguinte questionamento, o qual se constitui como problema de pesquisa: *“a práxis cinematográfica apresenta potencialidades para contribuir para o desenvolvimento de processos sociais emancipatórios?”* Espera-se que esse trabalho contribua com a formação de uma vanguarda de estudos no âmbito do Serviço Social, articulados à arte e à área da Comunicação.

Delimitam-se como processos sociais emancipatórios as lutas sociais e os processos de resistência, impulsionados a partir do desenvolvimento da consciência crítica, que embora sejam essenciais para a emancipação humana, nos limites do capital podem ser pensados como rupturas moleculares (GRAMSCI, 1987). Compreende-se como processos sociais emancipatórios, uma sequência contínua de ações, tais como práticas educativas, que contribuam para a elevação intelectual, a superação do senso comum e das relações de dominação. São pequenas rupturas moleculares, isto é, pequenas transformações que se traduzem nas lutas cotidianas, que permitirão a constituição de um processo de transição rumo à emancipação humana. Para tanto, é necessário que as massas sejam fortalecidas para que tenham participação ativa e consciente na sociedade, ocupando espaços e posições estratégicas para a construção de uma contra-hegemonia.

Esses avanços constituem-se como processos sociais emancipatórios que em uma dimensão maior convergem para uma revolução processual e histórica (LUIZ, 2005). Acredita-se que as potencialidades do cinema, associadas à dimensão educativa do Serviço Social, tendo como horizonte a emancipação humana, pode contribuir significativamente para a formação de sujeitos políticos autônomos e críticos da realidade social.

A realidade profissional do assistente social, nos diversos espaços sócio-ocupacionais onde atua, é atravessada por múltiplas determinações do modo de produção capitalista. As transformações decorrentes do contexto mundializado desafiam o profissional a construir junto à população usuária estratégias de

enfrentamento às expressões da questão social. As contradições que permeiam sua atuação, tendo em vista seu assalariamento e os condicionamentos impostos pela ordem do capital, que se refletem na prática cotidiana, revelam sua relativa autonomia profissional (IAMAMOTO, 2004). Por outro lado, essa relativa autonomia permite o desenvolvimento de estratégias que busquem fomentar a mobilização e participação social da população atendida, podendo lançar mão de diferentes recursos.

Apesar das adversas condições de trabalho, acredita-se que é possível, através de um processo dialético de leitura da realidade concreta, construir cotidianamente sua autonomia profissional através de mediações. É preciso confrontar a cultura adestradora imposta por práticas subalternizantes, por meio de ações inovadoras, tais como aquelas que envolvem a arte e o cinema. Nessa perspectiva, compartilha-se da ideia de Prates (2007) de que a arte pode ser utilizada como um instrumento pedagógico, a fim de mediar processos reflexivos que fomentem ações organizativas e mobilizações populares que se caracterizam como processos sociais emancipatórios.

A efetiva inserção na realidade concreta, bem como a direção social impressa por seu Projeto ético-político, demonstra que o Serviço Social tem contribuído significativamente por meio de sua produção teórica científica nos últimos anos. Contudo, evidencia-se uma tendência por parte da academia em priorizar estudos que versam sobre as políticas sociais, o que, conforme aponta Closs (2015), se reflete no número expressivo de linhas de pesquisas vinculadas às políticas sociais nos programas nacionais de pós-graduação em Serviço Social. Apesar de ser de grande importância para a profissão, tendo em vista as políticas sociais constituírem-se como o espaço onde atua a maior parte dos assistentes sociais, o tema “políticas sociais”, concentra o maior número de investigações na área do Serviço Social. Assim, observa-se uma lacuna no que se refere ao aprofundamento sobre outros temas tão relevantes à profissão, como o debate acerca dos movimentos sociais e sobre as condições de vida da população usuária, bem como suas lutas e formas de resistência (IAMAMOTO, 2008).

Num contexto de grandes inovações tecnológicas no âmbito da comunicação, em que os meios de comunicação se concentram nas mãos de grandes corporações midiáticas, torna-se imperativo que os assistentes sociais se incluam na luta pela comunicação como um direito humano fundamental. A apropriação da comunicação

de forma privada, como é caso da mídia brasileira, tem promovido o controle da informação, omitindo dados importantes, sobretudo, impedindo o acesso da população a um bem fundamental que é o direito à informação. A comunicação é indispensável para o fortalecimento dos movimentos sociais e para a construção de processos críticos e emancipatórios. Nessa perspectiva Prates (2018, p. 3) sinaliza a importância da disputa pela comunicação.

Mas, se por um lado, a comunicação reproduz alienação, instiga a mercantilização, manipula opiniões e distorce fatos, por outro, é através da comunicação e das mais diversas formas de linguagem que estabelecemos relações que nos possibilitam provocar reflexões, trabalhar processos de conscientização, reproduzir também as riquezas socialmente construídas pela humanidade. É através da comunicação que veiculamos nossos pensamentos, nossas críticas, nossas experiências e conhecimentos, o que expressa o caráter também contraditório dos processos de reprodução. Se a reprodução da alienação se verifica para manter o status quo, a reprodução viabiliza, como contrapartida, a transmissão da cultura, da riqueza simbólica, do trabalho humano historicamente construído. Como instrumento, portanto, a comunicação pode servir à alienação e à dominação, mas também para viabilizar a sua superação, ampliando acesso à informação e instigando a formação de uma consciência crítica.

Dessa forma, a realidade contemporânea demonstra que a comunicação é um campo a ser explorado pelo Serviço Social. O debate sobre o direito à comunicação está na pauta do Conselho Federal de Serviço Social e do Conselho Regional de Serviço Social - Conjunto CFESS-CRESS e convoca os assistentes sociais a participarem ativamente da construção de uma Política da Comunicação. No que tange os estudos sobre a arte, verifica-se que esses também têm sido secundarizados, tanto na perspectiva marxista de modo geral, quanto na área do Serviço Social, cuja produção acerca do tema é extremamente diminuta. Tal constatação foi possível, a partir de uma primeira aproximação com a produção do conhecimento da área, por meio do Estado da Arte, no primeiro ano do doutorado. Esse levantamento foi realizado anteriormente à elaboração do projeto de pesquisa da tese, a fim de obter-se um panorama geral sobre a produção relacionada à arte.

Buscou-se identificar artigos, que discutissem a temática da arte nas principais revistas de Serviço Social, com Qualis Capes classificados de A1 a B3, publicados entre os anos de 1997 a 2015. O critério de temporalidade se deu de acordo com o ano em que os artigos foram admitidos nas coleções on line. A tabela 1 ilustra as 12 revistas pesquisadas, sua vinculação institucional, seu Qualis e o ano de inserção das publicações na plataforma on line.

Quadro 1 - Caracterização das Revistas pesquisadas

<b>QUALIS CAPES</b>	<b>REVISTA</b>	<b>VINCULAÇÃO INSTITUCIONAL</b>	<b>ADMISSÃO NA COLEÇÃO ON LINE</b>
A1	Serviço Social & Sociedade	Editora Cortez	2010
A1	Katálysis	UFSC	1997
A2	Textos & Contextos	PUCRS	2003
A2	Ser Social	UNB	Não consta
A2	Em Pauta	UERJ	2007
A2	Argumentum		2009
B2	Serviço Social em Revista	UEL	2009
B2	Temporalis	ABEPSS/UFES	2011
B2	Libertas	UFJF	2001
B2	O Social em questão	PUCRIO	2015
B2	Sociedade em debate	UCPEL	1998
B3	Serviço Social e Realidade	UNESP	2007

Fonte: dados da pesquisa (2015).

Para essa busca, no âmbito do serviço Social, foram utilizados os descritores Serviço Social; Arte e Cinema, associados ou separados. Dentre as 12 revistas pesquisadas, somente em 6 foram encontradas publicações sobre arte e cinema. Nos demais periódicos não foi localizada nenhuma produção com os descritores referidos. O quadro que segue apresenta as referências encontradas.

Quadro 2- Artigos encontrados nas Revistas de Serviço Social

Revista	Descritores	Autor, Ano	Título	Total
Textos & Contextos	Serviço Social e Arte	Jane Cruz Prates (2007)	A arte como matéria prima e instrumento de trabalho para o assistente social	<b>8 Artigos</b>
Textos & Contextos	Arte	Jane Cruz Prates (2014)	A produção de uma nova cultura a partir da pesquisa e da arte: contribuições do referencial marxiano	
Serviço Social em Revista	Serviço Social e Arte	Débora Guimarães da Conceição (2010)	O serviço social e prática pedagógica: a arte como instrumento de intervenção social	
Em Pauta	Arte	Luiz Baltar (2015)	Fotografia entre confronto e arte	
Sociedade em debate	Arte	Cristina Kologeski Fraga, Fabio Jardel Gaviraghi, Caroline Goerck (2015).	O Diário de Campo no Processo de Sistematização da Experiência de Estágio Supervisionado em Serviço Social: Objetivos e contribuições.	
O Social em questão	Cinema	Lilian Saback (2012)	A autorrepresentação das favelas: a perspectiva de jovens cineastas	
Katálysis	Cinema	Mione Apolinario Sales (2011)	Um arlequim jamais terminado: teatro, juventude e direito à cultura na periferia francesa	
Katálysis	Cinema	Adriano Messias de Oliveira (2004)	Identidades em movimento: pensando a cultura nacional por meio do cinema	

Fonte: dados da pesquisa (2016).

No conjunto das revistas foram encontrados somente 8 artigos que tratam sobre o tema. Desses, somente 3 produções abordam o cinema, sendo 2 publicadas na “Revista Katálysis” e 1 na revista “O Social em questão”. As demais versam sobre diferentes expressões artísticas, tais como fotografia, teatro e música. Investigou-se ainda, na base de dados online do Portal de Periódicos da Capes e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações- BDTD, produções com as palavras-chave “Cinema e Serviço Social”. A síntese das publicações encontradas consta no quadro que segue.

Quadro 3 - Teses e Dissertações na área do Serviço Social - Portal Capes e BDTD

Título	PPG	Autor (a)	Ano	Tipo de publicação	Total
Pobres, Nômades e Incivilizáveis: Potência e criação de novos modos de vida	Programa de Estudos Pós-Graduados em Serviço Social – PUC SP	Monique Borba Cerqueira	2006	Tese	<b>5 Publicações</b>
O lugar do método na formação e na intervenção profissional em serviço social	Programa de Pós-Graduação em Serviço Social – PUCRS	Maria da Graça Maurer Gomes Türk	2008	Tese	
Reflexão sobre a angústia existencial do cinema de Ingmar Bergman no envelhecer diante da ameaça iminente de morte e do desejo de vida	Programa de Estudos Pós-Graduados em Gerontologia – PUC SP	Luciana Helena Mussi	2012	Dissertação	
Cultura, movimentos sociais e lutas sociais: a experiência da produção de vídeo popular pela brigada de audiovisual da via campesina	Programa de Pós-graduação em Serviço Social - Universidade Federal de Juiz de Fora	Rafaella Pereira de Lima	2014	Dissertação	
Afirmção do projeto ético-político do serviço social: a utilização das técnicas das manifestações artístico-culturais no debate sobre os movimentos sociais	Faculdade de Ciências Humanas e sociais – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	Elaine Cristina Narcizo	2014	Dissertação	

Fonte: dados da pesquisa (2016).

Na primeira base encontrou-se somente 2 produções, sendo 1 tese e 1 dissertação. Na segunda, encontrou-se 5 publicações, sendo 3 dissertações e 2 teses. Dentre estas, 2 produções são as mesmas encontradas em ambas bases de dados. Ademais, constatou-se que nestas publicações a discussão sobre cinema não é central. Ampliando a pesquisa para outras áreas do conhecimento, ainda na base de dados Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – BDTD, identificaram-se 20 produções científicas que discutem a arte, ainda que não seja seu objeto principal, publicadas na década compreendida entre 2005 a 2015. Contudo, em apenas 8 produções o cinema é abordado.

A escassez de estudos relacionados à arte e ao cinema, sobretudo no âmbito do Serviço Social, subsidiou a elaboração do Projeto de Investigação, bem como a ampliação das fontes e procedimentos metodológicos da pesquisa bibliográfica desenvolvida. Observou-se que muitos estudos da área se propõem a realizar



profundas análises conjunturais, sublinhando as desigualdades sociais, sem, no entanto, apresentar propostas de intervenção claras, que visem contribuir com a transformação da realidade investigada. Dessa forma, muitas pesquisas acabam caindo em certo nível de abstração, uma vez que a teoria nem sempre está a serviço da realidade concreta. Assim, compreende-se a urgência de pesquisas que se coloquem a serviço dos oprimidos<sup>1</sup>, dando visibilidade às diversas formas de resistência, vislumbrando o horizonte da emancipação humana.

Defende-se que o conhecimento produzido no âmbito acadêmico, sobretudo assentado na perspectiva marxista humanista, deve ter o compromisso de contribuir com a transformação da realidade pesquisada, de modo a propiciar o fortalecimento das lutas e o protagonismo das classes subalternizadas. A perspectiva teórico-epistemológica adotada neste estudo, alinhada à filosofia da práxis, contrasta à suposta neutralidade requerida pela ciência nos moldes positivistas, em que o pesquisador assume o papel de produtor do conhecimento. Dessa forma, busca contribuir com a transformação da realidade.

A teoria em si [...] não transforma o mundo. Pode contribuir para sua transformação, mas para isso tem que sair de si mesma, e, em primeiro lugar, tem que ser assimilada pelos que vão ocasionar, com seus atos reais, efetivos, tal transformação. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1977, p. 206-207).

É importante esclarecer que, embora a pesquisadora não deixe de fazer um esforço para obter certa objetivação em relação à realidade pesquisada, esse estudo não tem a pretensão de produzir análises generalistas. Sua intenção é compreender os resultados encontrados como parte de uma realidade, considerando suas determinações históricas e especificidades conjunturais. Assim, o conhecimento aqui produzido é parcial.

A investigação vincula-se a uma perspectiva societária voltada aos interesses das classes subalternas, situadas nos processos de organização autônoma dos sujeitos e na formação da cultura. Compreende-se que a práxis do trabalhador social deve almejar a garantia de direitos, para além dos limites das políticas sociais, na direção da emancipação humana (ABREU, 2009). Para tanto, torna-se necessário o fortalecimento das lutas emancipatórias, ainda que se compreenda que as atuais condições objetivas para que se estabeleça uma nova ordem societária sejam

---

<sup>1</sup> A expressão “oprimido” popularizou-se no Brasil, na segunda metade da década de 1960, com Paulo Freire, em sua obra “Pedagogia do Oprimido” (1987).

mínimas. Considera-se que o atual estágio de desenvolvimento histórico não apresenta condições favoráveis concretas para a tomada do poder do Estado pelas classes subalternas e a destruição do capitalismo. A construção de uma sociedade alternativa requer o desenvolvimento da consciência de classe, no entanto, cada vez mais a mente dos trabalhadores é cooptada pela sociedade do consumo.

O estudo pretendeu descobrir as possibilidades do cinema para trabalhar formas de resistência como a organização e o protagonismo, de modo a propiciar condições para a reivindicação de direitos e participação da população nas decisões do conjunto da sociedade, visando uma cidadania ativa. Segundo destaca Alves (2014), o cinema é uma ferramenta que contém poderosos elementos sugestivos, capazes de produzir significados e instigar à consciência crítica, a partir do desvendamento das contradições inerentes à dinâmica social. Acredita-se que, para além de um mero instrumental pedagógico, os filmes, enquanto criações artísticas podem contribuir para a formação humana, uma vez que são capazes de coletivizar determinados valores e comportamentos, bem como possibilitar o questionamento da estrutura social.

A utilização de filmes tem sido uma prática muito comum em aulas ou em discussões sobre os mais diversos assuntos, pois permite que se parta de uma narrativa mais ampla de determinada situação, que, embora seja fictícia, pode ser assumida como concreta, apresentando elementos que forneçam subsídios para que ocorra ativa participação no debate. As imagens em movimento transmitem ideias, sentimentos e experiências ao expectador. Entretanto, a percepção acerca do filme varia de acordo com o olhar do expectador, o qual é influenciado pelas práticas, valores e normas impostas pela sociedade na qual ele está inserido (SIEDLER, 2013). Mas e o processo de fazer cinema? Quais suas contribuições para uma mudança de pensamento e sua participação na disputa ideológica? As experiências pesquisadas permitiram conhecer e formular algumas respostas para essas questões. Contudo, também, suscitaram outros tantos questionamentos e perspectivas de estudos futuros.

O estudo em questão se insere no campo do materialismo histórico e dialético e se propõe a discutir a arte cinematográfica, a partir de uma perspectiva materialista da arte. Tem por finalidade trazer uma contribuição inovadora à produção científica do Serviço Social, lançando luz sobre a abordagem do cinema, buscando fundamentos teóricos e estéticos em Marx e em autores marxistas que

fornece importantes contribuições, no que diz respeito à estética, arte, cultura e cinema. Pretendeu-se aprofundar o debate sobre marxismo e arte, discutindo as principais ideias estéticas de Marx. Destaca-se o importante lugar ocupado pela arte no pensamento marxiano, sendo essa uma dimensão essencial do homem, conforme será ressaltado em vários momentos nesta tese.

Abordam-se assim, as diferentes dimensões da arte, procurando estabelecer um diálogo entre cinema, história e a luta de classes. Objetivou-se extrair das interpretações marxistas as principais discussões que perpassam a arte, o cinema e suas possibilidades para contribuir para a transformação social. Procurando-se respeitar a dialética, a investigação se propôs a analisar o cinema, considerando suas dimensões contraditórias, uma vez que essa manifestação artística também se constitui enquanto produto da indústria cultural<sup>2</sup>.

Ao final do estudo, chegou-se a seguinte tese, cujo desdobramento será apresentado ao longo dos capítulos:

*O cinema, enquanto fenômeno produzido pela sociedade capitalista, é complexo e contraditório. É capaz de manipular consciências, legitimando a ideologia dominante e/ou desocultar suas contradições, fornecendo recursos para a sua contestação. Carrega em si elementos de dominação, mas também de resistência, constituindo-se como objeto de disputas políticas. As dimensões de memória e história, política, estética e educativa perpassam as experiências cinematográficas contra-hegemônicas investigadas e constituem-se como processos sociais emancipatórios, na medida em que possibilitam a decodificação e exploração do mundo, promovendo o pensamento crítico, a criação livre, a autonomia e a construção de sujeitos políticos, elementos essenciais para contribuir com a emancipação humana. Contudo, a contribuição da práxis cinematográfica para a disputa ideológica se dá na articulação com as lutas sociais na prática política, pois isoladamente não dispõe de mecanismos concretos, capazes de promover uma mudança estrutural radical ou de recuo do pensamento dominante. A arte cinematográfica é condicionada por características subjetivas e pela visão de mundo de seus realizadores, refletindo ainda, as determinações sócio-históricas de uma determinada época em que foi produzida, bem como a de seus receptores. Possui, entretanto, relativa autonomia, permitindo instantes de liberdade, que ultrapassam*

---

<sup>2</sup> O conceito "Indústria cultural" será discutido no terceiro capítulo, no item 3.3.

*seu condicionamento social, não podendo, portanto, ser reduzida à sua dimensão ideológica, nem a qualquer função utilitária, pois, acima de tudo, é fruto da dimensão essencial criadora do ser humano. Embora cumpra diversas funções - ideológicas, políticas, cognoscitivas, educativas e estéticas, o cinema, enquanto criação humana satisfaz a necessidade de o ser humano expressar-se em um objeto concreto sensível, mas também de fruição, atendendo, sobretudo, sua necessidade de humanização.*

As etapas trilhadas durante a apreensão do conhecimento que originou esta tese serão apresentadas de forma detalhada a seguir.

## 1.2 O ROTEIRO METODOLÓGICO: A SEQUÊNCIA DE ATOS QUE GUIARAM A PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO

A sistematização dos elementos que compõem as etapas percorridas durante o processo de investigação ocupa um lugar de destaque neste trabalho, pois “faz parte intrínseca da visão social de mundo veiculada pela teoria” (MINAYO, 2010, p. 44). Assim, optou-se por apresentar os procedimentos metodológicos, bem como a concepção teórico-epistemológica adotada, num item separado desta introdução, a fim de tornar a exposição mais clara e didática. Para responder o problema de pesquisa: “*A práxis cinematográfica apresenta potencialidades para contribuir para o desenvolvimento de processos sociais emancipatórios?*”, compreendendo o fenômeno em sua dinâmica, foram formuladas as seguintes questões norteadoras: i) Que fundamentos estéticos estão presentes na obra marxiana e quais as principais tendências teóricas sobre a arte e a estética no interior do marxismo?; ii) Como o pensamento marxista, na perspectiva da teoria crítica, analisa as possibilidades emancipatórias do cinema?; iii) Os coletivos e projetos de produção cinematográfica contra-hegemônica mediam o cinema com as lutas sociais das classes subalternas?; iiiii) De que forma a práxis cinematográfica contra-hegemônica é abordada na produção do conhecimento, no âmbito das ciências humanas e sociais?

O referencial teórico epistemológico que orientou a tese em construção foi o materialismo histórico-dialético fundamentado em Marx. A investigação realizada com base nessa perspectiva teórica implica a compreensão de que a concepção materialista do mundo reconhece que a realidade existe independentemente da consciência, ou seja, a consciência é produto da matéria e permite que o mundo se

reflita nela, possibilitando ao homem conhecer o universo (TRIVIÑOS, 2008). O conhecimento da realidade se desenvolve gradualmente, a partir de aproximações consecutivas, sendo um processo ilimitado, tendo em vista que o real se apresenta de forma móvel, múltipla, diversa e contraditória (LEFEBVRE, 1995). Para Marx, não é a consciência ou as ideias que determinam a vida, mas ao contrário, a vida com suas condições objetivas e materiais que determinam a consciência. Em outras palavras, o que promove mudanças e transforma a natureza e a vida em todos seus aspectos, não é um movimento do espírito, mas um movimento concreto/material. Dessa forma, o desenvolvimento da história ocorre no confronto entre forças produtivas e o modo de produção material.

Destaca-se que o Materialismo histórico é a base filosófica do marxismo. Estuda as leis sociológicas que caracterizam a dinâmica da sociedade, de sua evolução histórica e da prática social dos homens, no desenvolvimento da humanidade.

Para Marx, só importa uma coisa: descobrir a lei do fenômeno de cuja investigação ele se ocupa. E para ele é importante não só a lei que os rege, à medida que eles têm forma definida e estão numa relação que pode ser observada em determinado período de tempo. Para ele o mais importante é a lei de sua modificação, de seu desenvolvimento, isto é, transição de uma forma para outra, de uma ordem de relações para outra. Uma vez descoberta essa lei, ele examina detalhadamente as consequências por meio das quais ela se manifesta na vida social [...] (MARX, 1983, p. 14).

A partir do método explicitado, foi possível apreender o fenômeno não apenas como se apresenta no resultado final, mas o movimento histórico que o produziu e suas contradições, levando-se em consideração diversos aspectos que compõem a realidade social, na qual se expressa. A opção por esse referencial teórico orienta-se por uma concepção de homem como ser social e histórico, parte de um contexto mais amplo, determinado por múltiplos fatores e como transformador da realidade que está em constante movimento.

O método referido permitiu compreender como o cinema, enquanto objeto do estudo em questão, nasceu e se desenvolveu na sociedade capitalista; as contradições que o permeiam; sua influência no desenvolvimento da consciência das massas; como vêm se constituindo historicamente na realidade atual e como vêm sendo impactado e condicionado pela dinâmica do capital. Sobretudo, buscou-se apreender suas dimensões emancipatórias, tendo em vista suas possíveis

contribuições para uma práxis transformadora. A pesquisa orientada pelo método marxiano teve como objetivo extrair as categorias constitutivas do objeto, ou seja, as categorias que são fundamentais para a explicação e compreensão do cinema na sociedade capitalista.

As categorias teóricas que embasaram o estudo e serviram de aporte para a leitura e compreensão do fenômeno a ser investigado foram: Arte e marxismo, Práxis cinematográfica contra-hegemônica, Ideologia, Indústria cultural e luta de classes. Tais categorias são transversais ao objeto na sociedade vigente dividida em classes. São, portanto, fundamentais para explicação e apreensão do real. A leitura e interpretação dos resultados da pesquisa foram feitas à luz das categorias analíticas do materialismo histórico-dialético: historicidade, contradição e totalidade. Para a apreensão dos conceitos que elucidaram o fenômeno foram utilizadas, ainda, outras categorias marxianas como mediação, trabalho, singularidade, particularidade e universalidade.

[...] as categorias possuem simultaneamente a função de intérpretes do real e de indicadoras de uma estratégia política [...]. Por isso é importante considerar o contexto, porque é ele que possibilita que as categorias não se isolem em estruturas conceituais puras, mas se mesquem de realidade e movimento (CURY, 1989, p. 21).

Na perspectiva da totalidade, o fenômeno objeto de estudo deve ser compreendido como parte de uma conjuntura mais ampla, nesse sentido, o todo não se refere à soma dos fatos, mas ao conjunto formado pelas partes interligadas umas às outras. A visão do todo em relação ao cinema sempre será provisória, nunca esgotando sua realidade. O real sempre será maior do que o conhecimento adquirido sobre ele. O objeto nunca será apreendido em sua completude, pois sempre haverá algo não conhecido. Para a apreensão das dimensões emancipatórias do cinema em sua totalidade, é fundamental o conhecimento de sua historicidade, percebendo-se a complexidade das relações, mediações, e das contradições que se produzem no movimento do real.

O estudo é de natureza qualitativa. A pesquisa qualitativa de enfoque dialético, além da busca dos significados, procura apreender a essência do fenômeno que vai além de sua aparência. Busca nas raízes captar suas causas, explicando sua gênese, suas relações e modificações, avançando assim na compreensão de seus aspectos evolutivos e nas implicações que terão na vida dos

sujeitos. O investigador qualitativo preocupa-se não apenas com o resultado final, mas também com o processo em si, compreendendo o fenômeno em sua totalidade (TRIVIÑOS, 2008). O processo de construção do conhecimento científico produzido foi feito a partir de um planejamento que envolve os procedimentos a seguir.

A temática abordada constitui-se de um tema que necessitou ser explorado, tendo em vista seu ineditismo na área do Serviço Social. Desse modo, em um primeiro momento foi realizada revisão bibliográfica baseada em Teses, Dissertações, livros, revistas científicas, artigos, entre outros materiais que abordam o tema investigado. Considera-se esse movimento inicial da pesquisa como exploratório, pois de acordo com (GIL, 1999), as pesquisas exploratórias são desenvolvidas com a intenção de possibilitar uma visão geral de determinado assunto, quando este é pouco explorado, o que acaba dificultando a formulação de hipóteses. O contato com a produção existente sobre o tema que se pretendeu pesquisar foi fundamental, não para responder ao problema diretamente, mas para que se pudesse selecionar os estudos que iriam compor o quadro referencial teórico, tanto para a realização de comparações, quanto para a interlocução com os resultados obtidos na investigação e para a identificação de lacunas a serem exploradas ou aprofundadas.

Após a etapa exploratória, a primeira parte da coleta de dados contemplou um estudo teórico-bibliográfico acerca dos fundamentos estéticos presentes na obra marxiana. Para tanto, como referência base, lançou-se mão do livro “Sobre a literatura e arte”, de Marx e Engels (1974), pois trata-se de um compilado de todas as passagens que fazem referência à arte e à estética na obra destes. Foram utilizadas, ainda, outras fontes, tais como “Manuscritos econômico-filosóficos” (1975), “Contribuição à Crítica da Economia Política” (2008), “Manifesto comunista” (1998), “A ideologia alemã” (2005) e o “O capital” (1988). Além disso, serviram de referência autores que realizaram um grande esforço para buscar em Marx pressupostos teóricos que pudessem fornecer as bases para a constituição de uma estética marxista, como Lukács (2009), Sánchez Vázquez (2010) e Leandro Konder (2013).

Em seguida, foram discutidas as principais abordagens e tendências teóricas sobre a arte no seio do marxismo, pós-Marx e Engels, considerando-se que dentro desta concepção convivem diferentes interpretações. Com isso, não se pode falar

em um marxismo<sup>3</sup> homogêneo, mas sim de vários marxismos. O próprio estudo em questão evidenciou as diferentes e, por vezes, até antagônicas vertentes marxistas, sejam elas ortodoxas, dogmáticas, revisionistas ou críticas.

A fim de analisar o pensamento marxista em relação às possibilidades emancipatórias do cinema, foram selecionadas as formulações sobre cinema, presentes nas obras mais representativas dos autores filiados à Teoria crítica<sup>4</sup> da primeira geração da Escola de Frankfurt. A teoria crítica representada pela Escola de Frankfurt fornece reflexões e ideias fundamentais para uma compreensão sobre o tema, em uma perspectiva crítica e materialista da arte, sobretudo, a partir das contribuições de Walter Benjamin e Theodor Adorno em colaboração com Max Horkheimer. Tais reflexões revelam diferentes nuances e divergências entre suas concepções e aspectos da realidade analisados. Almejou-se examinar a validade e atualidade dessas teorias para o contexto contemporâneo.

Após essa etapa, realizou-se pesquisa bibliográfica, a fim de conhecer o que vem sendo produzido teoricamente sobre a práxis cinematográfica contra-hegemônica, buscando-se atender ao objetivo específico: *analisar como o cinema vem sendo abordado na produção do conhecimento, no âmbito das ciências humanas e sociais*. A busca foi feita na base de dados online do Portal de Periódicos da Capes, por artigos, teses e dissertações, publicados de 2008 a 2018, no idioma português. Para tanto, utilizou-se os descritores, conforme apresenta o quadro a seguir.

Quadro 4 - Descritores da pesquisa documental e bibliográfica

Descritor principal	Variações do descritor
Cinema	<i>Arte cinematográfica; produção cinematográfica; práxis cinematográfica; audiovisual.</i>
Combinados com o descritor	Variações do descritor
contra-hegemônico	<i>Militante; Engajamento político; movimentos sociais; lutas sociais; formação política; práxis social</i>

Fonte: dados da Pesquisa (2017).

<sup>3</sup> José Paulo Netto (2006), ao explicar as distintas vertentes dentro do marxismo cita de forma caricata a existência de “[...] marxólogos, que dissecam Marx como peça do passado; aos marxizantes, que tiram da obra de Marx o que lhes convém; e aos marxistas acadêmicos de qualquer tipo (os dogmáticos e os dissidentes [...]).”

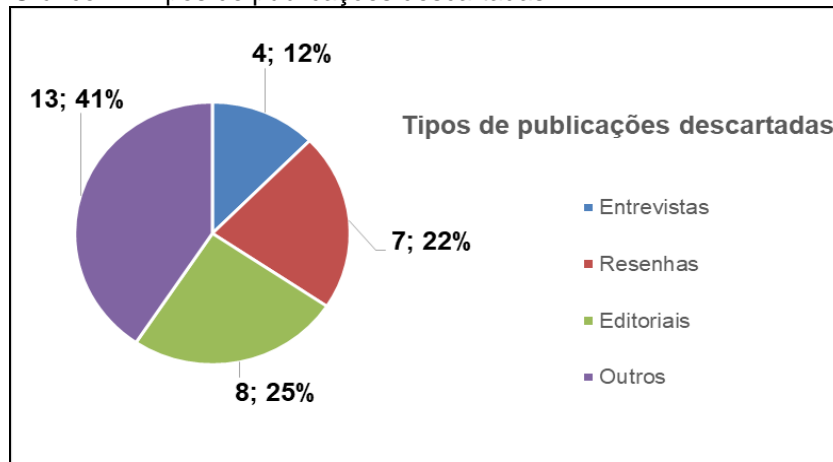
<sup>4</sup> Embora o termo “Escola de Frankfurt” ou a concepção de “teoria crítica” possam sugerir uma homogeneização de pensamentos, é necessário destacar que não há um consenso teórico epistemológico entre os autores filiados a essa escola, nem uma uniformidade em relação aos temas analisados. Na realidade, a característica que possuem em comum e que os une é a capacidade intelectual e crítica, sua abordagem dialética, o questionamento radical dos fundamentos e pressupostos de determinadas concepções e teorias adotadas (FREITAG, 1986).



Foram encontradas **211 publicações**. Deste universo de 210 foi construído um banco de dados com as seguintes informações: **Tipo da publicação, Título, Autor (es), Revista, Data de publicação e Temática Central**. A partir dessa tabulação as publicações foram filtradas de acordo com critérios pré-definidos.

Foram desconsideradas todas as produções textuais diversas que não fossem artigos, teses ou dissertações, como, por exemplo, resenhas, resumos, editoriais e entrevistas. Nessa filtragem foram encontradas 32 publicações de formatos diversos que estavam divididas em: agenda, dossiê, editorial, entrevista, guia, pensata, ponto de vista, relatório, resenha e seção temática, representadas no gráfico a seguir.

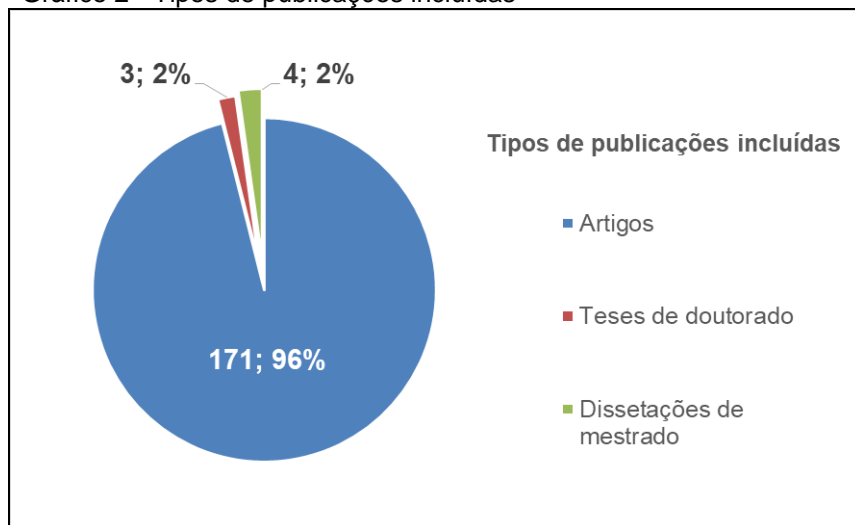
Gráfico 1 - Tipos de publicações descartadas



Fonte: Sistematização da autora (2018).

Excluindo as 32 publicações de formatos diversos, restou um universo de 178. Estas publicações estavam divididas nos tipos de recursos a serem considerados para esta pesquisa: artigos, teses de doutorado e dissertações de mestrado.

Gráfico 2 - Tipos de publicações incluídas

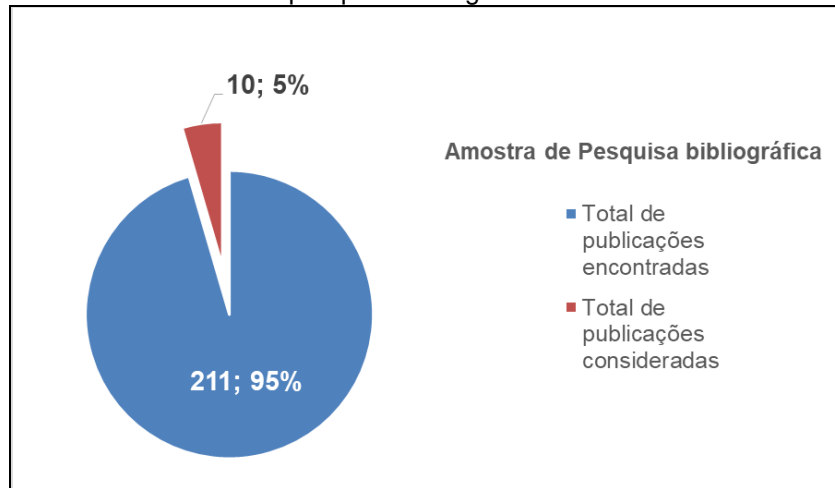


Fonte: Sistematização da autora (2018).

O último critério para filtragem consistiu na leitura dos resumos dessas 178 publicações, em que foram consideradas apenas artigos, teses e dissertações que abordam a práxis cinematográfica e/ou experiências com vídeo popular. Não foram incluídas as publicações que traziam outras abordagens, como enfoque em materiais produzidos por mídias digitais, análises de representações de gênero em filmes; análise de obras específicas de determinados cineastas e aquelas que tratam sobre cinema e educação, no âmbito escolar.

A partir da seleção feita com base nesses critérios, restaram apenas **10 publicações** que se referem ao tema de estudo deste trabalho e representam a amostra da pesquisa bibliográfica. Analisando os resultados desta busca, foi constatada escassa produção sobre o tema. Em muitos trabalhos a temática central se refere à análise fílmica ou à análise de obras de determinados cineastas, outras publicações abordam obras literárias ou analisam obras de escritores famosos, muitas ainda abordam questões relacionadas ao jornalismo. Também foram encontradas publicações relacionadas a materiais produzidos por mídias digitais e muitas publicações discutindo questões de gênero. Ou seja, de um universo de 211 publicações encontradas na busca, a partir dos descritores definidos, apenas 5% das publicações versam sobre experiências relacionadas à práxis cinematográfica.

Gráfico 3 - Amostra da pesquisa bibliográfica



Fonte: Sistematização da autora (2018).

Na contramão da tendência de produções encontradas, essa tese não teve como objeto a análise de produções fílmicas, tanto no que se refere à produção do conhecimento, quanto em relação aos coletivos e projetos investigados. O intuito foi aprofundar o debate sobre o potencial da práxis cinematográfica, a partir de experiências concretas, buscando-se identificar dimensões que contribuam para a construção de processos sociais emancipatórios. Dessa forma, a amostra é composta por 7 artigos publicados em revistas científicas, sendo 3 da área da Antropologia Social, 2 da Comunicação Social e 2 das Ciências Sociais. O quadro a seguir ilustra a caracterização dos artigos.

Quadro 5 – Caracterização dos artigos

Título	Temática central da produção	Autores, Ano	Área	Revista	Número de artigos
<i>QWOCMAP: (auto) representações de mulheres queer e "de cor" e sua produção audiovisual nos EUA.</i>	Cinema/Audiovisual e luta LGBTQ	Glauco B. Ferreira (2012)	Antropologia social	Revista Artemis	2
<i>Margeando ativismos globalizados: Nas bordas do Mujeres al Borde</i>		Glauco B. Ferreira (2015)	Antropologia social	Estudos Feministas	
<i>Territórios, mobilidades e estéticas insurgentes. Refletindo sobre práticas e representações coletivas de realizadores visuais nas metrópoles contemporâneas</i>	Cinema/Audiovisual e Direito à cidade	Guilherme Aderaldo (2017)	Antropologia social	Cadernos de arte e antropologia	1
<i>Vídeo-ativismo e conexões em rede nos protestos brasileiros de 2013</i>	Vídeoativismo; Movimentos sociais como produtores e difusores da informação	Gisleine Durigan; Denis Renó (2015)	Comunicação social	Razón y Palabra	1
<i>Educação e cinema: formação política e prática pedagógica</i>	Cinema e a luta da população do campo; Formação política.	Fabiane Santana Previtali; Cílon	Ciências sociais	Revista História, Sociedade e	1

<b><i>junto aos movimentos sociais populares do campo</i></b>		César Fagiani; Aldo Duran Gil; Carlos Alberto Lucena (2013)		Educação no Brasil - Histedbr On-line	
<b><i>As imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro</i></b>	A representação da vida social da classe trabalhadora em contextos de luta social em filmes documentários.	Rodrigo Oliveira Lessa (2013)	Ciências sociais	Revista Angolana de Sociologia – RAS	1
<b><i>A intervenção cultural do discurso cinematográfico: Os sentidos da ditadura militar no Brasil</i></b>	Narrativas históricas sobre a ditadura no cinema brasileiro	Patrícia Bandeira de Melo (2010)	Comunicação social	Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia	1
<b>TOTAL:</b>					<b>7</b>

Fonte: Pesquisa bibliográfica (2018).

Os temas centrais abordados nos referidos artigos versam sobre o audiovisual e a luta LGBTQ; o cinema e o direito à cidade; o videoativismo; o cinema junto aos movimentos de luta pela terra; a representação da classe trabalhadora em filmes documentários e as narrativas acerca da ditadura militar no cinema brasileiro. Conforme os critérios acima definidos, a amostra contou ainda com 2 teses de doutorado, vinculadas à área de Multimeios, e uma dissertação de mestrado da área da Comunicação Social, conforme caracterização apresentada no quadro que segue.

Quadro 6 - Caracterização das Teses e Dissertações

<b>Título</b>	<b>Temática central da produção</b>	<b>Tipo de publicação</b>	<b>Autor, Ano</b>	<b>Área</b>
<b><i>Cinema de ocupação – uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife</i></b>	Cinema/Audiovisual e Direito à cidade	Dissertação	Pedro Loureiro Severien (2018)	Comunicação Social
<b><i>Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história</i></b>	Trajetória do Cinema militante no mundo; A produção audiovisual produzida no contexto das lutas sociais por grupos periféricos e independentes dos mais diversos.	Tese	Gabriel de Barcelos Sotomaior (2014)	Multimeios
<b><i>O cinema documentário na integração Latino-americana: o ABC do início</i></b>	Identidade histórica do documentário latino-americano e a discussão sobre a produção dos cineastas latino-americanos.	Tese	Diego Ivan Caroca Riquelme (2011)	Multimeios
<b>TOTAL:</b>				<b>2 Teses 1 Dissertação</b>

Fonte: dados da pesquisa (2018).

Nesses documentos a temática sobre o audiovisual, associado ao direito à cidade, também se fez presente em uma das produções, demonstrando a importância que esta dimensão da luta de classes tem ocupado, tanto no âmbito acadêmico, quanto nas trincheiras da práxis política. Um dos trabalhos aborda o cinema no contexto das lutas sociais no mundo e outro analisa o cinema latino-americano em seu contexto histórico.

Em uma segunda etapa da pesquisa, realizou-se a coleta de dados empíricos, a partir de entrevistas semiestruturadas<sup>5</sup>, com pessoas que atuam em coletivos e projetos de cinema/audiovisual, que produzem filmes, documentários e vídeos populares na região metropolitana de Porto Alegre. São entendidas como experiências contra-hegemônicas, no contexto dessa pesquisa, iniciativas que realizam produções cinematográficas, à margem do cinema industrial e dos espaços comerciais. São elas: oficinas de cinema popular, projetos sociais, ONGs, coletivos, cooperativas, etc. Contudo, não necessariamente tais experiências possuem discursos contra-hegemônicos, em termos ideológicos, ou seja, em oposição ao discurso de hegemonia no sentido Gramsciano.

Embora o uso da denominação “cinema” possa ser questionado, ao se referir as produções destas iniciativas, tendo em vista não se tratarem de espetáculo

<sup>5</sup> O roteiro de entrevista encontra-se no Apêndice A.

cinematográfico de sala, ou porque suas imagens produzidas não são captadas pela película, compartilha-se do posicionamento de Tedesco (2009) ao compreender que o termo cinema flexibilizou-se, alterando seu significado. Assim como a autora, neste trabalho o termo é utilizado como práxis social e mediação.

Reconhece-se que a partir da diversificação e difusão dos meios audiovisuais, possibilitadas por meio do avanço tecnológico, há uma evidente conexão entre as técnicas relativas à produção de cinema, televisão, internet, rádio, entre outros. Contudo, apesar dessa interligação entre os diferentes meios, optou-se pela primazia do termo cinema, no intuito de evitar com o termo audiovisual uma equívoca indiferenciação das diversas mídias por meio da confluência interdisciplinar. Nesse sentido, em primeiro lugar, compreende-se como cinema o processo que possibilita a produção de filmes. Será, portanto, denominado filme imagens em movimento que contem uma história ou registrem um evento, independente do tamanho de sua escala, de sua duração ou dos equipamentos que foram utilizados para a sua realização (GERBASE, 2012).

Quanto à definição da amostra empírica, inicialmente, realizou-se uma tentativa de mapeamento de coletivos e projetos de cinema, a partir de pesquisa em sítios eletrônicos, incluindo redes sociais. Contudo, encontrou-se somente um coletivo da região metropolitana de Porto Alegre com página eletrônica disponível. Alguns coletivos foram contatados por meio de redes sociais, no entanto, não houve retorno. Diante das dificuldades de acesso aos coletivos, optou-se pela utilização da amostragem não-probabilística, denominada “bola de neve”, a qual é utilizada em situações em que o objeto a ser pesquisado é difícil de ser localizado. Dessa forma, conta-se com o auxílio de pelo menos um sujeito com o qual já se tenha feito contato para que indique outros sujeitos que poderão compor a amostra (GIL, 1995; MAY, 2004).

Foram incluídos na amostra 11 coletivos e projetos que realizam produções cinematográficas fora dos circuitos convencionais e comerciais, na região metropolitana de Porto Alegre, do Rio Grande do Sul. Procurou-se contemplar a diversidade regional, porém, apesar da participação de coletivos e projetos pertencentes a cidades distintas, a pesquisa conta com a participação de 2 coletivos de Porto Alegre e 2 de Alvorada. É necessário destacar a heterogeneidade da amostra, uma vez que tais experiências possuem naturezas distintas. Dentre os coletivos, 1 se trata de uma cooperativa de produção audiovisual. Conta com uma

equipe de profissionais de diversas áreas, sobretudo ligadas à comunicação, voltado a produção de conteúdo audiovisual e formações na área. 2 coletivos desenvolvem oficinas populares de produção cinematográfica, por meio de editais de fomento à cultura em espaços culturais públicos e em escolas da rede pública e privada. 1 dos projetos é executado por um Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos de crianças e adolescentes, vinculado a Proteção Social Básica da Política de Assistência Social.

A amostra é composta, ainda, por 1 projeto de extensão desenvolvido pelo curso de jornalismo de uma instituição de ensino superior privada, que realiza, em parceria com escolas municipais, formação em audiovisual e direitos humanos, de forma gratuita. Os demais, que totalizam 6 projetos, se referem a iniciativas desenvolvidas em espaços físicos de escolas de ensino fundamental e ensino médio da rede pública, porém são abertos à comunidade e ocorrem em turnos inversos ao horário das aulas. A opção por nomear cada coletivo se deu com o intuito de dar visibilidade e reconhecimento à riqueza do trabalho desenvolvido por esses atores coletivos. A identificação dos coletivos é, portanto, uma opção política. Considera-se de extrema importância que os participantes se sintam parte dessa construção, no entanto, não foram identificadas as instituições, nem a pessoa que participou da entrevista. As principais características dos coletivos são apresentadas no quadro que segue.

Quadro 7 – Caracterização dos coletivos

COLETIVO	CIDADE	LOCAL DE ATUAÇÃO
1) Cine Diversidade	Canoas – RS	- Projeto de Extensão vinculado a uma Instituição de ensino superior - Escolas da rede pública
2) Cinema estudantil em escola pública	Campo Bom – RS	- Escola Técnica Estadual
3) Filmando Idéias: ética e cidadania	Gravataí – RS	- Escola Estadual de Ensino Fundamental
4) Clube das 5	Alvorada – RS	- Centro Municipal de Educação Profissional
5) Um outro olhar: práticas audiovisuais	Porto Alegre – RS	- Escola municipal de Ensino Fundamental
6) Coletivo Oficina de cinema	Canoas – RS	- Escolas da rede pública e privada. - Centros culturais -ONGs.
7) Núcleo Terra Cambará	Guaíba – RS	- Escola Estadual de Ensino Fundamental e Ensino Médio
8) Cine Cras	Morro Reuter - RS	- Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos,

		vinculado ao Centro de Referência de Assistência Social – CRAS.
9) Coletivo Primeira Tela	Alvorada - RS	- Escola Municipal de Ensino Fundamental
10) Coletivo Catarse	Porto Alegre - RS	- Cooperativa com sede própria -Atua junto às manifestações urbanas e movimentos sociais
11) Cinema Popular	Porto Alegre - RS	- Espaços culturais

Fonte: dados da pesquisa (2017).

Os projetos/coletivos englobam diferentes contextos e públicos-alvo. Em suma, são formados por alunos do 7º ano em diante, até o ensino médio, bem como ex-alunos de escolas públicas da região metropolitana de Porto Alegre. Alguns grupos abarcam a comunidade em geral, contemplando jovens estudantes da Educação de Jovens e Adultos - EJA. Os participantes da pesquisa são coordenadores, oficinairos e/ou professores responsáveis, com idades compreendidas entre os 20 aos 52 anos, sendo a maioria fundadores dos projetos. Possuem formações em áreas distintas, tais como Artes, Comunicação, Jornalismo, Letras, Filosofia, Teatro, História, Cinema, Marketing, Educação Física e Ciências Sociais. Quanto ao tempo de atuação no projeto/coletivo, 6 participantes atuam entre 1-5 anos, 3 entre 6-10 anos e outros 2, de 11-15 anos. No que toca à formação na área do cinema, a maioria afirmou ter realizado algum curso específico sobre cinema e audiovisual após a graduação, sendo que somente dois 2 participantes mencionaram não ter nenhuma formação específica.

Desse modo, as entrevistas foram realizadas com 11 pessoas responsáveis pelos coletivos e projetos acima descritos. Considerada por alguns autores como “o instrumento por excelência da investigação social” (MARCONI; LAKATOS, 1996, p. 84), a entrevista foi utilizada com a intenção de construir informações sobre o objeto, a partir de uma conversa. A entrevista semiestruturada congrega perguntas abertas e fechadas, possibilitando ao sujeito entrevistado que pense e fale sobre o tema em questão sem que fique preso somente à pergunta formulada pelo pesquisador (MINAYO, 2001). Buscou-se perceber se existe mediação da práxis cinematográfica com as lutas e movimentos sociais contemporâneos, bem como analisar suas posturas ideológicas. Pensando em tornar a leitura mais clara optou-se, na exposição, por denominar todos os participantes como coletivos, embora alguns se configurem como projetos.



A análise e interpretação dos dados foi inspirada na análise textual discursiva. Trata-se de uma abordagem trilhada entre a análise de Conteúdo e a análise de discurso (MORAES; GALIAZZI, 2006, 2011). Essa metodologia permite ao pesquisador analisar o objeto a partir da formulação de categorias que não necessariamente, são excludentes, possibilitando, assim, um olhar mais amplo sobre o fenômeno. A análise textual discursiva permite que novas compreensões surjam, a partir da “desconstrução dos textos do corpus, a unitarização; estabelecimento de relações entre os elementos unitários, a categorização; o captar do novo emergente em que a nova compreensão é comunicada e validada” (MORAES, 2003).

A primeira etapa consistiu em realizar a leitura cuidadosa sem o auxílio de materiais ou de qualquer apontamento. Posteriormente, foram grifadas as informações de acordo com o problema e os objetivos da pesquisa, bem como as categorias não previstas, que se manifestaram na pesquisa. A transcrição foi sistematizada registrando-se ao lado das questões presentes no roteiro de entrevista o objetivo específico associado. Após, as informações grifadas nos textos foram deslocadas para uma nova coluna, onde foram convertidas em “unidades de análise”, que, segundo Moraes (1999, p. 13) “podem ser tanto palavras, frases, temas, ou mesmo os documentos na sua forma integral”.

As unidades de análise foram codificadas e individualizadas, por meio de números que identificaram a qual coleta pertence a unidade de análise, se entrevista, e em que ordem aparece no texto. A etapa seguinte compreendeu ao processo de categorização, por meio do qual se estabeleceram relações entre as unidades, agrupando-se elementos similares. Essas categorias permitiram uma nova compreensão do todo, que foi comunicada e legitimada, dando origem ao metatexto, que se configura como o resultado da articulação entre os elementos analisados durante as etapas, que expressa a interpretação da realidade (MORAES, 2003).

Após aprovação na Comissão Científica da Escola de Humanidades da PUCRS o projeto seguiu para o Comitê de Ética em Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, via Plataforma Brasil, para análise dos avaliadores. Os dados coletados na pesquisa por meio das entrevistas foram previamente autorizados por todos os envolvidos no estudo, mediante Termo de Consentimento Informado, Livre e Esclarecido - TCLE (Apêndice B), assinado pelos participantes e pelo orientador da pesquisa. No TCLE também constam as

condições de sigilo e de resguardo à privacidade pessoal dos participantes. Esses foram informados de todos os processos da pesquisa. Destaca-se que os cuidados éticos na pesquisa social, conforme May (2004, p.76), não se referem somente aos interesses do pesquisador, mas também dos sujeitos participantes da pesquisa.

Salienta-se que o projeto de pesquisa inicial foi alvo de diversas reformulações, de acordo com as constantes aproximações com o objeto investigado, que até então era algo abstrato no pensamento da pesquisadora. Mesmo após a aprovação na Comissão Científica e no Comitê de Ética em Pesquisa, o projeto sofreu alterações, frente aos limites encontrados pelo caminho, buscando-se, ainda, melhorar sua coerência interna.

A tese está estruturada da seguinte maneira: o primeiro capítulo trata da introdução, a qual foi fragmentada em duas sessões, a fim de melhor expor elementos que formam as bases e pressupostos teórico-metodológicos que norteiam o estudo, bem como a justificativa de sua relevância. O segundo capítulo apresenta as principais concepções estéticas de Marx e Engels, bem como as influências que demarcaram seu pensamento. Defende-se que o método crítico, iniciado por Marx não se trata de uma concepção de mundo fechada, acabada, estática, como uma verdade eterna, pois caso assim o fosse, não seria crítico. Considera-se, portanto, de extrema relevância, neste trabalho, a apropriação da riqueza do acúmulo teórico produzido no interior do marxismo, para compreender o tempo presente, buscando-se através da crítica constante, uma alternativa radical, assim como fizeram Marx e Engels. Dessa forma, neste capítulo, ainda, recorre-se a diferentes autores que, sob bases marxistas, teorizaram sobre a arte e a estética, fornecendo significativas contribuições acerca da temática, seja para sua crítica, validação ou continuidade.

O terceiro capítulo analisa a relação entre arte e sociedade, sobretudo na ordem capitalista, buscando desvendar as determinações históricas do cinema e sua natureza contraditória, a fim de entendê-la no tempo presente. Resgata-se o pensamento de figuras marxistas que ao analisarem o contexto social e cultural de grandes transformações, a partir do avanço da sociedade industrial e da ampliação dos meios de comunicação de massa, forneceram pistas significativas para o debate acerca da arte cinematográfica, em uma perspectiva crítica.

O quarto e último capítulo busca dar ênfase às experiências alternativas de práxis cinematográfica investigadas por esta pesquisa e as dimensões de caráter emancipatório, as quais fundamentam essa tese. O aprofundamento do estudo aqui

empreendido possibilitou a identificação de 4 dimensões emancipatórias, quais sejam: dimensão de memória e história, dimensão política, dimensão estética e dimensão educativa. O quadro que segue apresenta a sistematização dessas dimensões e as categorias a elas relacionadas.

Quadro 8 – Dimensões e categorias empíricas das experiências pesquisadas de cinema contra hegemônico

<b>Principais dimensões da produção</b>	<b>Categorias empíricas</b>
<b><u>Dimensão de memória e história</u></b>	Filmes militantes como documentos históricos; Trajetória e identidade histórica do cinema militante e de movimentos cinematográficos vinculados às mobilizações sociais; Imagem histórica contada "do ponto de vista dos vencidos"; O documentário como possibilidade de captação dos conflitos do mundo histórico.
<b><u>Dimensão política</u></b>	Filmes de denúncia social; Produção cinematográfica e audiovisual à margem da produção industrial; Cinema como instrumento de luta ideológica e política; Articulação entre cinema e movimentos sociais; A potência dos filmes na disputa contra-hegemônica (contra-narrativas); Democratização da comunicação; Vídeo-ativismo; A práxis cinematográfica na construção de sujeitos políticos e coletivos; A potência das mídias e redes sociais para dar visibilidade às lutas sociais; Audiovisual e representações de gênero; Cinema como propaganda política; Movimentos cinematográficos comprometidos com a realidade social dos povos.
<b><u>Dimensão educativa</u></b>	Uso do audiovisual para desenvolvimento do olhar crítico e emancipatório; Cinema e formação política; Exibição de filmes como dispositivo para fomentar debates; Educação dos sentidos; Educação em relação à arte e estética; Técnicas cinematográficas, e audiovisual; Cinema e formação humana (construção da identidade); As potencialidades e limitações do uso da tecnologia; Filmes como meio pedagógico.
<b><u>Dimensão estética</u></b>	Construção de novas linguagens e estéticas cinematográficas; superação do paradigma da autonomia da arte em detrimento de procedimentos engajados; transformações na linguagem cinematográfica; Arte como dimensão humana.

Fonte: Pesquisa bibliográfica. Sistematização da autora.

Essas dimensões se inter-relacionam intimamente e são constitutivas do fenômeno analisado. Todavia, de forma a assumirem materialidade, foram separadas e mediadas com os resultados da pesquisa empírica e bibliográfica. A discussão sobre cada dimensão será alvo do capítulo 4. Com base nas etapas descritas, seguiu-se a busca pelo desvendamento do fenômeno, o qual fundamentou esta tese. Convêm esclarecer que já nos capítulos teóricos são realizadas algumas mediações com os resultados encontrados na pesquisa empírica, de modo a dar sentido às teorizações, que, eventualmente, possam parecer ao leitor carentes de concretude.

## 2 MARXISMO E ARTE

São muitas concepções teórico-metodológicas que buscam compreender a complexidade que envolve o cinema, objeto deste estudo. Desde seu nascimento, o cinema recebeu diversas teorizações, sejam psicológicas, estruturalistas, pseudo-marxistas, formalistas, etc. Atualmente, constata-se uma grande produção acerca do tema sob a perspectiva pós-moderna. Contudo, este trabalho não tem a pretensão de discutir tais teorias, no intuito de evitar cair-se em um discurso superficial. Ao assumir a concepção materialista-histórica dialética busca-se dissecar a arte cinematográfica associada à totalidade das relações que a envolve e a determina historicamente e não apenas em sua dialética interna. Apoiado em Marx, parte-se do pressuposto de que a questão estética atravessa a práxis cinematográfica, uma vez que o processo de criação é uma dimensão essencialmente humana, pois satisfaz uma necessidade de expressão e afirmação do homem no mundo. Desse modo, considera-se fundamental entender a arte e a cultura sob a ótica materialista, isto é, situando-as como fruto do processo histórico percorrido pelos homens, seus autores. Nessa perspectiva, optou-se por iniciar este trabalho com uma discussão de ordem mais filosófica sobre a questão estética no marxismo, visando não somente a coerência com o método adotado, mas a fim de lançar as bases que subsidiarão a análise dos elementos que integram a dimensão estética construída, a partir da realidade concreta investigada.

Pensar a relação entre a teoria marxista e a estética, para muitos, pode provocar certo estranhamento. Considerando-se o intenso esforço de Marx e Engels em desvendar o capitalismo e desenvolver uma consistente crítica, a partir de estudos acerca das relações de produção que constituem a estrutura econômica da sociedade, a análise das questões relativas à arte, em um primeiro olhar, pode parecer destoante do conjunto de sua teoria do conhecimento. Entretanto, a concepção marxista compreende a interação entre as relações do modo de produção com outras esferas da vida humana, sendo forjada e condicionada por outros elementos que compõem a superestrutura em uma relação dialética.

A dicotomia entre subjetividade e objetividade é própria da concepção de mundo da filosofia burguesa. O marxismo, ao contrário, reconhece a unidade dialética entre indivíduo e sociedade, entre a práxis humana e o movimento objetivo da sociedade. Nem ciência, nem arte são exclusivas de sua dialética interior,

independentes da história. São, porém, determinadas pelo processo histórico da produção social (LUKÁCS, 2009). Dessa forma, a arte como produto da atividade criadora humana e parte da superestrutura tem seus princípios no materialismo histórico, e, portanto, integra a filosofia marxista. A apreciação com acuidade da obra marxiana permitirá enxergar as conexões entre seu pensamento econômico, político, filosófico e as questões que envolvem a arte, como bem observou István Mészáros (1981, p. 127):

[...] assim como não é possível apreciar o pensamento econômico de Marx ignorando suas opiniões sobre arte, é igualmente impossível compreender a significação de seus enunciados sobre as questões estéticas sem levar em conta suas ligações econômicas.

Apesar de Marx e Engels não terem se ocupado especificamente da arte e da estética, de forma sistemática, sua obra, especialmente de juventude, revela um grande interesse pelas questões que perpassam a arte, sobretudo a literatura. No período em que realizava sua formação acadêmica junto ao Direito e a Filosofia, o fascínio pelas questões estéticas levaram Marx a acompanhar os cursos de Schlegel sobre literatura antiga, e, no início de 1842, a escrever um tratado sobre a arte cristã (FREDERICO, 2004). Nessa época, Marx escreveu, ainda, dois ensaios: “Sobre a arte religiosa” e “Sobre os românticos”, que, contudo, foram perdidos um ano depois de iniciá-los.

Tendo em vista sua tumultuada e intensa atividade jornalística, Marx interrompeu seus estudos sobre a arte, porém por pouco tempo, pois conforme explicitam os Manuscritos econômico-filosóficos de 1844, seu interesse pelo tema fora reavivado. Nesta obra a influência de Hegel e Feuerbach marcam o pensamento estético de Marx. É a partir da crítica as contraditórias ideias de ambos que Marx desenvolve sua própria concepção estética. A magnitude do sistema hegeliano, na qual a estética ocupa um lugar de destaque, sendo uma manifestação do espírito, produto da consciência humana, contrasta claramente com a crítica materialista de Feuerbach, que não admitia a primazia do espírito. Apesar desta última não constituir um sistema propriamente filosófico e apresentar debilidades e contradições em sua formulação, influenciou diretamente no desenvolvimento nas ideias estéticas de Marx (FREDERICO, 2004).

Embora tenha tido a intenção de fazer um ensaio sobre Balzac, seu escritor favorito, Marx juntamente com Engels nunca chegou a escrever um livro sobre

questões literárias. O núcleo de suas ideias estéticas está contemplado em algumas de suas mais destacadas obras como, os citados “Manuscritos Econômico-filosóficos de 1844”, “Para uma crítica da Economia Política”, “O capital”, entre outras. Tais ideias se relacionam à natureza social e criadora da arte, a arte e o trabalho, a arte como forma ideológica, componente da superestrutura, à arte como forma de conhecimento, à relativa autonomia e o condicionamento de classe da arte, bem como à criação da obra artística e a produção capitalista, etc. (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2010). Suas concepções acerca da literatura foram retiradas de cartas, anotações e estudos voltados a outros temas (LUKÁCS, 2010). Dessa forma, Marx não formulou uma teoria da arte, mas deixou importantes indicações, a partir das quais é possível a elaboração e o aprofundamento de uma estética marxista.

Cabe destacar que, alguns dos principais textos de Marx e Engels que explicitam seu autêntico pensamento sobre as questões estéticas, foram publicados e divulgados de forma tardia, dificultando a elaboração conceitual e filosófica da verdadeira estética marxista. As elaborações realizadas por Marx e seu companheiro sobre questões que envolvem a arte e a literatura foram, por muito tempo, consideradas como opinião de gosto pessoal, subestimando-se, assim, o seu valor estético. A problemática apreensão da estética marxista por parte de autores filiados ao marxismo ou influenciados pelo pensamento marxista se deve em grande parte aos equívocos, sobretudo, na apreciação do caráter novo da concepção marxista do mundo (KONDER, 2013).

A possibilidade de desenvolver uma teoria estética, a partir das ideias de Marx, segundo analisa Sánchez Vásquez (2010), requer a devida compreensão da essência de sua filosofia como filosofia da práxis, que visa transformar de forma radical a realidade humana, estabelecendo uma nova sociedade, onde o homem possa expressar suas forças criadoras essenciais. Assim, por ser uma dimensão essencial do homem, o estético está conectado ao verdadeiro humanismo, o humanismo marxista. Faz-se necessário esclarecer que existem diversos tipos de humanismos com diferentes perspectivas. Para Nogare (1977), mais do que apenas atribuir ao homem características específicas que o distinguem de outros seres, como na concepção humanista especulativa-filosófica, o completo e autêntico humanismo deve estar associado a uma práxis humanista, que tem como objetivo tornar realidade o que a teoria exprime. Nesse sentido, a práxis humanista demonstrada no conjunto da obra de Marx confere ao homem o valor de fim e não

de mero instrumento para alcançar algo que lhe é exterior. A práxis humanista visa efetivar a liberdade do homem, de modo que tudo esteja ao seu serviço.

A concepção humanista em Marx preconiza a objetivação do homem através de seu trabalho, no qual se reconhece e se afirma enquanto sujeito ativo que transforma a natureza e ao mesmo tempo se constrói historicamente. Dito de outra forma, no pensamento de Marx, a compreensão de homem está diretamente relacionada ao conceito de trabalho, uma vez que o trabalho ocupa lugar central enquanto meio para o desenvolvimento e formação do homem na história. O que define a essência do homem e o difere de outros seres da natureza é o trabalho, tornando-o aquilo que é: um ser que trabalha, transforma a natureza, se autoproduz e se realiza.

A arte, assim como religião, ciência e demais elementos da superestrutura também são produções do homem para satisfazer necessidades humanas construídas historicamente, que ao serem produzidas contribuem para a sua própria construção enquanto pessoa, bem como para a criação de um mundo humanizado. Contudo, na sociedade capitalista, esse trabalho é estranhado, alienado, e não há realização, levando assim à negação da essência do homem. Dessa forma, preocupado em mais do que interpretar o mundo, mas transformá-lo, Marx propõe um retorno do ser humano à atividade não alienada, livre da exploração do homem pelo homem, invertendo a lógica sobre a qual o trabalho escraviza, ao invés de ser um meio de realização e reconhecimento. Eis no que consiste o humanismo marxista.

Contudo, a apreensão da verdadeira concepção filosófica de mundo e de homem do marxismo foi dificultada, sobretudo, pela social democracia<sup>6</sup>, que

---

<sup>6</sup> É fato que o marxismo continuou sendo desenvolvido após a morte de Marx e Engels. Seus principais precursores buscavam, por meio das ideias revolucionárias, fortalecer os partidos operários e o movimento socialista. Em fins do século XIX, no período da Segunda Internacional, alguns teóricos e militantes do Movimento Socialista compreendiam como fundamental que as posições marxistas fossem difundidas, bem como a concretização do método dialético e do materialismo histórico nas mais variadas esferas da realidade, como na filosofia, na ciência e na arte. No entanto, no interior do maior partido da Segunda Internacional, o Partido Social-Democrata Alemão (que em sua origem pertencia à corrente revolucionária), originou-se uma vertente revisionista do marxismo, com características reformistas, liderada por Eduard Bernstein, um dos integrantes do movimento socialista europeu. Segundo ele, a teoria revolucionária de Marx e Engels estaria ultrapassada, pois não mais era capaz de dar conta das transformações econômicas e sociais decorridas no capitalismo em fins do século XIX (melhoria nas condições de vida e trabalho, bem como a garantia de direitos por parte do Estado à população da Europa, sobretudo da Alemanha) (SIQUEIRA; PEREIRA, 2014). Lenin atribui a Kautsky, um dos teóricos mais destacados da Social-Democracia, a “monstruosa deturpação do marxismo”, acusando-o de transformar Marx

interpretando-a de forma reformista e vulgar, restringira todo o pensamento de Marx a uma simples teoria econômica e política, não o considerando como uma filosofia. Ainda hoje seus conceitos são adulterados e criticados por intelectuais que nem mesmo conhecem suas obras, como sublinha Erich Fromm, em seu livro “Conceito marxista do homem”.

Uma das mais estranhas ironias da história é não haver mais limites para os erros de interpretação e as deturpações das teorias, mesmo numa época de acesso irrestrito às fontes; não há exemplo mais drástico desse fenômeno do que o acontecido com a teoria de Karl Marx nos últimos decênios. São constantes as referências a Marx e ao marxismo na imprensa, nos discursos políticos, em livros e artigos escritos por respeitáveis cientistas sociais e filósofos; no entanto, com poucas exceções, parece que os jornalistas e políticos jamais viram sequer de relance uma linha escrita por Marx e que os cientistas sociais se satisfazem com um mínimo da obra dele. (FROMM, 1983, p. 13).

Somente a partir dos últimos anos do século XIX e início do século XX, no intuito de resgatar a riqueza do conteúdo marxista, alguns teóricos do campo das artes passam a enxergar a relevância das interpretações estéticas de Marx. Entretanto, as interpretações que dominavam na década de 1920, na Rússia, reduziam as concepções estéticas de Marx a uma visão ideologizante e sociológica da arte. A situação somente se modifica no início dos anos 1930, com a publicação dos “Manuscritos Econômico-filosóficos de 1844” e a “Ideologia alemã”, bem como, com o surgimento de documentos de Marx e Engels que abordavam questões relacionadas à literatura. Essas obras forneceram elementos para uma nova direção nos estudos sobre arte, permitindo a construção de uma verdadeira estética marxista não dogmática (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2010), representada por autores contemporâneos. É na direção de uma perspectiva crítica mais ampla, comprometida com uma teoria aberta, multidimensional, considerando os aspectos contraditórios que envolvem o tema da arte e do cinema que o presente estudo almeja situar-se.

Todavia, evidencia-se ainda na atualidade, de um lado, a tendência entre alguns autores marxistas em desprezar ou reduzir a importância da práxis artística. E, de outro, a existência de abordagens sectárias e dogmáticas, herança das deformações teóricas e práticas do período stalinista. A fim de superar análises

---

num “vulgar liberal”, se revelando um “lacaio da burguesia”. Para Lenin, Kautsky ultrapassou em grande medida Bernstein, em sua completa renegação do marxismo (LENIN, 1977).



unilaterais sobre os problemas artísticos, considerando-se que o marxismo não é uma concepção de mundo fechada e acabada, o presente capítulo intenciona apresentar a natureza das ideias estéticas de Marx, bem como as influências que demarcaram seu pensamento. Pretende, ainda, realizar uma incursão sobre as principais tendências que constituem a elaboração teórica no terreno da estética construída no interior do marxismo, a fim de subsidiar as análises posteriores, acerca das novas modalidades estéticas construídas pelas experiências cinematográficas contra-hegemônicas pesquisadas. Buscar-se-á confrontar criticamente as diferentes e contraditórias posições elaboradas ao longo do desenvolvimento histórico. Por fim, reconhecendo-se a indissolubilidade entre arte e sociedade, bem como a hostilidade da produção capitalista em relação à arte, propõe-se a refletir criticamente sobre a produção artística na sociedade burguesa e suas contradições.

## 2.1 AS RAÍZES DOS FUNDAMENTOS ESTÉTICOS EM HEGEL

É inegável a influência que Hegel exerceu sobre a filosofia marxista, sobretudo nas incursões de Marx pela estética. A influência hegeliana sobre o marxismo é reconhecida até mesmo pelos marxistas anti-hegelianos que se opõem a sua influência no desenvolvimento do pensamento marxista (KONDER, 2013). As contribuições deixadas por esse representante do idealismo clássico alemão, a partir da apreensão, conservação e superação de seus principais elementos foram fundamentais para que Marx desenvolvesse suas próprias concepções filosóficas, demarcando o surgimento do materialismo histórico-dialético.

A filosofia de Hegel forneceu as bases para pensar a realidade inserida no movimento histórico, rompendo com a formulação de conceitos estáticos forjados pela tradição metafísica da filosofia. A partir dessa ruptura, o real é concebido como processo inserido no movimento infinito das coisas e a contradição é entendida como elemento essencial para o movimento do real, que é, portanto, dinâmico e contraditório (KONDER, 2013). Assim, para compreender algo, é preciso compreender seu movimento, as leis que o determinam dentro da totalidade em que está inserido. Interessa à dialética hegeliana a realidade da história da sociedade humana e não a realidade da natureza. A relevância dos ensinamentos hegelianos para o

marxismo vai além de aspectos ontológicos, gnosiológicos e metodológicos. Sua riqueza e importância se estendem ao campo da estética.

A propósito, é de fundamental importância ter clareza de que Marx e Engels não se propuseram a escrever nenhuma teoria da arte e literatura, nem da cultura de forma em geral. De acordo com Oliveira (2015)<sup>7</sup>, a questão basilar em todos seus escritos sobre arte e literatura reside na aplicação e defesa do método crítico. Ao submeterem a uma crítica profunda o materialismo primitivo, do século XVIII e o idealismo hegeliano, Marx e Engels criam o materialismo histórico-dialético, método construído no intuito de produzir conhecimentos científicos que servissem à superação da sociedade de classes. Dessa forma, ao longo de sua vasta obra desde a juventude verificam-se diversos comentários e observações sobre manifestações artísticas de teatrólogos, escritores, arquitetos, entre outros artistas, no entanto, tais comentários estão ligados aos seus estudos históricos, econômicos e filosóficos.

A obra Estética de Hegel é considerada por Lukács (2009) como a maior expressão progressista burguesa no terreno da filosofia da arte, tendo em vista os aspectos positivos de sua filosofia que estão presentes nesta obra. Tais aspectos se referem ao seu caráter de universalidade, à importância das contradições no processo histórico, à relação dialética entre concepção histórica e concepção teórico-sistemática sobre as leis objetivas universais.

Hegel expõe a necessidade de superar a percepção empírica, a imediatez dos objetos singulares, para que se possa alcançar sua verdade concreta. É preciso investigar as conexões e mediações estabelecidas entre eles, decorrentes de seu caráter histórico. Para Hegel a mediação sempre estará presente na verdade efetiva. A destacada função atribuída à categoria mediação e a valorização da natureza mediatizada de toda realidade são elementos fundamentais para o marxismo, e levaram a filosofia de Hegel a ser conhecida como filosofia da mediação (KONDER, 2013).

Para Hegel, pensar sobre o fenômeno artístico requer compreender que a arte se manifesta de maneira direta e sensível, enquanto momento de verdade do Absoluto. Em outros termos, a expressão artística apresenta de forma sensível e finita a ideia, o absoluto, ou seja, a ideia em si e para si. Assim a arte é uma forma

---

<sup>7</sup> Informação verbal, conforme palestra ministrada pelo Dr. Erson Martins de Oliveira, ex-professor do Departamento de Artes da FAFCLA- PUC-SP, na atividade "Arte e Cultura na Obra de Marx e Engels", coordenada pela Professora Dra. Maria Beatriz Costa Abramides e organizada pelo Programa de pós-Graduação em Serviço Social da PUC- SP, em abril de 2015.

particular de revelação do espírito, na esfera da finitude sensível. Nas palavras de Hegel:

É pensamento que na capacidade de pensar a si mesmo, penetra nas profundezas de um mundo sensível opondo-se à consciência imediata e a sensação direta e num ato de liberdade satisfaz suas exigências de conhecimento erguendo-se acima da esfera inferior que a finitude representa [...] De si o Espírito engendra obras de arte [...]. (HEGEL, 1979, p.32, tradução nossa).

No pensamento hegeliano, a arte figura como o momento inicial em que ocorre a afirmação do espírito absoluto, situada no grau da intuição, que logo depois será superado pela religião, que se refere ao grau da representação e finalmente, pela filosofia, o nível mais elevado (LUKÁCS, 2009). Hegel ao inserir a arte na filosofia contrapõe-se ao pensamento dos que defendem que o belo não deva ser objeto de investigação filosófica, sendo ele fruto de uma desregrada expressão dos sentidos, uma manifestação de liberdade refletida pela arte. Para Hegel, arte e filosofia procuram alcançar a verdade, porém sob diferentes perspectivas. Desse modo, Hegel se opõe ao irracionalismo que marginaliza a arte para fora das fronteiras da razão. (FREDERICO, 2004). A cognoscibilidade do real é defendida com firmeza por Hegel, considerando sua confiança na razão e na história. Nesse sentido, Hegel rejeita a ideia de que a compreensão do fenômeno artístico sempre estará alheia ao conhecimento científico, conforme explicita Konder (2013, p. 32).

A superior realidade daquilo que é em si e para si, isto é, a realidade a que o homem tem acesso em seu processo de espiritualização – a realidade do espírito -, é uma só: o fato de que a sua manifestação na arte seja sensível não quer dizer que ela estabeleça uma impenetrabilidade ao conceito. O espírito se revê nas criações da arte, e as suas representações sensíveis não são senão a sua exteriorização.

Contudo Hegel distingue essencialmente arte e ciência, revelando que a arte não tem a pretensão de produzir um conhecimento generalista que explique a realidade com base em comprovação empírica como ocorre na investigação científica. O conhecimento que a arte produz está vinculado à esfera da intuição, imaginação e à produção de sensações. Tendo em vista que a arte é obra do espírito, pensar sobre ela filosoficamente, de modo que a estética cumpra sua função, torna-se imprescindível, considerando-a em suas relações com a história. Por meio das manifestações artísticas ao longo da história foram expressos os mais

sublimes interesses da humanidade. Conforme destaca o próprio Hegel "foi nas obras artísticas que os povos depuseram as concepções mais altas, onde as exprimiram e as tornaram conscientes" (HEGEL, 1979, p. 11-12).

A estética hegeliana supera o idealismo subjetivista de Kant que opõe falsamente forma e conteúdo e coloca o conteúdo para fora dos limites da estética e das categorias que lhe são inerentes. Diferentemente de Kant que concebe a arte como resultado unicamente da consciência humana, de forma abstrata e subjetiva, Hegel enquanto idealista objetivo defende a verdade objetiva absoluta das categorias estéticas, porém, levando em consideração seu caráter relativo e histórico, buscando de forma concreta e dialética demonstrar a relação entre absoluto e relativo. Dessa forma, Hegel compreende a conexão entre forma e conteúdo e sua interdependência necessária formando uma unidade. Hegel nega a apreensão Kantiana do objeto estético como exclusivamente formalista. O conteúdo na estética hegeliana, entretanto, tem primazia sobre a forma na criação artística, cuja análise concreta, histórica e dialética, possibilitou a Hegel a dedução de categorias estéticas como a beleza, o ideal, as diferentes formas e gêneros artísticos, etc. (LUKACS, 2009).

Hegel também desmistifica o conceito de aparência, ao esclarecer que a arte está inserida no campo da aparência e ilusão, todavia, a aparência integra inevitavelmente a essência, uma vez que a essência precisa aparecer, senão torna-se mera abstração. Na imediatividade do cotidiano é possível apenas perceber nos objetos naturais, na realidade exterior, a superficialidade e as sensações a ela vinculadas, aquilo que é individual, pois as mediações necessárias que compõem a totalidade da realidade verdadeira não são visíveis de maneira imediata. A arte, diferentemente, revela em sua aparência a essência do espírito, possibilitando o conhecimento de uma realidade mais profunda e verídica (KONDER, 2013). Assim, a arte é manifestação do espírito e também um meio pelo qual o homem toma consciência de si, sendo forma de conhecimento, a partir do sensível, é afirmação ontológica.

Ao contrário dos objetos naturais, os objetos artísticos são dotados de conteúdo, impresso objetivamente pelo artista e obtido de forma subjetiva por quem contempla. A obra de arte cumpre o papel de mediadora, conectando o sensível ao cognoscível. Busca a verdade, assim como a filosofia, porém essa verdade se revela de maneira diferente e particular, uma vez que, ao ser expressa em objetos

materiais, a arte contém em si o caráter sensível imediato. Não obstante, Hegel sinaliza os limites da arte enquanto forma de conhecimento ao explicar que o receptor toma consciência do conceito, isto é, de sua significação, mas não em sua definição precisa, em sua totalidade (FREDERICO, 2004). Nesse sentido, Hegel reconhece que “[...] a arte separa-se do ponto de vista teórico da inteligência por visar à existência individual do objeto sem procurar transformá-la em ideia universal e conceito” (HEGEL, 1979, p.69). Apesar disso, destaca-se que a contemplação da obra de arte não possibilita apenas o conhecimento da realidade imediata, tendo em vista que esta é constituída pela junção do espiritual com o sensível. Assim, o objeto artístico transcende o aparente, permitindo a apreensão do significado, a partir do aspecto sensível.

A crítica feita por Hegel à concepção de mimesis (imitação da natureza) formulada por Aristóteles em sua teoria da arte, também é destacada por Konder (2013) como ponto relevante na estética hegeliana. Hegel compreende que tal teoria tem sustentado um naturalismo que torna a arte empobrecida. Para ele, a imitação idêntica de um objeto natural sempre estará abaixo do que a natureza é, e, portanto, a arte é posta em um plano inferior à natureza, o que Hegel não admite. Enquanto atividade de exteriorização humana e de manifestação do espírito, a arte para Hegel é superior à natureza, visto que o espiritual está acima do natural. Afirma Hegel que “a pior das ideias que perpassa pelo espírito de um homem, é melhor e mais elevada do que uma grandiosa produção da natureza – justamente porque essa participa do espírito, porque o espiritual é superior ao natural” (HEGEL, 1986, p. 14). Para ele, o que é conhecido é superior ao que se ignora, ou seja, saber mais é ser mais.

Nesse sentido, a concepção hegeliana se distancia também de interpretações vulgares do materialismo, que defendem que a beleza é uma categoria que somente pode ser atribuída à natureza. Hegel entende a arte como um ato consciente originado pela insatisfação do homem em permanecer sendo da forma em que a natureza o fez. Desse modo, Hegel sublinha o conteúdo humano da arte, considerando o belo natural mais inacabado e imperfeito do que o belo artístico, fruto de um ato consciente humano, em que o homem se reconhece e se revela a si mesmo (FREDERICO, 2004), se objetivando e construindo sua realidade externa. Sendo que a natureza não existe para si mesma, não é dotada de liberdade, pois esta é própria do espírito. A ideia de beleza natural é repelida por Hegel, pois

entende que a beleza enquanto categoria está conectada à prática social humana, que se difere do trabalho inconsciente não criador.

Hegel consente ainda, que a arte colabora para o desenvolvimento moral da humanidade, pois ao projetarem em suas obras seus sentimentos, os homens amenizam suas ações e comportamentos, de forma a superar sua imediaticidade desmedida (KONDER, 2013). A arte, dessa maneira, consegue equilibrar as paixões humanas, impulsionando o homem, ao ver-se representado na obra artística, à reflexão acerca de sua própria condição humana e à elevação da consciência. Assim, a relação estética, por si só, permite a satisfação de uma necessidade humana de elevar o espírito humano no exercício da liberdade.

Mesmo se a arte se limitasse a apresentar para a intuição pinturas de paixões, que tivesse inclusive que adúlá-la, nisso já residiria uma força de suavização, já que por meio disso o homem pelo menos tomaria consciência do que ele é imediatamente. Pois então o homem considera os seus impulsos e inclinações, e enquanto antes eles o arrebatavam irrefletidamente, agora ele os vê como exteriores a si e, por estarem objetivamente à sua frente, já começa a se libertar deles. (HEGEL, 2001, p. 69).

As implicações morais, no entanto, não são a finalidade da arte, e nem podem esclarecer sua natureza (KONDER, 2013). A arte para Hegel possui uma finalidade particular que lhe é própria e é dotada de um caráter livre, o qual resulta de sua natureza espiritual, de uma expressão particular do espírito. Assim, constitui-se enquanto função e finalidade da arte:

[...] trazer ao nosso sentido, ao nosso sentimento e entusiasmo tudo o que possui um lugar no espírito humano. (...) despertar e avivar as impressões, as inclinações adormecidas de todo tipo; preencher o coração; permitir que os homens possam sentir- desenvolvido ou não- tudo o que o ânimo humano possa ter, experimentar e produzir em seu ser mais íntimo e secreto; permitir que os homens possam sentir o que pode mover e excitar o peito humano em sua profundidade e em suas múltiplas possibilidades e aspectos. (HEGEL, 2001, p. 67).

Essa assertiva foi evidenciada tanto nas observações realizadas durante as atividades dos coletivos participantes da pesquisa empírica quanto nas entrevistas. A arte interfere na formação humana, uma vez que possibilita ao homem exercer sua autonomia e liberdade de criação, contribuindo assim com seu processo de construção enquanto ser humano. A autonomia e liberdade para os participantes criarem e desempenharem determinadas funções no processo de produção

audiovisual, de acordo com suas habilidades e vontades, é elemento privilegiado nestes coletivos. Nas referidas experiências é oportunizado aos participantes o trânsito livre a todas as etapas do processo de produção, o que permite, além de conhecimentos técnicos sobre cinema e audiovisual, o conhecimento de si próprios.

Embora Hegel concorde com alguns princípios kantianos, no que diz respeito à relação da estética e a moral, o fato de a arte aliar razão e sensibilidade, bem como sobre a vinculação da arte com o conhecimento racional e a liberdade, sua defesa está no fato de que por ser a arte produto do espírito, nela o sensível se coloca a serviço do espírito e não o espírito a serviço do sensível. O sensível, ou seja, aquilo que é sentido é sempre único, individual, no entanto, para ser dito de forma a haver comunicação, é preciso fazer uso da linguagem que transmite o universal (KONDER, 2013).

Alguns dos principais méritos da estética hegeliana que demonstram o caráter progressista de sua teoria estética foram: seu esforço para romper com os princípios do idealismo subjetivo que resultam em um formalismo na estética, ou seja, que coloca a arte exclusivamente nos limites da forma, bem como a superação da equivocada oposição entre forma e conteúdo (LUKÁCS, 2009). Contudo, a grande relevância de seu pensamento para o marxismo foi ter colocado no centro de sua formulação estética a realidade histórica concreta e o papel ativo do sujeito estético, como ser autocriador e protagonista de suas realizações, que exerce sua atividade artística de acordo com as condições objetivas da realidade, ultrapassando as concepções metafísicas (KONDER, 2013). Apesar dos indiscutíveis avanços trazidos pela dialética idealista hegeliana, seu sistema não foi isento de limitações e deformações que perpassam suas concepções estéticas e se constituíram como objeto da crítica marxista. Nesse sentido, Lukács pontua algumas deficiências em sua elaboração teórica:

O conceito hegeliano de objetividade, porém, é idealista; por sua essência mesma é uma objetividade de natureza espiritual, mental. O conceito básico da dialética objetiva de Hegel é, portanto, internamente contraditório [...]. É consciência, mas não consciência do sujeito, do homem; para conferir-lhe um portador, portanto, Hegel tem que inventar o Espírito, o Espírito do Mundo, ou seja, aquele princípio que, embora de natureza espiritual e mental, existe ao mesmo tempo independentemente de toda consciência subjetiva humana e é até mesmo o criador da consciência humana. Esta mistificação tem como consequência que a filosofia hegeliana, que se apresenta com a pretensão de apreender a realidade objetiva em sua autêntica essência, acabe se perdendo num misticismo religioso (2009, p. 58).

Em seu livro “A Fenomenologia do Espírito”, Hegel compreende a História e seus processos de evolução como o desenvolvimento da ideia até o seu topo no Espírito Absoluto. Para ele as mudanças históricas são impulsionadas pelas ideias, produzidas pelo espírito, que se desenvolveria por meio da dialética até atingir o ponto mais alto de evolução cultural com o Espírito Absoluto. Assim, a arte seria apenas um momento de transição sensível para o conhecimento racional- filosófico, momento considerado por ele, como mais elevado da consciência. Além disso, suas ideias presentes nesta obra demonstram que em sua concepção a verdadeira e autêntica arte teve seu momento mais alto na antiguidade clássica com a cultura grega, assim como a religião teve seu maior desenvolvimento na Idade Média e a filosofia no idealismo alemão (LUKÁCS, 2009; KONDER, 2013). Sendo assim, para ele, o desenvolvimento da arte estaria superado com o fim da arte grega.

Marx se distancia das posições hegelianas, pois acredita que o homem se afirma no mundo por meio de sua práxis e não apenas por sua capacidade de pensar. Além disso, para Marx a história da humanidade não ocorre devido a um plano predeterminado por forças exteriores, como pressupõe a ideia absoluta em Hegel. Cabe salientar, que várias ideias fundamentais para o marxismo foram tomadas de Hegel, como o conceito de alienação, bem como a visão dialética da compreensão da realidade (TRIVIÑOS, 2008). Marx, entretanto, não vinculou essas ideias ao “espírito absoluto” de Hegel, mas sim as desenvolveu dentro de sua concepção materialista do mundo, partindo da infraestrutura. Para ele, a práxis precede a ideia e a propriedade privada é o que move as contradições.

Hegel compreendia que todos os fenômenos da natureza e da sociedade tinham sua base na ideia absoluta. Para Hegel a ideia precede à práxis, uma vez que ele parte da superestrutura. Esses são alguns pontos fundamentais que diferem o seu método e o de Marx, especialmente pelo fato de ser um idealista e Marx materialista. Hegel aceitava o mundo como um sistema absoluto, ou seja, fechado, como bem o explica Leandro Konder:

Hegel descrevia o processo global - da realidade da seguinte maneira: a Ideia Absoluta assumiu a imperfeição (a instabilidade) da matéria, desdobrou-se em uma série de movimentos que a explicitavam e realizavam, para, afinal, com a "trajetória ascensional do ser humano, iniciar enriquecida - seu retorno a si mesma. Essa descrição - que é claramente idealista - supõe o conhecimento do ponto de partida e do ponto de



chegada do movimento da realidade. Quer dizer: é a descrição do processo da realidade como uma totalidade fechada, "redonda". Marx, como materialista, não podia aceitar essa descrição: para ele, o processo da realidade só podia ser encarado como uma totalidade aberta, quer dizer, através de esquemas que não pretendessem "reduzir" a infinita riqueza da realidade ao conhecimento (KONDER, 1981, p. 42).

Hegel compreendia que o que promoveria o movimento histórico seria uma abstrata "autoconsciência humana". Marx, por sua vez, entendia que não é a consciência ou as ideias que determinam a vida, mas ao contrário, a vida com suas condições objetivas e materiais que determinam a consciência. Para Marx, o desenvolvimento da história ocorre no confronto entre forças produtivas e o modo de produção material. O que promove mudanças e transforma a natureza, e a vida em todos seus aspectos não é um movimento do espírito, mas um movimento concreto/material. Até mesmo os sentidos passaram a ser transformados pela base material, conforme será discutido no próximo subcapítulo.

## 2.2 SOBRE AS IDEIAS ESTÉTICAS PRESENTES NA FILOSOFIA DA PRÁXIS

O conceito filosofia da práxis, cunhado por Antônio Gramsci ao se referir a nova visão de mundo inaugurada por Marx, compreende um novo método de pensamento e de ação, que rompe com as concepções filosóficas dominantes. Contrapõe-se ao velho materialismo, associado ao iluminismo, bem como, com o idealismo neohegeliano, que pretende libertar a consciência humana para transformar a sociedade. Para Marx é na práxis revolucionária que reside a possibilidade de transformação da realidade e das consciências. A revolução enquanto práxis autolibertadora é ao mesmo tempo a transformação radical do sistema econômico, social e político, e o momento em que a classe oprimida toma consciência de sua posição e de seus reais interesses. Além disso, a filosofia da práxis compreende o indivíduo não mais como expectador da história, face às determinações da sociedade burguesa, como pressupunha o velho materialismo. Nela a sociedade, enquanto trama de relações sociais é fruto da ação de indivíduos concretos, no processo histórico, por meio de trabalho (LÖWY, 1997).

Nos Manuscritos Econômico-filosóficos de 1844 encontram-se os primeiros elementos do materialismo histórico, cuja importância da atividade prática humana é enfatizada, uma vez que a história é fruto da produção humana mediada pelo

trabalho. Nessa obra a arte tem lugar de destaque como parte do desenvolvimento do pensamento de Marx, visto que é compreendida por ele como uma dimensão essencial do homem, uma forma superior da atividade prática do homem. Essa premissa é um dos fundamentos para uma estética marxista.

Para Marx, o homem se torna homem ao transformar, de forma consciente a natureza por meio do trabalho, a fim de atender suas necessidades, humanizando a realidade e transformando a si próprio. É a partir do trabalho, primeiro projetado em sua mente, que o homem se distingue de outros animais (MARX, 1986). Essa capacidade teleológica rompe com o padrão natural e extintivo próprio das outras espécies animais nas suas relações com a natureza. Para alcançar a satisfação de suas necessidades, o homem se utiliza de instrumentos/meios de trabalho que mediam sua relação com o objeto, diferente dos demais seres que não possuem capacidade de construir instrumentos.

[...] O trabalho é um processo entre o homem e a natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a natureza. [...] Não se trata aqui das primeiras formas instintivas, animais, de trabalho. [...] Pressupomos o trabalho numa forma em que pertence exclusivamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão e a abelha envergonha mais de um arquiteto humano com a construção dos favos de suas colmeias. Mas o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que ele construiu o favo em sua cabeça, antes de construí-lo em cera. No fim do processo de trabalho obtém-se um resultado que já no início deste existiu na imaginação do trabalhador, e, portanto, idealmente. Ele não apenas efetua uma transformação da forma da matéria natural; realiza, ao mesmo tempo, na matéria natural, o seu objetivo. [...] Os elementos simples do processo de trabalho são a atividade orientada a um fim ou o trabalho mesmo, seu objeto e seus meios. [...] O processo de trabalho [...] é a atividade orientada a um fim para produzir valores de uso, apropriação do natural para satisfazer a necessidades humanas, condição universal do metabolismo entre o homem e a natureza, condição eterna da vida humana e, portanto, [...] comum a todas as suas formas sociais (MARX, 2013, p. 149-150,153).

A necessidade humana torna o homem um ser ativo, criador de objetos humanos nos quais suas forças essenciais são exteriorizadas. Ao mesmo tempo em que produz para suprir suas necessidades, projeta em seus produtos suas ideias, sentimentos e aspirações. Assim, o trabalho humano é um ato que torna possível a relação de unidade entre o homem enquanto ser necessitado e o homem enquanto ser criador. Ao transformar a natureza, o homem enquanto ser natural se transforma, e esse processo de transformação da natureza se transformando em ser social é material, econômico e cultural. A fim de se apropriar das matérias e dar utilidade à

sua vida, o homem coloca em movimento as forças de seu corpo (braços, mãos, pernas), desenvolvendo capacidades que antes se encontravam adormecidas (MARX, 1975).

Marx evidenciou a relação entre arte e trabalho por meio da capacidade criadora do homem. Ambos se desenvolveram simultaneamente no processo de transformação da natureza, constituindo-se como esfera essencial da vida humana. A arte, porém, é uma das mais elevadas objetivações do ser social, na qual sua capacidade de criação é expressa. É um trabalho superior que manifesta as forças essenciais do ser humano, enquanto ser criador, e se materializa em um objeto concreto-sensível (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2010). Diferente do trabalho que supre as necessidades materiais do homem, a obra de arte é uma práxis humana que satisfaz especialmente a necessidade de afirmação ontológica (FREDERICO, 2004). Dessa forma, compreende-se que a arte sempre será necessária.

Uma das teses presente nos escritos de Marx é de que o homem aprende a se conhecer como homem universal ao se apropriar da realidade exterior. Por meio do trabalho o homem passou a conhecer e dominar as forças da natureza, colocando-as à sua serventia. Nessa perspectiva, a sensibilidade estética em relação à natureza é resultado do processo de humanização da natureza realizado pelo homem no decorrer da história, quando passa a integrá-la em sua existência humanizada, afirmando nela suas forças essenciais (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2010). Dessa maneira, a cultura e as artes foram originadas não por necessidade artística, a partir da ideia da beleza, mas por necessidade de sobrevivência e de afirmação por parte do homem. Não era possível ao homem apreciar a beleza dos fenômenos da natureza que o atemorizava, sendo ela uma força estranha que se colocava acima de si.

Se buscadas as raízes da música e da dança constata-se que tais manifestações artísticas antecedem à poesia. Como destaca Oliveira (2015), o canto, por exemplo, é uma criação do homem primitivo que, por não conhecer as leis da natureza, cantava com o objetivo de acalmar os ventos para que não destruíssem suas plantações. As primeiras formas rítmicas foram uma mímese dos ritmos biológicos internos do próprio homem, como as batidas do coração, o caminhar, a respiração e circulação sanguínea, bem como dos ritmos provenientes de eventos

da natureza (informação verbal<sup>8</sup>), como as marés e o sussurrar dos ventos nas árvores. Sendo assim, a origem das artes se deu como uma forma de necessidade de existência material, resultando na mudança do sistema sensorial do homem.

Marx constata que todos os órgãos comuns da individualidade humana e as relações imediatas com o mundo, como ver, ouvir, cheirar, sentir, etc, são na sua relação objetiva diante do objeto a apropriação da realidade humana. Dito de outra forma, a maneira como esses órgãos se manifestam na presença do objeto constitui a própria realidade humanizada. A natureza, ao se tornar objeto das sensações do homem, como o olhar, transformou os próprios olhos humanos em olhos sociais, não mais um olhar individual, mas um olhar coletivo, a partir de necessidades coletivas, atribuindo aos sentidos um caráter histórico e social. Os órgãos sensoriais criam um objeto para a sua observação e esse objeto os transforma.

O olho tornou-se um olho humano, no momento em que o seu objeto se transformou em objeto humano social, criado pelo homem para o homem. Por conseguinte, os sentidos tornaram-se diretamente teóricos na sua prática. Relacionam-se à coisa por ela mesma, mas a própria coisa já constitui uma relação humana objetiva a si mesma e ao homem, e vice-versa. A necessidade ou o prazer perderam assim o caráter egoísta e a natureza perdeu a sua mera utilidade, na medida em que a sua utilização se tornou utilização humana (MARX, 1975, p. 197-198).

Confrontando a concepção hegeliana em que os sentidos eram concebidos apenas como meios de apropriação do conhecimento da realidade, isto é, uma forma inferior comparada à razão, Marx defende que os sentidos são tão humanos quanto a consciência, não sendo possível sem eles a práxis humana. Dizia ele o seguinte: “Não é, por conseguinte, só no pensamento, mas através de todos os sentidos, que o homem se afirma no mundo objetivo” (MARX, 1975, p. 199). Os sentidos se desenvolvem no processo de humanização da natureza na relação com o trabalho.

O homem ao criar um mundo de objetos humanos para suas necessidades criou também um sujeito específico para os objetos. Dessa forma, ressalta Marx (1974) que a produção não cria apenas um objeto para o sujeito, mas também um

---

<sup>8</sup> Informação verbal, conforme palestra ministrada pelo Dr. Erson Martins de Oliveira, ex-professor do Departamento de Artes da FAFCLA- PUC-SP, na atividade “Arte e Cultura na Obra de Marx e Engels”, coordenada pela Professora Dra. Maria Beatriz Costa Abramides e organizada pelo Programa de pós-Graduação em Serviço Social da PUC- SP, em abril de 2015.

sujeito para o objeto. Em uma obra artística como a pintura de uma paisagem, o que existe não é a paisagem em si, mas o olhar de um homem sobre esta paisagem.

A forma como os objetos se tornam humanos está diretamente relacionada à sua natureza e à natureza de sua capacidade equivalente. Marx demonstra que o objeto só existe na medida em que a faculdade subjetiva existe, isto é, só tem sentido para uma capacidade que lhe corresponde.

O sentido musical do homem só é despertado pela música. A mais bela música nada significa para o ouvido completamente amusical, não constitui nenhum objeto, porque o meu objeto só pode ser a confirmação de uma das minhas faculdades. Portanto, só pode existir para mim na medida em que minha faculdade existe para ele como capacidade subjetiva, porque para mim o significado de um objeto só vai até onde chega o meu sentido (MARX, 1975, p.199).

Marx admite que a relação estética é determinada e limitada pelas particularidades inerentes às diversas modalidades de manifestações artísticas, considerando-se que em cada criação o homem se afirma e projeta suas forças essenciais de maneira particular, assim como também a desfruta de modo peculiar. Assim, o objeto correspondente ao olho não é o mesmo que o do ouvido e vice-versa. Marx aponta que “a particularidade da força de qualquer ser é justamente a sua essência particular, por conseguinte, também o modo particular da sua objetivação, do seu ser vivo objetivo e real” (1971, p. 49). Há uma relação de reciprocidade entre sentido e objeto, visto que para cada sentido existe um objeto e para cada objeto um sentido. O modo de se apropriar esteticamente de uma música, portanto, é diferente da maneira de apreciar uma pintura.

Dessa forma, o desenvolvimento da riqueza objetiva ao longo da história da humanidade, por meio do trabalho, possibilitou também o desenvolvimento da sensibilidade subjetiva humana. O objeto artístico forjou, conseqüentemente, um sujeito sensível, que se satisfaz esteticamente com a obra de arte. A capacidade criadora do homem produziu a formação dos sentidos apropriados ao aprazimento humano, desenvolvendo assim um ouvido musical capaz de apreciar uma bela música e um olho sensível à beleza. Contudo, a sensibilidade estética é desenvolvida quando as necessidades ultrapassam sua forma imediata, primitiva. O sentido estético só é percebido quando não há uma relação utilitária direta entre sujeito e objeto.

O desenvolvimento humano dos cinco sentidos é obra de toda a história anterior. O sentido subserviente às necessidades grosseiras possui apenas uma significação limitada. Para um homem faminto, a forma humana do alimento não existe; só existe o seu caráter abstrato de alimento. Ele poderia existir mesmo na mais tosca das formas; e, nesse caso, não se poderia dizer em que a atividade do homem ao se alimentar difere da do animal. O homem premido pelas necessidades grosseiras e esmagado pelas preocupações imediatas é incapaz de apreciar mesmo o mais belo dos espetáculos (MARX, 1975, p. 199).

Embora os sentidos sejam essenciais à práxis humana e as faculdades sensoriais tenham sido desenvolvidas no curso da história, no processo de autoconstrução humana, esse desenvolvimento não se deu desassociado da evolução das faculdades intelectuais. Razão e sensibilidade são elementos fundamentais para a humanização do homem e formam uma unidade dialética. Na medida em que o homem tem seu intelecto mais desenvolvido, com maior capacidade de compreensão, geralmente torna-se mais sensível. Assim como aquele que consegue sentir as coisas de forma mais profunda possui maiores chances de enriquecer suas ideias e desenvolver melhor seu raciocínio (KONDER, 2013). Na arte, contudo, a realidade se apresenta ao pensamento de forma sensível, materializando-se em um objeto concreto, diferente de como se dá no conhecimento científico.

Outra questão importante assinalada por Marx e Engels se refere à relação entre arte e sociedade. Os autores evidenciaram que as manifestações artísticas são expressões de determinadas formações sociais e suas contradições de classe. Por ser um fenômeno social, não existe obra de arte impenetrável às influências sociais de determinado período histórico, assim como esta também interfere na sociedade. Considerando-se que essa relação é histórica e complexa, pode ser alterada, de acordo com as mudanças da sociedade e do Estado. Assim, a sociedade pode ser favorável ou hostil à liberdade de criação, bem como o processo de criação artística pode expressar tanto consenso, quanto subversão.

Embora o homem primitivo mantivesse unidade entre sua atividade prática e intelectual, dando origem às artes, a partir de necessidades coletivas, no decorrer do processo histórico, com o desenvolvimento progressivo da produção material, essa unidade foi rompida pela divisão social do trabalho. Na Ideologia Alemã, Marx e Engels defendem a tese de que a divisão do trabalho provocou: “A concentração exclusiva do talento artístico em alguns indivíduos e o seu aniquilamento nas grandes massas [...]” (MARX; ENGELS, 1974, p. 54).

A noção de talento promove uma separação entre pessoas, como se o talento fosse uma dádiva “divina”, com a qual somente alguns privilegiados foram presenteados. Essa ideia reduz a arte a uma dimensão de apenas alguns seres humanos (SHERER, 2013). Nessa perspectiva, Marx faz uma crítica ao caráter único e superior que é atribuído ao artista, uma vez que entende que o desenvolvimento do talento artístico depende da divisão do trabalho e das condições sociais existentes em cada época. Dessa forma, exemplifica dizendo que as obras de grandes artistas, como os quadros e afrescos do pintor renascentista Rafael, bem como as partituras musicais de Mozart só foram possíveis com a contribuição do trabalho manual de seus assistentes. Essa fragmentação que subordina um sujeito à determinada arte, tornando-o exclusivamente um pintor, escultor ou compositor é própria da divisão do trabalho. Marx declarava que no comunismo não haveria pintores, mas sim homens que entre outras coisas, também pintam (MARX; ENGELS, 1974).

O surgimento do escravismo estabeleceu uma separação entre o trabalho manual e o trabalho intelectual. Tornava-se inviável ao homem escravizado exercer suas capacidades intelectuais e criadoras de forma livre. Dessa forma, a arte passa a pertencer a uma elite aristocrática que, isenta do trabalho efetivo, se apropria dos bens materiais e culturais, podendo criar livremente obras de arte. Contudo, Marx e Engels não recriminavam a escravatura como forma de organização econômica e social da antiguidade, uma vez que admitiam ter sido ela necessária para o desenvolvimento econômico, político e cultural. Sem escravatura não seria possível a existência da arte grega, nem império romano e tampouco a Europa moderna. Para eles, essa formação social teria sido necessária até mesmo para que fosse possível em uma etapa superior alcançar-se a emancipação humana, como bem destacou Engels: “[...] sem escravatura antiga, não haveria socialismo moderno” (MARX; ENGELS, 1974, p. 55).

Ainda que possa parecer extremamente contraditório, o surgimento da escravatura representou uma grande evolução em relação às comunidades primitivas, no que se refere ao desenvolvimento econômico, uma vez que essa organização social e econômica anterior já não mais era capaz de dar conta das necessidades de produção e desenvolvimento da sociedade, tendo em vista a insuficiente e pouco desenvolvida produtividade do trabalho humano. Somente o aumento das forças produtivas, por meio do tráfico de escravos, permitiu o

desenvolvimento de todas as esferas ideológicas. Assim, a forte separação entre as massas que trabalhavam de forma braçal e os que privilegiadamente se ocupavam de atividades intelectuais nessa primeira divisão de classes, possibilitou o florescimento do Estado e do Direito, assim como da ciência e das artes. Ressalta-se que essa formação social, no contexto em que surgiu, foi progressista até mesmo para os próprios escravos, que anteriormente, como prisioneiros de guerra, eram trucidados e queimados (MARX; ENGELS, 1974).

Nesse sentido, Marx e Engels reconheciam também, que a própria burguesia fora uma classe revolucionária em sua origem, uma vez que proporcionou um demasiado aumento das forças produtivas e permitiu a libertação humana de um período histórico em que a opressão e exploração eram mais intensas e obscuras. O Renascimento representou o início da luta dos trabalhadores por sua emancipação, conforme afirma Engels em suas considerações:

Foi essa a maior revolução progressista que a humanidade conhecera até então; foi uma época que exigia gigantes e que forjou gigantes pela força do pensamento, pela paixão e pelo caráter, pela universalidade e pela erudição. Dos homens que lançaram as bases do atual domínio da burguesia poderá se dizer o que quiser, mas de modo nenhum que tenham pecado de limitação burguesa. [...] Os heróis daqueles tempos ainda não eram escravos da divisão do trabalho, cuja influência comunica à atividade dos homens, como podemos observá-lo em muitos dos seus sucessores, um caráter limitado e unilateral. O que mais caracteriza os referidos heróis é que quase todos eles viviam plenamente os interesses de seu tempo, participavam de maneira ativa na luta política, aderiam a um ou outro partido e lutavam, uns com a palavra e a pena, outros com a espada, e outros com ambas as coisas ao mesmo tempo. Daí a plenitude e a força de caráter que fazem deles homens de uma só peça. Os sábios de gabinete eram nesta época uma exceção: eram homens de segunda ou terceira linha, ou prudentes filisteus que não desejam sujar os dedos (MARX; ENGELS, 1974, p. 95).

O caráter historicamente progressista do capitalismo se deve ao fato de ter desenvolvido os meios de produção a um nível capaz de proporcionar materialmente o suficiente para todos. Marx e Engels entendiam que somente a partir da criação da grande indústria seria possível dividir o trabalho entre os homens, de modo que o tempo de trabalho pudesse ser diminuído e, conseqüentemente, tivessem tempo livre para desenvolverem todas as suas capacidades e participarem de todas as esferas e decisões da sociedade (MARX; ENGELS, 1974). Até mesmo a arte exercia papel relevante, enquanto a burguesia se levantava como força social nascente, questionando os valores e ideais da decadente ordem feudal. A arte cumpria função



de expressar, também, os novos valores e aspirações de um novo mundo que surgia.

Todavia a burguesia, assim como as classes dominantes dos sistemas de produção que a antecederam, como o feudalismo e o escravismo, passa a ser reacionária, a partir do momento em que esses sistemas se esgotam em seu funcionamento geral. A identificação do artista com os ideais burgueses se mantém até as novas relações sociais desvendarem as mais profundas contradições, isto é, permanece enquanto esta classe se apresenta como representante da maioria da sociedade. A partir do momento em que a burguesia passa a agir em busca de interesses particulares, em detrimento da nação, a promessa de uma razão universal que balizaria a sociedade é quebrada, colocando em evidência as contradições entre uma classe particular e o restante da sociedade (SANCHEZ VASQUEZ, 2010). O artista passa, então, a tomar consciência das relações desumanas estabelecidas pela nova ordem social e a arte que produz não mais exalta os princípios burgueses, pelo contrário, manifesta inconformidade e rebeldia. O surgimento do romantismo, no início do século XIX, demonstra esse afastamento do artista com o mundo burguês. A arte romântica nega o presente e exalta o passado, expressando o desencantamento com a razão, pois essa razão que deveria esclarecer os homens permitiu a sua desumanização.

Tais contradições e todos os aspectos desumanos da ordem social burguesa foram desnudados ferozmente por Max e Engels, apesar de reconhecerem que somente por essa via seria possível forjar as condições materiais necessárias rumo ao socialismo. Embora compreenda-se a importância de situar esses processos historicamente no contexto em que foram necessários, é fundamental dar continuidade à crítica da sociedade capitalista e sua essência por trás das relações reificadas que determinam a vida humana. O capitalismo em sua configuração atual ameaça o futuro da natureza e da humanidade, tornando-se, assim, a própria barreira ao desenvolvimento social humano.

Na introdução à Crítica da Economia Política, Marx explicita o princípio da desigualdade entre o desenvolvimento da produção material e o desenvolvimento artístico. Isso significa que em determinadas épocas evidencia-se um descompasso entre o desenvolvimento econômico e a produção das artes. Nesse sentido, um sistema de produção mais desenvolvido não necessariamente engendrará uma arte superior, assim como uma arte grandiosa poderá surgir em uma sociedade

economicamente atrasada. A produção material, portanto, não determina diretamente a forma como se dará o desenvolvimento da arte e da literatura, uma vez que essas não têm como função imediata servir às exigências econômicas (SANCHEZ VAZQUEZ, 2010).

Engels aponta tais considerações ao afirmar que a filosofia francesa do século XVIII e a filosofia alemã do século XIX se desenvolveram em sociedades atrasadas se comparadas com outros países, demonstrando, assim, que a cultura não acompanha o desenvolvimento econômico de um país na mesma proporção (LUKÁCS, 2009). Marx também esclarece essa premissa em relação à arte, ilustrando com o exemplo da arte grega, a qual se desenvolveu em uma sociedade pouco desenvolvida em termos produtivos.

É sabido que, no que toca à arte, determinados períodos de florescimento não estão, de maneira nenhuma, relacionados com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, por conseguinte, com a base material, por assim dizer, a ossatura da sua organização. Por exemplo, os gregos comparados com os modernos, ou, ainda, Shakespeare. Quanto a certos gêneros da arte, por exemplo, a epopeia, admite-se até que nunca mais poderão ser produzidos na sua forma clássica, marcando época no mundo, desde que surgiu a produção artística como tal. Por conseguinte, no próprio campo da arte, certas manifestações importantes só são possíveis num grau inferior do desenvolvimento artístico. Se isso é verdadeiro em relação aos diferentes gêneros da arte, no campo da própria arte, surpreende menos que a mesma coisa se passe nas relações do domínio integral da arte com o desenvolvimento geral da sociedade (MARX, 2008, p. 270).

Esse desenvolvimento desigual se estende a todos os elementos que compõem a superestrutura, porém em alguns setores do campo intelectual esse descompasso não é tão visível. No ramo da ciência, sob as bases capitalistas, ao contrário, esse desenvolvimento ocorre proporcionalmente ao crescimento da produção material. Sanchez Vazquez (2010) exemplifica essa constatação esclarecendo que o desenvolvimento da química no século XIX está associado às necessidades relativas ao desenvolvimento da indústria têxtil, bem como o progresso da física nuclear à indústria bélica e suas exigências no tempo presente.

Nas Ciências naturais constata-se uma relação de reciprocidade com a evolução do sistema de produção. Nessa perspectiva, o progresso científico só é possível por meio de tal desenvolvimento econômico, assim como a ciência é a potência para a evolução da produção, conforme expressão de Marx. Nesse caso especificamente, pode-se observar que uma sociedade mais evoluída em termos

produtivos tende a dispor, também, de uma produção científica mais elevada, como o Japão e Estados Unidos, grandes potências econômicas. Entretanto, tal proporcionalidade não pode ser vinculada à arte e à produção, tendo em vista que essa relação é parte de uma totalidade complexa que envolve também mediações com outras formas ideológicas, não podendo assim ser simplificada (SANCHEZ VASQUEZ, 2010). Quanto maior for o afastamento entre a produção material e a produção intelectual, maior será o descompasso entre o desenvolvimento das artes e o econômico, tendo em vista a imbricada teia de relações que constituem e formam a superestrutura.

É evidente que o materialismo histórico atribui à base econômica o papel determinante na evolução histórica. Entretanto, Lukács (2009) adverte que é preciso cuidado para não cair nas armadilhas do marxismo vulgar, que, de forma mecanicista e equivocada, estabelece uma relação de causa e efeito entre base e superestrutura, em que a última sempre será mero produto da primeira. Essa relação mecânica de causa e efeito não pode ser admitida pelo método dialético, e, tampouco, pelo materialismo histórico, que compreende o desenvolvimento histórico da realidade como resultado de múltiplas interconexões, nas quais umas interagem sobre as outras. A essa questão, Engels afirma em uma de suas cartas o seguinte:

O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico etc., baseia-se no desenvolvimento econômico. Mas todos eles reagem também uns sobre os outros e sobre a infraestrutura econômica. Não se trata de que a situação econômica seja a causa, o único elemento ativo, e que o resto sejam efeitos puramente passivos. Há todo um jogo de ações e reações à base da necessidade econômica, que, em última instância, termina sempre por impor-se (MARX; ENGELS, 1963, p. 299).

Marx e Engels chamaram ainda a atenção para o fato de que embora expressem determinada formação social e sejam por ela condicionadas, as artes, assim como as demais formas ideológicas, dispõem de relativa autonomia. Contudo, cada esfera da sociedade tem suas características particulares e suas leis imanentes. O papel ativo do sujeito criador que projeta em suas obras elementos de sua subjetividade e que sofre interferência de suas produções anteriores tem peso fundamental no desenvolvimento autônomo da obra de arte no processo histórico. Assim, independentemente do tipo de produção material que constitua determinada formação social, a arte reserva possibilidades de desenvolver-se de forma elevada. A autonomia relativa da arte está associada à trama de mediações entre base e

superestrutura referidas por Engels, sendo maior quanto mais intrincada for essa relação.

Condicionamento social e autonomia da arte formam uma unidade dialética, portanto não existe arte pura, que não plasme em si elementos presentes no contexto histórico-social em que foi criada. Tampouco, a arte não pode ser reduzida às condições sociais e econômicas que a forjaram. Há algo na obra de arte que ultrapassa seu condicionamento social, as ideias e valores vigentes em determinada época. É disso que se trata o caráter autônomo da arte. Esse problema foi formulado por Marx ao mencionar a durabilidade e a capacidade de satisfação estética da antiga arte grega ainda hoje, embora a sociedade em que nasceu tenha ruído há séculos.

O difícil não é compreender que a arte grega e a epopeia se achem ligadas a certas formas do desenvolvimento social, mas que ainda possam proporcionar gozos estéticos e sejam consideradas em certos casos como norma e modelo inacessíveis (MARX, 2008, p. 271).

Para Marx e Engels a arte e a literatura são formas ideológicas que permitem ao homem tomar conhecimento acerca dos conflitos entre as classes sociais de determinado tempo histórico. Dessa forma, teceram diversos comentários e críticas direcionadas a escritores e artistas de sua época, no sentido de buscar a essência do homem em sua totalidade. Exigiam dos escritores um realismo mais profundo, capaz de exprimir as contradições históricas fundamentais de sua época. Os fundadores do socialismo científico tinham grande admiração por Shakespeare e Balzac, pois viam em sua obra a melhor representação do realismo ao qual defendiam.

O realismo preconizado por Marx e Engels indica que as forças essenciais da realidade devem tornar-se sensíveis na obra de arte (LUKÁCS, 2009). Para ambos, o grande artista realista se entrega à realidade independente de seus posicionamentos políticos pessoais e concepções subjetivas, captando e reproduzindo a realidade objetiva em sua essência. Portanto, a preferência pelos grandes escritores citados se deve ao fato de que em sua obra a realidade é posta em relevo, se impondo à sua visão subjetiva, inclusive contra suas opiniões pessoais. Eis o triunfo do realismo!

Balzac é um grande exemplo de tal formulação, uma vez que embora ideologicamente se identificasse com os valores da velha nobreza aristocrática, sendo pessoalmente um conservador monarquista, em seus romances retratava o movimento da realidade de forma rigorosa (KONDER, 2013). Assim, colocava em suspenso seus preconceitos e mostrava em seus personagens as falhas e o caráter parasitário da aristocracia, demonstrando que realmente mereciam o desfecho final de desaparecer da história. A carta enviada por Engels em 1888 à Senhorita Margaret Harkness, autora do romance inglês “Moça da cidade”, de grande notoriedade na época, demonstra sua concepção em relação ao realismo.

O fato de Balzac ter sido forçado a ir contra as próprias simpatias de classe e contra seus preconceitos políticos, o fato de ter visto o fim inelutável de seus tão estimados aristocratas e de os ter descrito como não merecendo melhor sorte, o fato de ter visto os verdadeiros homens do futuro no único local onde, na época, podiam ser encontrados – tudo isso eu considero como um dos maiores triunfos do realismo e uma das características mais notáveis do velho Balzac (MARX; ENGELS, 1974, p. 197-198).

Na referida carta, embora Engels reconheça as habilidades artísticas da autora e os méritos de sua obra, critica a insuficiência de realismo, esclarecendo que na sua visão “o realismo supõe, além da exatidão dos pormenores, a representação exata dos caracteres típicos em circunstâncias típicas” (MARX; ENGELS, 1974, p. 196). Afirma ainda Engels que considera a Comédia Humana de Balzac a história mais realista da sociedade francesa, pois imprime tais características, isto é, personagens típicos em situações típicas. No personagem típico fundem-se de forma dialética o universal, que é abstrato, e o singular, que é concreto. A figura típica expressa uma singularidade inconfundível, historicamente determinada e, ao mesmo tempo, as tendências e leis gerais que perpassam a sociedade (LUKÁCS, 2009).

Engels explica a Sra. Harkness que a carência de realismo de que sente falta em seu livro não tem a ver com o fato de sua narrativa não apresentar ideias socialistas, e justifica que “quanto mais as opiniões políticas do autor se mantêm escondidas, melhor para a obra de arte. O realismo de que falo manifesta-se até de forma inteiramente alheia às opiniões do autor” (MARX; ENGELS, 1974). A veracidade à qual Engels se referia, cuja obra deixava a desejar, se dava em razão de que algumas circunstâncias descritas não mais condiziam com o contexto histórico representado.

Em outra carta escrita anteriormente, endereçada à Minna Kautsky, em 1885, Engels critica seu romance “Os velhos e os novos”, afirmando não ser contra a literatura de tendência ou de tese, ou seja, aquela que expressa as posições políticas e sociais do autor. Entretanto, sua crítica reside na forma como uma tese política é impressa na obra. Na obra em questão, as convicções políticas da autora aparecem de maneira artificial e excedente nas situações e personagens. Para Engels, a tese deve surgir naturalmente da própria ação dos personagens, sem que seja forçadamente exposta por meio de argumentos explícitos, conforme aponta o trecho extraído da carta mencionada.

Provavelmente a amiga sente a necessidade de, neste livro, tomar partido publicamente, de proclamar perante todo o mundo as suas opiniões. Isso já está feito, pertence ao passado, e a amiga já não tem necessidade de o repetir desta maneira. Não sou, de forma nenhuma, adversário da poesia de tendência como tal. Ésquilo, o pai da tragédia, e o pai da comédia, Aristóфанes, foram ambos, e de forma muito vigorosa, poetas de tendência, bem como Dante e Cervantes, e o que há de melhor na Intriga e amor, de Schiller, é o fato de ser o primeiro drama político alemão de tendência. Julgo, porém, que a tendência deve derivar da própria situação e ação, sem ser explicitamente formulada. O poeta não tem que dar já pronta ao leitor a solução histórica futura dos conflitos sociais que descreve (MARX; ENGELS, 1974, p. 193).

Nessa perspectiva, Lukács (2009) afirma que o triunfo do realismo está exatamente no fato de romper com a visão vulgar e mecanicista, a qual valoriza a arte literária de acordo com as ideias políticas e a consciência vinculada à classe social do autor. Por outro lado, não quer dizer que a ideologia explícita do escritor não seja reconhecida pelo marxismo, como também não significa que qualquer escritor seja considerado um triunfo do realismo apenas por não expor abertamente sua visão de mundo. O triunfo do realismo só é realizado quando grandes artistas, ainda que, de forma inconsciente, demonstram, acima de tudo, uma verdadeira preocupação com a evolução humana. Essa preocupação com a integridade do homem é o princípio motivador que faz com que o verdadeiro artista realista represente a realidade tal como é, ainda que faça isso de diferentes formas. Tal humanismo ocupa lugar central na concepção estética marxista, fundada por Marx e Engels.

A concepção materialista da história formulada por Marx e Engels penetrou as raízes dos fenômenos culturais e artísticos, situando-os na história, a partir das bases materiais. Contudo, não nega as leis da beleza e o prazer estético que emana

da obra artística de forma permanente, conforme foi demonstrado até aqui. Antes, porém, o humanismo presente na estética marxista permite reconhecer a unidade entre o valor estético e o contexto sócio-histórico ao qual a obra de arte pertence.

### 2.3 ALGUMAS TENDÊNCIAS ESTÉTICAS NO MARXISMO

Diferentes concepções estéticas, a partir de uma mesma base, foram se desenvolvendo no interior do marxismo, por autores que, identificados com o pensamento de Marx e Engels, buscaram através de suas obras representarem a estética marxista. Tais concepções trouxeram importantes contribuições, no que se refere ao estudo da arte e da estética, tanto pela produção de algumas ideias e conceitos, quanto por possibilitarem críticas, a partir das quais novas teses podem ser formuladas. Essa diversidade no âmbito estético foi e ainda é possível, uma vez que o marxismo não é uma teoria fechada e terminada sobre o mundo, não suportando esquematismos pré-concebidos e ortodoxos.

Ao contrário da teoria tradicional positivista que concebe o objeto como externo ao sujeito, o qual pode ser apreendido por meio de categorias formuladas previamente, de modo ideal, abstrato e autoritário, a teoria desenvolvida por teóricos que se dizem críticos, fundamentados no pensamento de Marx e Engels, tem como pressuposto captar o objeto, a partir das categorias que emergem da própria realidade. O teórico crítico, portanto, é convocado a estar constantemente alerta às transformações da realidade social, o que inclui as reflexões sobre a arte, considerando-se o contexto histórico que a molda e a condiciona.

Cabe destacar, ainda, que inúmeros equívocos se deram em razão da tardança na publicação e divulgação de escritos importantes desses grandes autores, que fornecem as bases para a compreensão da verdadeira filosofia da práxis e das relações entre arte e sociedade. Nesse sentido, se faz necessário considerar que “A Introdução à contribuição à crítica da Economia Política” só fora publicada em 1903, por Kautsky, assim como os “Manuscritos Econômico-filosóficos de 1844” somente em 1931, fazendo com que nem mesmo Lênin o conhecesse (KONDER, 2013). Com isso, evidenciam-se diferentes posicionamentos, por vezes, até mesmo contraditórios e distantes dos princípios estéticos deixados por Marx e Engels em sua teoria geral do conhecimento. A errônea apreensão do materialismo histórico dialético permitiu o apartamento entre as questões relativas à base

econômica e às da superestrutura. A subestimação da dialética na nova elaboração filosófica, originada a partir do materialismo tradicional, permitiu a produção de obras sectárias e dogmáticas.

Karl Kautsky, importante teórico da social-democracia alemã, no final do século XIX, é um exemplo dos autores que não enxergava em Marx ideias fecundas para a formulação de uma estética marxista, tendo em vista a redução de toda a sua teoria do conhecimento aos aspectos econômicos e políticos (SANCHEZ VÁZQUEZ, 2010). Kautsky, enquanto sobressaído historiador do movimento socialista, expôs eventualmente algumas questões relativas à arte. Sua abordagem não se dava em relação aos aspectos estéticos das obras de arte, mas em seu valor histórico-documental. Para ele, a poesia e a literatura, como a obra de Balzac, forneciam elementos mais ricos referentes à vida cotidiana das massas para a compreensão da sociedade de determinadas épocas do que as melhores narrativas historiográficas. No aspecto filosófico de sua obra, evidencia-se uma grande fragilidade no que se refere à apreensão da dialética, ao considerar que do marxismo somente poderia se extrair a justificativa sobre o condicionamento da arte por aspectos econômicos, porém de forma mecânica e unilateral (SANCHEZ VÁZQUEZ, 2010; KONDER, 2013).

Konder (2013) destaca, ainda, que a obra filosófica de Kautsky recai no chamado vício metodológico do biologismo. Em outros termos, de acordo com sua teoria, baseada na noção de “corpo-movimento”, as ciências sociais seriam um prolongamento das ciências naturais. Dessa forma, os movimentos dos corpos naturais seriam estudados à luz da teoria evolucionista de Darwin e o movimento dos corpos sociais a partir dos elementos do materialismo histórico de Marx e Engels. No entanto, sendo a base da noção de “corpo-movimento”, a mesma para a natureza e a sociedade, o marxismo torna-se absorvido pelo darwinismo, uma vez que a natureza precede a sociedade no pensamento de Kautsky.

Em fins de século XIX e início do século XX, inicia-se uma importante recuperação dos princípios estéticos presentes na herança teórica deixada por Marx. Dentre os teóricos mais relevantes que discutem os problemas pertinentes à arte está Plekhanov<sup>9</sup>, considerado, na época, o criador da estética marxista. Suas preocupações estéticas se deram tanto na literatura, quanto na pintura e na música.

---

<sup>9</sup> Foi um revolucionário teórico marxista russo e um dos fundadores da social-democracia na Rússia, autor de “A arte e a vida social” (NASCIMENTO, 2014).



Seus estudos contribuíram para a superação do biologismo de Kautsky (KONDER, 2013), uma vez que compreendia que o gosto pelo belo era relativo entre os diferentes povos de uma mesma raça, e que, portanto, não seria possível buscar a origem de tais diferenças na biologia (PLEKHANOV, 1977).

Plekhanov também assinala as relações entre arte e a luta de classes, demonstrando o condicionamento da arte em relação à vida social e seu conteúdo ideológico enquanto função determinante. O autor critica a ideia de arte pela arte, mas por outro lado, também alerta que seu oposto, a arte utilitária, pode estar a serviço tanto do conservadorismo, quanto do revolucionarismo. O crítico cumpriu importante papel ideológico na revolução bolchevista e na introdução das ideias marxistas na União Soviética, inspirando em Lênin alta consideração (KONDER, 2013).

Apesar dos méritos de Plekhanov, sua abordagem estética não está isenta de limitações. Sua elaboração acerca do princípio materialista do condicionamento da arte em relação à sociedade é superficial, visto que essa dependência da arte é subserviente aos fatores socioeconômicos. Os aspectos formais da obra de arte são subestimados por Plekhanov, na medida em que reduz a criação artística ao seu conteúdo, como o fez ao criticar pintores impressionistas por demonstrarem apatia pelo conteúdo ideológico de suas criações. Sua análise em relação ao impressionismo demonstra-se superficial e insuficiente, pois tal apatia pelo aspecto ideológico manifestado pelos artistas impressionistas não significa que suas obras sejam isentas de um componente ideológico independentemente de seus posicionamentos (KONDER, 2013).

Em Plekhanov se observa a tendência do uso do método positivista ao buscar o equivalente sociológico de um fenômeno social dado. Essa tentativa de restringir a estética marxista a uma sociologia da arte empobrece seus estudos, na medida em que não considera a relativa autonomia da arte, ressaltada tanto por Marx, quanto por Engels (SANCHEZ VÁZQUEZ, 2010). A debilidade de seu método fica explícita ao criticar o poema “Eugênio Oniéguin”, cujo personagem principal é um nobre entediado que percorre o mundo em busca de mulheres e duelos. A respeito de tal poema, Plekhanov explica que o mesmo tivera grande sucesso entre a classe burguesa, porém, para o trabalhador operário, inserido em uma realidade totalmente diferente, este nada tinha de atrativo, pois seu conteúdo não seria entendido. A realidade histórica, entretanto, revelou a falsidade desta tese, uma vez que,

posteriormente, o mesmo poema passou a ser muito estimado e difundido pelos operários da União Soviética (KONDER, 2013).

Confrontando as ideias vinculadas ao vício metodológico do sociologismo, tendência predominante na época da Segunda Internacional, figura Franz Mehring, acentuando o aspecto subjetivo na teoria estética. Mehring foi um jornalista burguês, que só veio a compor o movimento operário após um longo caminho de contato com o pensamento marxista. Dessa forma, a cultura burguesa, assim como a arte clássica, fizeram parte de sua realidade por muito tempo. Seu contato com a arte humanista burguesa lhe afeira grande prestígio. Mehring lembrava que a arte burguesa não necessariamente estava comprometida com a ideologia de sua classe. Embora conhecesse os limites ideológicos da burguesia, valorizava a herança artística da cultura burguesa. Para ele, a verdadeira obra de arte não é apenas um documento histórico-social, mas uma forma de conhecimento específico da realidade humana, que, apesar de ser histórica, permanece viva e é propagada em outras épocas (KONDER, 2013).

Embora combatesse as formulações sociológicas da arte, Mehring defendia a não existência de uma arte pura, distanciada dos fatores sociais e de classe. Seus esforços eram empreendidos em tentar caracterizar a natureza da arte, sua influência na sociedade e seu caráter ideológico. Para tanto, Mehring busca apoio nas formulações Kantianas, consideradas necessárias por ele, para preencher lacunas deixadas por Marx no campo das artes (SANCHEZ VÁZQUEZ, 2010).

O formalismo Kantiano, o qual concebia a arte como atividade inata da espécie humana, impulsionou Mehring, em certa medida, a consentir, por vezes, com o artempurismo<sup>10</sup>. Ao passo que a arte cumprisse o papel de satisfazer essa necessidade inata do homem, não mais teriam importância seus aspectos ideológicos e políticos associados ao seu contexto histórico. Seu grande apego a cultura tradicional burguesa fazia com que Mehring desejasse que a classe operária incorporasse a cultura burguesa, com algumas pequenas ressalvas. Desconsiderava-se, no entanto, suas distorções ideológicas e as exigências postas pela nova sociedade que estava sendo construída, de novos valores (KONDER, 2013).

---

<sup>10</sup> A concepção de uma suposta arte pura, isto é, a arte pela arte, concebe a arte como elemento autônomo, alheio a qualquer determinação ideológica e social, bem como a possibilidade de cumprir qualquer função. De acordo com essa ideia, seu único objetivo é proporcionar prazer estético.

Mehring, por vezes, assumia uma posição acrítica em relação a determinadas obras, como a de Goethe, não considerando suas contradições. Para ele, o socialismo possibilitaria a democratização de tais obras, que passariam a ser lidas por toda a população, não mais ficando disponível apenas a uma classe privilegiada. Mehring esquecia que, para além da democratização do acesso às artes, o socialismo implica a apropriação de tais obras de forma crítica (KONDER, 2013). É evidente que sua concepção carece de elementos da dialética, o que torna insuficiente sua busca pela superação do sociologismo, levando-o ora a subestimar as relações ideológicas, caindo no formalismo Kantiano, e ora a conceber relações mecânicas entre arte e sociedade, próprias do sociologismo.

No rol de teóricos que buscaram resgatar a riqueza do conteúdo filosófico de Marx e Engels, após a deturpação de seu pensamento pelo revisionismo vinculado à Segunda Internacional<sup>11</sup>, Lênin ocupa lugar de destaque. Embora entendesse que a direção da revolução bolchevista deveria criar condições favoráveis ao desenvolvimento das artes de forma elevada, contribuindo com os objetivos revolucionários, Lênin de forma alguma desejava que a criação artística ficasse aprisionada à direção revolucionária, de modo que esta lhe impusesse regras rígidas, tornando-as restritas à propaganda política. Lenin também não foi um estudioso das artes e não escreveu especificamente sobre os problemas estéticos. Apesar de não ter fornecido significativa elaboração teórica acerca das artes e da estética, exerceu papel de grande relevância na execução de uma política cultural revolucionária, comprometida com os verdadeiros princípios marxistas, permitindo o florescimento das artes e a ebulição cultural na União Soviética do anos 1920 (KONDER, 2013).

Lênin tinha grande apreço pela literatura tradicional progressista russa e, portanto, entendia que a cultura proletária não poderia nascer do nada, mas deveria agregar os conhecimentos produzidos pela humanidade, seja ela herdeira do domínio feudal, capitalista ou burocrático. Em sua conhecida obra de 1905, “A organização do partido e a literatura de partido”, Lênin discute as relações entre arte, sociedade e ideologia, ressaltando o caráter de classe e a função social e ideológica

---

<sup>11</sup> A Segunda Internacional foi uma organização que direcionou o movimento operário revolucionário. Criada em 1889, exerceu grande papel na disseminação massiva das ideias presentes na obra marxiana, concetando-as à prática política da classe proletária. Entretanto, alguns de seus principais teóricos, como Kautsky e Plekhanov, deturparam significativamente o pensamento de Marx, tornando sua teoria em uma concepção de mundo fechada e dogmática (NETTO, 2006).

da obra artística (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2010). No referido artigo Lênin enfatiza a necessidade de o artista colocar sua criação a serviço do processo revolucionário, dando a característica de partido à literatura. Assim, justifica a importância de a literatura estar associada à causa proletária.

A literatura deve tornar-se partidária. Em oposição aos costumes burgueses, em oposição à imprensa empresarial e mercantil burguesa, em oposição ao carreirismo e ao individualismo literários burgueses, ao anarquismo aristocrático e à corrida ao lucro, o proletariado socialista deve avançar o princípio da literatura de partido, desenvolver este princípio e aplicá-lo da forma mais completa e integral possível. (LÊNIN, 1905)<sup>12</sup>.

Lênin explica que a literatura de partido não consiste apenas no fato de a obra literária não ser um produto para a obtenção de lucro por parte de indivíduos ou grupos, mas em deixar de ser apenas criação individual, a margem da luta proletária. Conforme suas palavras, a prática literária “deve tornar-se uma parte da causa proletária geral, um rodízio e um parafuso de um só grande mecanismo social-democrata posto em movimento por toda a vanguarda consciente de toda a classe operária” (LÊNIN, 1905)<sup>13</sup>.

Fica claro que sua visão em relação à arte, que privilegia aspectos políticos é conectada com sua posição enquanto político, encarregado de dirigir o primeiro Estado proletário. Contudo, não se pode atribuir a Lênin um caráter normativista, o qual pretendia padronizar a literatura, engessando-a em estilos e formas, pois como ele mesmo fez questão de sublinhar “Não se discute que nesta atividade é absolutamente necessário assegurar maior amplitude à iniciativa pessoal, às inclinações individuais, amplitude ao pensamento e à fantasia, à forma e conteúdo” (LÊNIN, 1905)<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup>Esta obra por ser muito antiga é de difícil acesso, por esse motivo as citações foram retiradas da Edições Avante!: A ORGANIZAÇÃO do Partido e a Literatura de Partido: V. I. Lênine: 13 de Novembro de 1905. Edições Avante!, Lisboa, 12 ago. 2014. Tradução: Edições "Avante!" com base nas Obras Completas de V. I. Lênine, 5. ed. em russo, t.12, pp. 99-105. Transcrição: Manuel Gouveia, HTML: Fernando A. S. Araújo. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1905/11/13.htm>. Acesso em: 05 mar. 2019.

<sup>13</sup>Esta obra por ser muito antiga é de difícil acesso, por esse motivo as citações foram retiradas da Edições Avante!: A ORGANIZAÇÃO do Partido e a Literatura de Partido: V. I. Lênine: 13 de Novembro de 1905. Edições Avante!, Lisboa, 12 ago. 2014. Tradução: Edições "Avante!" com base nas Obras Completas de V. I. Lênine, 5. ed. em russo, t.12, pp. 99-105. Transcrição: Manuel Gouveia, HTML: Fernando A. S. Araújo. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1905/11/13.htm>. Acesso em: 05 mar. 2019.

<sup>14</sup>Esta obra por ser muito antiga é de difícil acesso, por esse motivo as citações foram retiradas da Edições Avante!: A ORGANIZAÇÃO do Partido e a Literatura de Partido: V. I. Lênine: 13 de Novembro de 1905. Edições Avante!, Lisboa, 12 ago. 2014. Tradução: Edições "Avante!" com base

Cabe esclarecer que o artigo mencionado se refere aos artistas que, por vontade própria, decidiram associarem-se ao partido. Para Lenin, o partido deveria ter liberdade de romper com pessoas que fazem uso dessa associação para propagar ideias “antipartidos”. A liberdade aos demais era permitida e até mesmo defendida por Lenin, embora tratasse a liberdade burguesa como hipócrita e falsa, visto sua subordinação ao dinheiro. Lenin sabia que não há como existir liberdade efetiva em uma sociedade dominada pelo dinheiro, em que uma minoria vive da exploração da massa dos trabalhadores em condições miseráveis. Dessa forma, questiona: “É livre em relação à sua editora burguesa, senhor escritor? Ao seu público burguês, que lhe exige pornografia em seus romances e quadros, a prostituição sob a forma de complemento da sagrada arte cênica?” (LÊNIN, 1905)<sup>15</sup>.

É evidente que Lênin busca tirar o máximo proveito das criações artísticas para difundir os ideais da revolução. Além disso, demonstrava dificuldades em analisar uma obra de arte sem sobrepor seus méritos políticos acima dos aspectos estéticos. Quando em contato com uma obra de arte, cujas sensações provocadas não pudessem ser explicadas pelos méritos políticos, Lênin demonstrava-se hesitante e retraído. A exemplo dessa atitude, Konder (2013) relembra o relato de Gorki sobre determinada ocasião na companhia de Lenin, em que este, ao ouvir Beethoven ao piano, menciona, maravilhado, não haver nada mais belo e incrível do que tal criação do homem. Faz questão de dizer, no entanto, que não pode apreciar música com frequência, pois ela exerce tamanha influência sobre seus sentimentos, que lhe provoca vontade de falar idiotices e afagar pessoas, que mesmo vivendo em um mundo infernal podem criar beleza tão grande. Em seguida, apressa-se por dizer que o momento atual não permitia acarinhar ninguém, mas exigia que cabeças fossem golpeadas de forma implacável. Aqui fica claro o espírito tático e estrategista do homem que liderou a ascensão do primeiro Estado proletário.

Apesar da valorização dos aspectos políticos da arte, Lênin rejeitava os métodos estreitos utilizados pelo burocratismo para alcançar seus objetivos políticos.

---

nas Obras Completas de V. I. Lênine, 5. ed. em russo, t.12, pp. 99-105. Transcrição: Manuel Gouveia, HTML: Fernando A. S. Araújo. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1905/11/13.htm>. Acesso em: 05 mar. 2019.

<sup>15</sup>Esta obra por ser muito antiga é de difícil acesso, por esse motivo as citações foram retiradas da Edições Avante!: A ORGANIZAÇÃO do Partido e a Literatura de Partido: V. I. Lênine: 13 de Novembro de 1905. Edições Avante!, Lisboa, 12 ago. 2014. Tradução: Edições "Avante!" com base nas Obras Completas de V. I. Lênine, 5. ed. em russo, t.12, pp. 99-105. Transcrição: Manuel Gouveia, HTML: Fernando A. S. Araújo. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1905/11/13.htm>. Acesso em: 05 mar. 2019.

Nesse sentido, não aceitava que a literatura burguesa fosse desprezada em detrimento de uma literatura criada para politizar as massas operárias. Lênin afirmava que os trabalhadores não deveriam ficar limitados à literatura para operários, mas que deveriam se apropriar melhor da literatura para todos. Sua concepção foi confirmada no período dos anos 1920, uma vez que, no âmbito literário, se desenvolveram diversos estilos, como o formalismo, o tradicionalismo acadêmico, o sectarismo, entre outros (KONDER, 2013). Essa diversidade possibilitou a amplitude do debate em torno da literatura e da sociedade e a riqueza de idéias. Lênin procurava evitar impor suas preferências pessoais em termos estéticos, bem como que determinado estilo predominasse ou se tornasse oficial.

Em sua obra publicada em 1909, intitulada “Materialismo e empiriocritismo”, Lênin (1982) desenvolve sua teoria do reflexo, a qual considera o conhecimento como reflexo da realidade objetiva no pensamento humano. Embora nessa obra Lênin não discuta a relação entre arte e conhecimento científico, ou mesmo sobre a arte como forma de conhecimento, pode se concluir, com base nela, que a arte, como forma ideológica, condicionada, fornece verdades presentes na realidade objetiva. Contudo, não se pode perder de vista que mesmo que a obra de arte cumpra uma função cognoscitiva, ela reflete uma realidade específica e contém em si a particularidade do sujeito criador, seus sentimentos, suas ideias e sua imaginação, sendo, portanto, completamente diferente do conhecimento científico. Entretanto, o que ocorreu a partir dos anos 1930, foi que a maioria dos teóricos da estética russa, de forma mecânica e sectária, transportaram a teoria do reflexo diretamente do campo da ciência para o da estética (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2010).

Em seus artigos acerca da obra de Tolstoi, Lênin superou tanto as concepções subjetivistas e sociológicas formuladas por seus antecessores acerca da criação artística, enxergando a relação entre o objetivo e o subjetivo. Para ele, Tolstoi foi um artista de tamanha grandeza, pois sua obra ultrapassou seus limites ideológicos, produzindo um conhecimento sobre a realidade (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2010). Embora valorize o conteúdo ideológico da obra de arte e sua função pedagógica, como visto até aqui, Lênin reconhece, acertadamente, que arte e política possuem naturezas distintas, cada qual com suas peculiaridades, não podendo, portanto, a elas ser atribuída a mesma função.

É importante destacar que a natureza ideológica da obra de arte é um dos pontos mais abordados dentro do pensamento marxista desde os primórdios. Sendo

a arte, assim como a religião e a política, elemento que compõe a superestrutura, na sociedade dividida em classes é produzida dentro de uma realidade específica e não está imune aos interesses de classe. A expressão artística carrega em si características subjetivas do artista e é influenciada por sua visão de mundo. Assim, é inegável que a arte é condicionada econômica e politicamente, pois é criada em determinadas condições sócio históricas. Todavia, é um equívoco limitá-la à sua dimensão ideológica, pois, acima de tudo, a criação artística é fruto da dimensão essencial, criadora do homem, expressando traços de sua universalidade.

A arte resiste mesmo quando determinado estágio de desenvolvimento social é superado, e, portanto, a ideologia dentro da qual foi criada já não mais interessa. Em outras palavras, se a arte se restringe ao caráter ideológico, como se explica o fato de as criações artísticas realizadas em sociedades que não existem mais ainda hoje provocarem os mais variados efeitos sobre os sentidos humanos? Nessa perspectiva, cabe recordar que Marx vislumbrou que na arte, como a grega, por exemplo, condicionada historicamente por uma sociedade não desenvolvida, permanece um instante de humanidade (FISCHER, 1976). Dessa forma, atribui à arte a capacidade de exercer um encantamento perdurável, se colocando acima do período histórico.

Por sua origem de classe, por seu caráter ideológico, a arte é a expressão do dilaceramento ou divisão social da humanidade; mas, por sua capacidade de estender uma ponte entre os homens através da época e das sociedades de classe, a arte revela uma vocação de universalidade e prefigura, de certo modo, o destino universal humano que só chegará a realizar-se efetivamente numa nova sociedade, mediante a abolição dos particularismos – materiais e ideológicos – de classe. Assim como a arte grega sobrevive hoje à ideologia escravista de seu tempo, também a arte de nosso tempo sobreviverá à sua ideologia. (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2010, p. 24).

Assim, depreende-se que as ideologias vinculadas às classes sociais são transitórias, podem mudar com o tempo, enquanto a arte é permanente. É indiscutível a importância de analisar a arte em seus aspectos ideológicos, visto que não existe uma “arte pura”, sem interferências, sendo ela criação do homem condicionado por sua origem de classe. Entretanto, desconsiderar sua certa autonomia é insuficiente para entendê-la em sua complexidade e totalidade.

Nos anos posteriores, sob o comando de Stalin, as condições de abertura à experimentação e aos estudos baseados nos escritos de Marx, publicados

posteriormente, os quais possibilitaram o resgate das bases para uma estética marxista não dogmática, foram atropeladas pelos métodos autoritários implementados nesse período. Assim, nos anos 1930, como resposta à necessidade de criação de uma nova arte comprometida com os valores ideológicos socialistas, é colocado em prática o Realismo socialista. O novo realismo deveria refletir a nova sociedade, com as contradições internas de seu movimento de transformação. O que, inicialmente, pretendia incluir as mais variadas expressões e estilos, no entanto, aprisionou a arte às normas rígidas e padronizadas (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2010). O princípio leninista acerca do caráter de partido da criação artística, a despeito de a própria viúva de Lenin, Nadja Krupskaya, ter esclarecido que tal formulação se referia apenas à literatura encomendada pela imprensa partidária e não a toda produção literária (KONDER, 2013), foi tomado ao pé da letra como norma rígida, reprimindo a liberdade de criação.

A nova concepção estreita do realismo obstaculizou o desenvolvimento e as contribuições de outras vertentes artísticas na expressão diversificada do real, tornando, assim, a estética do realismo socialista inconciliável com a verdadeira estética marxista. O realismo socialista, adotado pelo stalinismo como política de Estado para as artes, em todas suas formas e estilos, subjugou-as à função propagandística do Partido. A arte então passou a ser definida por seu alcance político imediato, sendo exigido dos artistas explícitas manifestações ideológicas, de modo a enclausurar a arte como fruto da consciência de classe. As criações que não demonstrassem o “espírito de partido” eram rotuladas como formalistas e subjetivistas (KONDER, 2013). Assim, de forma utilitarista, a dialética era decepada do marxismo, tanto em relação à estética, quanto de forma geral, visando a justificação das medidas estabelecidas por Stalin.

Um dos principais representantes da estética stalinista foi Andrei Zhdanov. No período pós-guerra contra o nazismo, Zhdanov travou um intenso debate acerca do papel social da arte progressista, criticando e destituindo os trabalhadores dirigentes das revistas *Zvezda* e *Leningrado*, por, segundo ele, “esquecerem suas obrigações para com o povo e a educação da juventude” (ZHDANOV, 1984), ao publicarem artigos contrários às suas concepções. Zhdanov enfatizava a importância do papel educativo, exercido pelos escritores soviéticos, na construção e elevação ideológica do povo, para o desenvolvimento social e econômico do país. Desse modo, atribuiu aos escritores soviéticos a tarefa de elevar a consciência, instituir uma nova moral e



ensinar o caminho a ser traçado pelos homens soviéticos, demonstrando as virtudes heróicas em torno da experiência revolucionária, como explicita no trecho a seguir:

O escritor não pode ficar a reboque dos acontecimentos, deve marchar na vanguarda do povo, mostrando-lhe o caminho de seu desenvolvimento! Inspirando-se nos métodos do realismo socialista, estudando conscientemente e atentamente nossa realidade, esforçando-se por penetrar mais profundamente na essência de nossa evolução, o escritor deve educar o povo e armá-lo ideologicamente. Apontando os melhores sentimentos e qualidade do homem soviético, revelando-lhe seu futuro, devemos ao mesmo tempo mostrar ao nosso povo aquilo que ele não deve ser, devemos fustigar as remanescências do passado, as remanescências que impedem o homem soviético de marchar para frente. Os escritores soviéticos devem ajudar o povo, o Estado, o Partido a educar nossa juventude corajosa e confiante em suas forças, sem temer quaisquer dificuldades. (ZHDANOV, 1984).

Zhdanov não admitia na literatura soviética a penetração de tendências e costumes estranhos trazidos por escritores não soviéticos. Além disso, repelia na literatura, sentimentos que não fossem otimistas, considerados como estranhos à literatura soviética, como a solidão e desespero. Somente admitia a tragédia, quando essa se referisse à morte de um herói revolucionário por uma causa justa. Assim, a arte era proibida de evidenciar as verdadeiras contradições da realidade. Infelizmente as posições zhdanovistas foram aceitas até mesmo fora da União Soviética e por partidos comunistas de países capitalistas como a França (KONDER, 2013). Contudo, a influência stalinista não conseguiu barrar o desenvolvimento de importantes estudos sobre estética, tanto dentro da União Soviética, quanto em outros países, a exemplo das relevantes formulações de Lukács. O filósofo húngaro participa ativamente do debate cultural produzido em meio ao agitado contexto político dos anos 1930, na Rússia, desenvolvendo e defendendo sua concepção de realismo, a partir de polêmicas e críticas a autores soviéticos e tendências não realistas, como o expressionismo e o naturalismo. Para ele, “grandeza artística, realismo autêntico e humanismo são sempre indissolivelmente ligados” (LUKÁCS, 2009, p. 115) e o que os une é a preocupação com a plenitude do homem.

A arte para Lukács é uma das possibilidades que permite ao homem conhecer o real, no entanto, o conhecimento fornecido pelo reflexo artístico se dá no âmbito da particularidade, diferente do conhecimento científico expresso no plano universal (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2010). Em outras palavras, a arte expressa as relações humanas na forma como se manifestam individualmente e não em sua

generalidade. Dessa forma, a categoria principal da estética é a particularidade, a qual possibilita a superação do singular e do universal.

O caráter cognoscitivo da arte é um aspecto bastante explorado no campo da estética marxista contemporânea, isto é, a arte como forma de conhecimento. A função de conhecimento atribuída à obra artística também foi sublinhada por Marx, Engels e Lênin, embora sem desvinculá-la de sua dimensão ideológica. Do ponto de vista ideológico, a obra de arte expressa a visão de mundo do artista, bem como suas determinações históricas e de classe. Por outro lado, do ponto de vista da arte como forma de conhecimento, se acentua sua proximidade com o real. A arte torna-se recurso de conhecimento quando o artista se aproxima da realidade com o intuito de expressar em sua obra os aspectos fundamentais dessa realidade, sem deixar de refletir nela o seu posicionamento, ou seja, o seu aspecto ideológico.

Em qualquer período histórico, a grande arte é, para Lukács, a arte realista, nas suas mais variadas expressões. Lukács reconhece que a classe operária não é portadora de uma nova cultura, mas é herdeira do legado humanista da tradição cultural do mundo burguês. Assim, valoriza escritores humanistas burgueses, uma vez que compreende que as obras de arte compromissadas com a integridade do homem contribuem para a emancipação humana (FREDERICO, 2015). Contudo, suas posições distintas do realismo socialista, em diversas ocasiões, tiveram que ser acompanhadas por citações protocolares em referência à Stálin, para que sobrevivesse à censura.

Baseado na tese hegeliana, a qual concebe a arte como unidade entre forma e conteúdo, aparência e essência, Lukács defende que a arte realista alcança tal unidade, sendo o conteúdo em última instância determinante. A partir dessa premissa, critica o naturalismo, cuja ênfase se dá na forma. O naturalismo se propõe a descrever a positividade da realidade, de forma pormenorizada, porém situando-se no plano superficial, na imediatidez aparente. A dialética, defendida pela estética de Lukács, ao contrário, busca apreender a dinâmica do movimento da realidade, captando, portanto, o positivo e o negativo. Lukács entende que, a fim de revelar o conteúdo humano, a arte deve romper com a aparência fetichizada, colocando no centro a ação dos personagens, invertendo a lógica capitalista, cuja mercadoria é o centro da vida social e não os homens (FREDERICO, 2015).

Na visão de Lukács, tanto a ênfase na forma, como o faz o naturalismo, ao refletir a cópia idêntica do real, quanto a ênfase no conteúdo, como a feita pelo

expressionismo, ao violentar a forma para evidenciar um conteúdo, faz com que a obra de arte não se realize de forma plena.

O realismo desenvolvido por Lukács, na literatura, se pauta em dois pontos: na criação de personagens típicos, que vivem situações típicas, e no uso do método narrativo. A figura típica ultrapassa suas características singulares, isto é, aquilo que é individual, mas não expressa, de forma abstrata, ideias universais, como as de uma classe social (FREDERICO, 2015). O tipo deve conter em si uma singularidade evidente e, ao mesmo tempo, ser atravessado por aspectos gerais do processo histórico-social. Nessa perspectiva, a categoria particularidade ocupa lugar primordial na concepção estética lukacsiana, pois expressa na figura típica o movimento de mediação entre o singular e o universal da realidade concreta.

Portanto, o típico estético, no qual a particularidade se manifesta artisticamente e da forma mais intensa, indica o caminho da realização concreta do gênero humano. O típico é uma categoria central da obra de arte porque é por seu intermédio que a obra se torna o reflexo concreto, expresso e sensivelmente sintetizado, das etapas singulares que o gênero humano atinge no grande caminho que percorre para se conhecer e encontrar a si mesmo. (LUKÁCS, 2009, p. 33).

Quanto ao método narrativo, esse ao contrário do método descritivo, se desfaz de detalhes e descrições irrelevantes, que interrompem a cena, dando importância apenas às circunstâncias que realmente contribuem para a ação dos personagens (FREDERICO, 2015). Além disso, Lukács exige que a arte realista tome partido pela causa humana, diante da sociedade reificada. Nesse sentido, explica que o grande escritor não pode ficar apático diante das grandes questões relativas ao progresso humano “e, sem tomar apaixonadamente posição em face de tais questões, não será possível criar tipos autênticos, com o que não terá lugar o verdadeiro realismo” (LUKÁCS, 2009, p. 112).

Tomar posição frente às condições objetivas da realidade, no entanto, não significa expressar na obra de arte as teses e ideias subjetivas do autor, de maneira a manipular a ação dos personagens, mutilando assim o conteúdo realista. Nesse sentido, Balzac foi um de seus maiores exemplos, uma vez que, a despeito de sua identificação com os valores da classe aristocrática, soube captar a dinâmica da realidade social, deixando com que essa se colocasse acima de seus valores e predileções. Lukács enaltece a honestidade estética inerente aos grandes artistas.

Para eles, a realidade, tal como ela é, tal como se revelou em sua essência após pesquisas cansativas e aprofundadas, está acima de todos os seus desejos pessoais mais caros e mais íntimos. A honestidade do grande artista consiste precisamente no fato de que, quando a evolução de um personagem entra em contradição com as concepções ilusórias em função das quais ele se engendrara na fantasia do escritor, este o deixa desenvolver-se livremente até suas últimas consequências, sem se perturbar com o fato de que suas mais profundas convicções viram fumaça por estarem em contradição com a autêntica e profunda dialética da realidade. Tal é a honestidade que podemos constatar e estudar em Cervantes, em Balzac, em Tolstoi. (LUKÁCS, 2009, p. 113).

Lukács concebe o realismo como um método de reprodução da realidade, o qual compreende uma atitude diante da realidade do processo histórico da arte, não como uma escola artística, como o naturalismo e o expressionismo. Todavia, o exame de sua obra demonstra que o autor oscila entre limitar a arte realista aos moldes do realismo crítico do século XIX e, por outro lado, defender o realismo enquanto método de refletir a realidade em constante movimento. Ademais, concorda-se com Sanchez Vázquez (2010) ao afirmar que embora a estética de Lukács represente, no campo marxista, uma das mais brilhantes formulações, ao encerrar a verdadeira arte nos limites do realismo se torna uma estética fechada e normativa.

Compreende-se que a arte não deva ser aprisionada em determinado estilo ou vertente, pois sendo ela realista ou não, satisfaz necessidades humanas diversas, sejam elas ideológicas, sociológica ou cognoscitivas, e, portanto, comporta as mais variadas formas de expressão. Reduzir a arte à sua função ideológica ou à sua capacidade de refletir o real é negar que a obra de arte é primordialmente fruto da capacidade criadora do homem, que contém em si o elemento humano (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2010). Sendo a arte um objeto humanizado, não pode ser rotulada como superior ou inferior, pois é antes de tudo potência das forças essenciais do homem.

É evidente que o realismo privilegia a função cognoscitiva da arte, descartando que a criação artística cumpre historicamente diversas funções e que embora determinadas expressões não reflitam a realidade, nelas o homem está presente. A capacidade criadora do homem é a essência da verdadeira arte, portanto, não pode ser monopolizada por uma única vertente. No que se refere ao cinema, ao longo de sua trajetória histórica, diversas transformações estéticas marcaram épocas. Por muito tempo as imagens da modernidade seguiram determinadas tendências, as quais legitimavam ou não o seu status artístico

(RAHDE, 2012). Contudo, como veremos mais adiante, alguns movimentos cinematográficos ousaram desafiar os cânones do cinema dominante, abrindo caminho para que diferentes estéticas emergissem, provocando, inclusive, mudanças nos critérios de validação e legitimidade de uma obra. Atualmente, sobretudo, a partir das inovações tecnológicas, o cinema contemporâneo vem produzindo diferentes visualidades e estéticas, possibilitando múltiplas interpretações, que demonstram riqueza, tanto na forma como no conteúdo. Essas novas formas cinematográficas têm alargado fronteiras em relação ao gênero e estilo, que já não podem encaixar-se em determinada vertente artística. Além disso, estão compelindo a crítica a repensar a linguagem cinematográfica e os dispositivos técnicos, bem como as etapas de produção, exibição e distribuição.

Independente do estilo ou corrente artística, a arte cumpre, antes de qualquer coisa, a função de humanização e afirmação do homem por meio dos objetos que cria. A partir do entendimento de que a relação estética com a realidade é essencial para o homem, é possível superar análises unilaterais acerca da função da arte. Reconhece-se que a arte é um fenômeno contraditório e complexo, portanto, não permite generalizações parciais, sob pena de toda sua riqueza e dinamismo serem dilacerados.

### **3 CINEMA E LUTA DE CLASSES: ARTE REVOLUCIONÁRIA OU PRODUTO IDEOLÓGICO DA INDÚSTRIA CULTURAL? POR UMA ANÁLISE DIALÉTICA**

Analisar o cinema enquanto fenômeno produzido pela sociedade capitalista industrial requer compreendê-lo em sua complexidade, considerando-se que, diferente de outras expressões artísticas, é uma arte apropriada pela burguesia, possibilitada exclusivamente pelo desenvolvimento tecnológico, e, portanto, está inserida em relações peculiares. O próprio Marx alertou que a relação entre a produção material e a produção intelectual deve ser situada historicamente e não entendida como uma categoria fixa universal (MARX; ENGELS,1974). Nesse sentido, sabe-se que a produção espiritual engendrada em uma formação social feudal é distinta da criada nos marcos capitalistas, por exemplo. O fato de que embora o modo de produção capitalista seja um sistema extremamente desfavorável à produção das artes, mas tenha permitido a criação de uma arte tão magnânima como o cinema, demonstra a complexidade dessa relação.

Dessa forma, desvendar as determinações históricas do cinema e sua natureza contraditória exige que num primeiro momento sejam explicitadas as relações estabelecidas entre arte e sociedade, e a maneira como a produção material se relaciona com a produção intelectual nos diferentes contextos sócio-históricos, a fim de entendê-la no tempo presente. Buscar-se-á discutir as condições do desenvolvimento da arte sob o domínio do capitalismo, e as contradições internas da relação entre capitalismo e cinema.

A Escola de Frankfurt, por meio de seus principais representantes, preocupou-se em desenvolver interpretações, de orientação marxista, acerca do contexto social e cultural, de grandes mudanças, que se formava a partir da sociedade industrial avançada, sobretudo com a significativa ampliação dos meios de comunicação de massa e os desdobramentos no campo das artes. Walter Benjamin e Theodor Adorno, figuras de destaque na escola de Frankfurt, forneceram importantes contribuições para o debate sobre cinema em uma perspectiva crítica. Dessa forma, o presente capítulo, no intuito de compreender o cinema, enquanto produção cultural inserida no mundo capitalista, aprofundou-se, também, nas análises desses autores, que se debruçaram, a partir do marxismo, a pensar o ser humano concreto, inserido na cultura a qual pertence. Tais formulações, entretanto, apresentam contradições e são insuficientes para a compreensão da cultura e dos

meios de comunicação de massa no tempo presente, conforme será discutido neste capítulo.

### 3.1 A ARTE SOB O DOMÍNIO DO CAPITALISMO

Marx sublinha a hostilidade da produção capitalista sobre determinadas esferas da produção intelectual, como a arte e a poesia (MARX; ENGELS, 1974)<sup>16</sup>. Essa hostilidade, sobretudo em relação à arte, não se trata apenas do fato de que por muito tempo a arte foi considerada algo supérfluo e inútil por não gerar lucro. A oposição da produção capitalista em relação à arte ocorre com maior profundidade, na medida em que, na busca interminável pela criação de mais-valia, impõe suas leis, submetendo-lhe a arte e o artista. Como consequência, o artista tem sua liberdade de criação diminuída ou até mesmo aniquilada. Assim, sob o capitalismo, a capacidade criadora, a qual é dimensão essencial da natureza humana, e que é expressa na obra de arte, se transforma em uma dimensão puramente econômica que tem por objetivo produzir mercadorias (SANCHEZ VASQUEZ, 2010). O objetivo da produção material não mais é beneficiar o homem, mas antes escravizá-lo, subordinando-o às suas regras, estabelecendo-se assim uma relação inumana e coisificada entre homem e objeto.

Ao submeter sua criação às exigências da produção capitalista, o artista não se reconhece no produto de seu trabalho, pois não identifica nele suas forças essenciais, sendo-lhe objeto estranho, alienado. Para o sistema capitalista o objeto artístico só tem sentido como meio para obter lucro, portanto, a relação humana entre sujeito que projeta no objeto suas ideias e aspirações, e nele se vê representado, não interessa. O capitalismo, ao transformar tudo em mercadoria, “destruiu as relações humanas diretas e levou o homem a uma crescente alienação da realidade social e de si mesmo” (FISCHER, 1976, p. 59). Diferente das relações estabelecidas entre artista e público consumidor em outros contextos sócio históricos, na sociedade capitalista não há mais um vínculo direto e pessoal entre esses.

No intuito de demonstrar a tese acima referida, Sanchez Vasquez (2010) situa as transformações históricas pelas quais a arte passou, esclarecendo que tanto na

---

<sup>16</sup> Trecho originalmente extraído da obra “História crítica da Teoria da mais-valia (1905)” In: MARX; ENGELS. Sobre Literatura e Arte. Lisboa, Estampa, 1974.

sociedade grega, quanto na sociedade medieval, e posteriormente, no período renascentista, nos primórdios do capitalismo, o artista estabelecia um vínculo direto com o público receptor, atendendo de forma particular seus clientes. Além disso, a criação artística era considerada produção intelectual, não tinha um caráter produtivo, isto é, de produzir mais-valia. O autor explicita que na sociedade grega, por exemplo, o artista criava para a comunidade de homens livres, já que a produção material ficava a encargo dos escravos. O artista desenvolvia suas capacidades criadoras a serviço da pólis, com cujos valores se identificava. A arte não era vista como meio de obter lucro, mas sim como forma de enriquecimento humano, como parte essencial de sua riqueza espiritual, a qual contribuía para a sua formação. O homem era a finalidade de toda a riqueza material e não um meio.

Na Idade Média a função da arte se modifica, passando a exercer um papel religioso, materializando esteticamente a divindade superior, sendo Deus colocado no centro. O cliente não mais o Estado, mas a Igreja, que a adquire no intuito de utilizá-la para fomentar o culto. A arte ganha significado pedagógico, visto que permitia a compreensão de conteúdos religiosos através das imagens por ela expressas, pois poucas pessoas sabiam ler, sendo a instrução intelectual conferida apenas aos nobres e ao clero (SANCHEZ VASQUEZ, 2010). Apesar de ter uma utilidade, ao exercer uma função educativa e ideológica, no sentido de tentar aproximar o povo aos personagens bíblicos e aos santos, não há utilidade material na arte medieval, sua utilidade é unicamente espiritual.

Em que pese todas as contradições associadas a esse período e embora a Igreja determinasse o conteúdo a ser impresso na obra de arte, não havia um conflito entre o artista e os valores e crenças exigidos pela Igreja a serem implícitos no objeto artístico, ou talvez se houvesse não eram expressados. De um modo geral as ideias dominantes correspondiam aos interesses da maioria da sociedade. Dessa forma, a relação entre artista e consumidor era imediata e a capacidade de criação, que é a essência da obra artística permanecia, pois esta continuava sendo produção espiritual, à margem da produção material.

No Renascimento se evidencia um grande florescimento artístico, decorrente do resgate do humanismo, vinculado ao retorno dos valores culturais da Antiguidade clássica. O burguês liberto da submissão religiosa toma consciência de sua centralidade no mundo, buscando conhecer a natureza para dominá-la e expressar em sua arte novas ideias. Nesse período, as obras de arte passam a ser



requisitadas não apenas por nobres, mas também, por burgueses enriquecidos. As relações entre produtor e cliente ainda não eram tão limitadas e embora o artista por vezes não se identificasse ideologicamente com o cliente, nem tampouco com seus gostos, esses conflitos não eram fundamentais (SANCHEZ VASQUEZ, 2010). Ainda que alguns visassem o lucro, a importância do capital simbólico era um fator considerado na aquisição de determinadas obras. A obra de arte ainda era compreendida por ambos como produção espiritual, sendo que a maioria dos clientes a adquiriam por seu valor estético, pelo prazer por ela proporcionado.

Em todas as sociedades já existentes, o artista sempre precisou sobreviver materialmente para poder criar. Em determinadas épocas essa sobrevivência se deu de certa forma mais favorável, porém, em outras, foi atravessada por condições adversas, o fato é que nunca chegou a uma contradição tão profunda como no capitalismo em seu estágio desenvolvido. Assim, como em qualquer período histórico, o artista renascentista precisava equilibrar suas necessidades de subsistência com sua liberdade de criação, uma vez que esta não se dá independente das relações efetivas presentes na sociedade burguesa (SANCHEZ VASQUEZ, 2010). No entanto, suas obras de arte expressavam as ideias de seu tempo, que não estavam em desacordo com a sua subjetividade, comprometida com a causa da humanidade e com os valores universais, comuns aos outros homens. Ademais, a divisão do trabalho nesse período ainda não havia atingido seu ápice, permitindo até mesmo que uma única pessoa desenvolvesse múltiplas capacidades intelectuais (FISCHER, 1976), como Leonardo da Vinci, que pode exercer, ao mesmo tempo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a astronomia, entre outras formas de criação.

Com o surgimento do mecenato<sup>17</sup>, em uma fase posterior do período renascentista, o artista, ao colocar sua produção artística sob tutela do mecenas, o qual a incentivava e a financiava, acabava se sujeitando a uma determinada relação de dependência. Contudo, a arte permanecia sendo atrelada à produção espiritual, afastada da produção material, e, portanto, improdutiva do ponto de vista econômico. Mesmo na fase de transição, em que o artista já emancipado do mecenas, passava a criar livremente de acordo com suas ideias e gostos pessoais,

---

<sup>17</sup>Trata-se de uma prática de financiamento de obras artísticas, exercida por ricos comerciantes e pessoas pertencentes à elite da sociedade. O mecenas investe e protege obras de arte, patrocinando artistas, como forma de obter projeção social ao ter seu nome vinculado à grandes e belas obras.

sem ter que se preocupar em atender uma demanda prévia do cliente, havia uma relação pessoal. Essa se constituía na medida em que o artista precisava oferecer suas obras a possíveis compradores (SANCHEZ VASQUEZ, 2010). No capitalismo, sobretudo a partir de meados do século XIX, essa relação direta entre produtor e consumidor se rompe.

Ao ser transformada em mercadoria, a obra de arte passa a ter um caráter de coisa, desvinculada de seu significado humano. A necessidade humana a qual busca satisfazer, bem como suas qualidades e valores de uso, já não importa, mas somente seu valor de troca, assim como tudo que é apropriado pela burguesia.

A burguesia [...] afogou os fervores sagrados da exaltação religiosa, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas geladas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca; substituiu as numerosas liberdades, conquistadas duramente, por única, por uma única liberdade sem escrúpulos: a do comércio. Em uma palavra, em lugar da exploração dissimulada por ilusões religiosas e políticas, a burguesia colocou uma exploração aberta, direta despuorada e brutal (MARX; ENGELS, 1998, p. 42).

Com o avanço do desenvolvimento capitalista e a exacerbada produção de mercadorias não se evidencia mais o vínculo direto e pessoal entre o artista e o consumidor, pois entre ambos existe um intermediário abstrato, com o qual não é possível estabelecer uma relação concreta e perceptível. Esse ente estranho que determina e influencia diretamente na possibilidade de liberdade de criação é o mercado. Fischer (1976) fala de um suposto “desencantamento das artes”, a partir da entrada das artes no mercado capitalista.

Os artistas e as artes entravam no mundo capitalista da produção de mercadorias em sua forma desenvolvida, com sua completa alienação do ser humano, com a exteriorização e materialização de todas as relações humanas, com a divisão do trabalho, a fragmentação e a rígida especialização, com o obscurecimento das conexões sociais e com o crescente isolamento e a crescente negação do indivíduo (FISCHER, 1976, p. 63).

A relação impessoal estabelecida entre o público consumidor e o artista através do mercado, que atua como uma cortina invisível entre ambos, é uma imposição das novas exigências da produção material capitalista, no intuito de ampliar intensamente a produção de mais-valia e lucros. Dessa forma, a obra de arte não mais é produzida ou consumida a fim de satisfazer necessidades

espirituais, como forma de despertar sentimentos, emoções, identificação ideológica, ou simplesmente como exaltação da beleza. Sob as leis do mercado, a arte passa a ser uma atividade produtiva, tornando-se uma mercadoria produzida para satisfazer uma necessidade externa, do mercado, isto é, obter lucro. Apesar disso, não se pode afirmar que o capitalismo eliminou o desejo de satisfação estética, o consumo baseado na necessidade de fruição da obra de arte.

Contudo, a submissão da arte às exigências da produção material é imposta a toda forma de expressão artística, não importando qual seja seu conteúdo ideológico. A relação de posse passa a ser o objetivo maior do consumidor, que já não mais usufrui a obra de arte para satisfazer uma necessidade interior de enriquecimento espiritual. O artista não produz de forma criadora, uma vez que suas obras são condicionadas pelas exigências do mercado, sendo-lhes estranhas, e, portanto, fruto de trabalho alienado. E, por outro lado, o público também não desfruta do significado humano da criação artística, ao obtê-la unicamente para satisfazer uma necessidade de posse. Quanto mais afastado de sua natureza criadora, o trabalho se afasta da arte, pois esta, diferente do trabalho em si, mesmo que este não seja alienado, está fora dos marcos da utilidade material, sendo sua utilidade unicamente a satisfação espiritual (SANCHEZ VÁSQUEZ, 2010). O caráter utilitário do objeto limita seu processo criativo, isto é, a liberdade de criação do artista.

Ao ter que criar para suprir as necessidades do mercado, o artista nega sua capacidade criadora, tendo que explicitar em sua criação gostos e ideias padronizadas, em sintonia com as tendências ditadas pelo próprio sistema. Situação emblemática da limitação da liberdade de criação pôde ser evidenciada quando em 2016, durante entrevista, o cantor canadense Justin Bieber revelou nunca ter simpatizado com um dos seus maiores “singles”. De acordo com Bieber, a música *Beauty and a Beat*, que gravou em parceria com a rapper norte-americana Nicki Minaj foi uma imposição da gravadora: “Nunca fui um grande fã dessa música. [...] No passado, gravei músicas que não gostava, que não ouviria, que a gravadora estava me dizendo para gravar”<sup>18</sup>. A arte como produto encomendado reduz o artista a um mero produtor de mercadorias. Quando não cria para si, mas para o mercado,

---

<sup>18</sup>Declaração dada pelo cantor para o site BUZZline, informação completa consta na lista de referências.

o artista não consegue explicitar sua personalidade na criação, não se reconhece nela e percebe-a como algo estranho. Sua existência natural é negada.

O artista assume uma posição passiva diante das regras impostas pelo mercado, estabelecendo uma relação com o consumidor desassociada de sua vontade. Por outro lado, eis uma grande contradição, uma vez que todo artista deseja viver de sua arte como ofício. Contudo, ao tornar a arte uma mercadoria, o sistema capitalista lhe atribui um valor de troca, ignorando as características estéticas do objeto, ou seja, seus valores concretos de uso. Suas qualidades estéticas não importam mais, mas sim seu valor de troca, que é determinado pela oferta e procura.

O valor de troca aparece, de início, como a relação quantitativa, a proporção na qual valores de uso de uma espécie se trocam contra valores de uso de outra espécie, uma relação que muda constantemente no tempo e no espaço. O valor de troca parece, portanto, algo casual e puramente relativo; um valor de troca imanente, intrínseco à mercadoria (MARX, 1988, p. 46).

A obra de arte torna-se equivalente a outras mercadorias, sendo reduzida a uma unidade de valor. E, ao ter suas qualidades concretas abstraídas, o trabalho artístico assume a forma de trabalho assalariado, que é a única forma de produzir mais-valia. O que vai determinar o valor da obra artística enquanto mercadoria, isto é, o salário pago ao artista, é, de acordo com Marx (1982, p.9) “a concorrência entre compradores e vendedores, a relação da procura com aquilo que se fornece, da apetência com a oferta”. Desse modo, a produção artística para o mercado se baseia no interesse dos agentes que mantêm o sistema em funcionamento, moldados por ele próprio.

Mais do que uma simples mercadoria, a arte na fase capitalista atual tem sido objeto de especulação, incorporando extravagantes cotações semelhantes às das finanças internacionais. De acordo com Eric Hobsbawm, é a partir de 1980 que o mercado artístico incorpora valores absurdos, sendo que “cada vez mais os compradores de arte compravam como investimento, como antes os homens compravam ações especulativas de minas de ouro”. (HOBBSAW, 1995, p. 491). Em decorrência desse fenômeno, observa-se uma dura concorrência entre artistas que almejam ter sua obra exposta nos restritos circuitos de consagradas galerias de arte.

E nesse bojo de cotações milionárias, inclui-se expressões artísticas como as do inglês Damien Hirst, considerado, atualmente, o homem mais rico do mundo no

campo das artes plásticas. Damien Hirst criou “ícones” da arte contemporânea, dentre esses, uma série de animais mortos flutuando em formol e uma caveira cravejada de diamantes. Sua fama e fortuna de quase 820 milhões<sup>19</sup> se devem a uma sequência de engenhosas ideias, como a que teve ao fechar seu restaurante The Pharmacy, em Londres, em 2004, e decidir leiloar por 19,2 milhões de dólares uma de suas instalações de prateleiras com caixas e pílulas coloridas, que imitam uma farmácia.

Figura 1 - Instalação "Pharmacy"



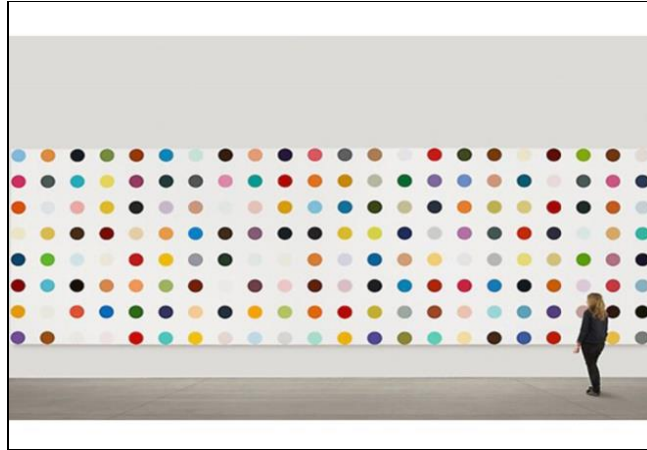
Fonte: Site Skinbikini (2016).

Em 2007, já no auge da fama e ocupando uma estimada posição no grupo de jovens artistas britânicos, Damien Hirst criou a referida caveira de diamantes, vendida posteriormente por 200 milhões. Em 2011, o artista expôs uma de suas obras mais reconhecidas e valorizadas, em 11 galerias Gagosian<sup>20</sup>, em Nova York, Beverly Hills, Londres, Paris, Roma, Genebra, Atenas e Hong Kong. Trata-se de uma série de “bolinhas coloridas”, intituladas Spot Paintings.

Figura 2- Série de pinturas "Spot paintings"

<sup>19</sup> Conforme matéria veiculada pela Folha de São Paulo, fonte completa na lista de referências.

<sup>20</sup> Gagosian Gallery é uma famosa galeria de arte contemporânea, que possui unidades em Nova York, Los Angeles, Londres, Paris, Beverly Hills, São Francisco, Roma, Atenas, Genebra e Hong Kong, comandada por Larry Gagosian.



Fonte: Site ArtfixDaily (2013).

Apesar desse tipo de manifestação artística suscitar, tanto defensores de um lado, que a admiram por quebrar regras, quanto críticos de outro, que não vêem em suas obras um conteúdo genuinamente artístico, o certo é que demonstra nitidamente que a arte tem cada vez mais perdido sua dimensão espiritual para se tornar um negócio extremamente rentável. Observa-se que a arte vem perdendo seu caráter público e sua capacidade de comunicação com o público, passando a ser objeto de interesses privados.

A transformação da arte em espetáculo, integrada ao show business, provoca uma disputa desigual, uma vez que obtêm sucesso e valorização artística aqueles que podem contar com o impulso de eficazes campanhas publicitárias. Todavia, é preciso reconhecer que esse processo não é algo novo na história da arte, pois, em épocas anteriores, o mecenas exercia o papel de projetar o artista, determinando o valor de suas obras e indicando-as à sociedade. Atualmente, o valor das obras de arte se deve muito mais à sua exposição na mídia do que por suas qualidades estéticas. Além disso, sob a hegemonia do pensamento pós-moderno em todas as esferas da vida social, em que predomina um relativismo absoluto, é quase que inadmissível qualquer juízo de valor, ou o estabelecimento de critérios para a arte. Nesse sentido, Hobsbawm (1995) explica que o pós-modernismo não foi uma tendência instaurada somente na esfera artística, mas em todas as Ciências Humanas, como a Filosofia, Ciências Sociais e Antropologia, pressupondo a negação do conhecimento objetivo da realidade.

Todos os pós-modernismos tinham em comum um ceticismo essencial sobre a existência de uma realidade objetiva, e/ou a possibilidade de chegar a uma compreensão aceita dessa realidade por meios racionais. Todos tendiam a um radical relativismo. (HOBASBAWN, 1995, p. 499).

Embora não se tenha a pretensão de estabelecer critérios rígidos para a definição daquilo que é considerado arte autêntica, uma vez que antes de qualquer coisa reconhece-se que a arte é criação humana, na nova condição, verifica-se um empobrecimento em relação à originalidade de muitas obras. Percebe-se a imposição de um pensamento único, padronizado<sup>21</sup>, que não favorece a crítica, o dissenso e, conseqüentemente a necessidade de superação de desafios que instigam a criatividade do artista. O consenso se dá no intuito de agradar o “Deus mercado”. Contudo, não é possível generalizar tal afirmação, condenando indiscriminadamente toda a arte contemporânea ou pós-moderna. Apesar da imensa produção de obras vazias em seu conteúdo estético, que representam a bolha especulativa, é evidente a existência de manifestações artísticas contemporâneas de grande qualidade, como no teatro, na música e no cinema, que rompem e subvertem essa lógica.

Quando a obra artística é criada com o intuito de se tornar um meio, no caso um meio para obter lucro, o artista se degrada, portanto, não deve se subordinar resignadamente às exigências do capital. Nesse sentido, Marx explica que “naturalmente, o escritor deve ganhar dinheiro para poder viver e escrever, mas, em nenhum caso, deve viver e escrever para ganhar dinheiro” (MARX; ENGELS, 1974, p. 73). Marx defende a autonomia e liberdade de criação do artista, ressaltando que a arte carrega em si sua própria finalidade.

A história fornece provas contundentes de artistas que, em defesa intransigente de sua liberdade de criação, não se submeteram às leis da produção capitalista, tendo como destino a fome, a miséria e a loucura. É o caso de grandes nomes da arte, como Monet, Franz Kafka e Van Gogh. São exemplos de artistas que, por serem incompreendidos em sua época ou por não terem dinheiro para publicarem suas obras, somente ganharam reconhecimento após sua morte. Muitos, no tempo presente, para poderem subsistir materialmente, vivem uma vida dupla (SANCHEZ VÁZQUEZ, 2010), exercendo atividade cotidiana de trabalho comum e se dedicando à sua arte nas horas vagas, como um hobby. Assim, muitas vezes, tentam extrair um tempo de sua existência medíocre e alienada para viver a autêntica realidade desejada.

---

<sup>21</sup> Esse debate será aprofundado no item 3.3

Conforme visto até aqui, a tese marxiana da hostilidade do capitalismo à arte se manifesta ao atingir a essência da obra de arte, ou seja, aquilo que possui de qualidades e sua liberdade de criação. O artista, tradicionalmente associado ao pensamento autônomo, que precisa de tempo livre para poder criar, se vê forçado a adaptar-se ao ritmo e às demandas impostas pelo mercado. Essa lógica produtivista do capitalismo se manifesta, inclusive, em outras esferas da vida, como tem sido evidenciada, com muita força, na produção científica contemporânea. Como consequência, a produção artística se torna refém de estereótipos aceitos comercialmente, esvaziando a crítica da experiência estética, resultando na pobreza, tanto em relação à forma, quanto ao conteúdo da obra de arte. Contudo, o próprio Marx reconheceu que, mesmo em meio a condições desfavoráveis, sob o capitalismo, a arte permaneceu se desenvolvendo significativamente, através de artistas grandiosos, nas mais variadas expressões e gêneros. Inclusive, o capitalismo permitiu, por meio da expansão tecnológica e científica, o nascimento de uma arte, tão fascinante e grandiosa que Marx não conheceu, como o cinema.

Apesar da atualidade e da validade da tese da hostilidade do capitalismo às artes, faz-se necessário esclarecer que nem todas as esferas artísticas sofrem interferência do mercado na mesma intensidade. Algumas expressões artísticas interessam mais do ponto de vista econômico e, portanto, são mais sujeitas às leis da produção capitalista, como é o caso do cinema, que para se realizar é necessário movimentar uma enorme quantidade de capital financeiro, o que também possibilita a geração de grandes lucros. Quanto mais adaptado às requisições relativas ao consumo de massas, no sentido de obter lucro, menor é o grau de liberdade de criação envolvida na produção cinematográfica (SANCHEZ VÁZQUEZ, 2010).

As imposições do capital determinam os mais variados aspectos que envolvem a produção de um filme, como a escolha dos atores, o conteúdo representado, os cenários e localizações das filmagens, etc. Enfim, o cinema tem uma relação intrínseca com a indústria, pois é produto do capitalismo, reproduzindo-o e sendo por ele reproduzido. Tendo em vista que o cinema é um produto coletivo de uma equipe de profissionais, como diretores, roteiristas, produtores, técnicos de som e imagem, entre outros, sendo parte de uma poderosa indústria que movimenta milhões, sua legitimidade artística é sempre motivo de discussão.

Suas múltiplas dimensões - arte, indústria e entretenimento – evidenciam a complexidade das relações entre a produção cinematográfica e a sociedade



capitalista, e, portanto, exigem uma análise aprofundada do assunto. Desse modo, conceitos como indústria cultural e arte de massas serão discutidos e problematizados nos próximos subcapítulos, a fim de se chegar a uma compreensão dialética e materialista acerca da arte cinematográfica, buscando-se resgatar suas dimensões emancipatórias.

### 3.2 BENJAMIN E A POLITIZAÇÃO DA ARTE COMO RESPOSTA À ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA

Por ser uma arte moderna advinda com o progresso tecnológico, o cinema é complexo e contraditório. Desde seu surgimento, no final do século XIX, o cinema tem sido objeto de análise e abordagens de diversos estudos, seja em relação aos aspectos estéticos e artísticos, seja no que se refere às questões ideológicas e políticas, vinculadas à indústria do entretenimento da qual essa arte também é parte. Embora rapidamente fossem comercializadas, as invenções que antecederam e permitiram a criação do cinema não nasceram somente com o objetivo de entreter, proporcionar prazer ou até mesmo obter lucro. Para Bernadet (1980) tais invenções tinham como primazia atender à necessidade de fotografar a dinâmica do movimento, essencial para produzir a impressão de realidade. Dessa forma, tinham como objetivo inicial, possibilitar pesquisas científicas buscando-se analisar o movimento de imagens.

A projeção cinematográfica foi possível devido aos diversos processos de investigações acerca da ciência ótica que a antecederam. Tais pesquisas deram origem à fotografia e a instrumentos ópticos como o cinetoscópio<sup>22</sup>, que contribuíram para a invenção do cinema posteriormente. Data do fim do século XIX a intensificação do desenvolvimento de pesquisas, na Europa e nos Estados Unidos, acerca da reprodução de movimentos, impossíveis de serem captados a olho nu, como o galopar de um cavalo e o voo de um pássaro (BERNADET, 1980). Contudo, Reis (2015) destaca que, a criação do cinematógrafo, pelos irmãos Lumière, em 1895, na França, baseada na invenção de Thomas Edson, diferente do interesse artístico do ilusionista francês George Méliès, era voltada para sua comercialização

---

<sup>22</sup>O Cinetoscópio, criado por William Dickson, engenheiro dos laboratórios de Thomas Edison, em 1889, foi o primeiro instrumento capaz de captar a imagem em movimento. O cinetoscópio permitia ao espectador observar as imagens por meio de uma lente semelhante a um microscópio (FERNANDES, 2018).

e lucro. Apesar de ser uma junção entre Ciência e entretenimento, o cinema unicamente como forma de espetáculo estava distante, em sua origem, dos interesses de seus criadores. A fascinação pela impressão de realidade produzida pela imagem-movimento foi capaz de mobilizar milhares de pessoas e, sob o domínio da burguesia, possibilitar o desenvolvimento de técnicas de reprodução, impulsionando a atual indústria milionária do cinema.

As transformações ocorridas, na segunda metade do século XIX e início do século XX, com o advento das novas tecnologias são o cenário de fundo sobre o qual se situa a análise de Walter Benjamin acerca do impacto dessas mudanças na vida social e nas obras de arte. O autor centrou suas análises filosóficas em torno da obra de arte, reunindo em suas reflexões distintos campos teóricos e práticos, como a filosofia da história, a teoria da linguagem, a teoria do conhecimento e a política. É, porém, no ensaio intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936, que o autor elabora sua teoria da arte, apresentando suas ideias sobre a obra de arte na modernidade (PALHARES, 2013) e as consequências sociais e políticas resultantes das alterações nas condições técnicas de reprodução da arte, como a fotografia e, sobretudo o cinema, que redimensionou a função da arte na sociedade, tornando possível, pela primeira vez, a massificação e a universalização da arte.

Nesse texto, Benjamin pretende refletir sobre as tendências evolutivas da arte e seu destino nas condições materiais existentes na modernidade, considerando-se que a inserção da produção artística no processo industrial passa a exigir uma nova forma de pensar sobre a arte. Para ele, o reflexo das transformações históricas iniciadas no século XIX na produção da cultura só poderia ser identificado e compreendido a partir do afastamento provocado pelo decorrer do tempo, uma vez que, de acordo com a tese marxiana, a superestrutura se desenvolve de forma mais lenta do que a base econômica. Dessa forma, tendo o materialismo como base de seu pensamento, a partir de sua aproximação com Marx e o marxismo, Benjamin analisa a experiência artística no tempo presente em que vive, colocando em xeque alguns conceitos vinculados ao idealismo e à tradição, como a noção de “criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo” (BENJAMIN, 1985). Uma das grandes contribuições de Benjamin foi, inclusive, integrar arte, técnica e pensamento, sendo um dos primeiros filósofos a pensar sobre esses elementos de

forma conjunta, que até então eram separados pela tradição alemã em distintos campos.

A arte considerada pela tradição como pura, descaracterizada de qualquer função social ou determinação objetiva, foi, portanto, separada da técnica, assim como o pensamento fora colocado pela filosofia em um patamar de extrema abstração, pressupondo o maior distanciamento da realidade concreta possível. Assim, a concepção tradicional da arte, era, para Benjamin, facilmente passível de ser apropriada pelo fascismo, ao contrário dos novos conceitos presentes em suas teses, que praticamente impossíveis de serem cooptados pelo fascismo, poderiam ser utilizados de forma revolucionária no contexto artístico (BENJAMIN, 1985). Fica claro o caráter combativo e político de sua análise, no que se refere a uma mudança radical no sistema produtivo capitalista.

A questão central para Benjamin, era compreender a relação que se estabelece entre as multidões dos grandes centros urbanos com a nova arte que surge com as modernas técnicas de reprodução, que, aliás, atende de forma mais apropriada às novas necessidades sensoriais do homem moderno, afetado pelas transformações cotidianas. A essa questão, Benjamin conclui que há uma alteração na percepção coletiva humana. Benjamin busca compreender como os novos meios de produção da modernidade afetam a percepção humana. Nesse sentido, pode-se dizer que sua teoria da arte é fundamentada em uma teoria da percepção.

No ensaio referido, Benjamin descreve algumas formas rudimentares de técnicas de reprodução que modificaram a percepção humana, antes da fotografia, da imprensa e do cinema, permitindo a reprodução de desenhos em madeira e cobre, tais como a xilogravura e a litografia. Contudo, tais avanços ocorreram em grandes espaços de tempo, e, a reprodução ainda não se dava em grande escala, de forma massificada, pois ainda não era uma reprodução técnica, mas manual. O autor destaca que a aceleração da reprodução da imagem feita pela fotografia possibilitou a submissão das obras de arte tradicionais a um processo de transformação profunda, provocando uma mudança na forma de percepção, acerca do sensível e na relação entre o público e a obra de arte.

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se

o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. (BENJAMIN, 1985, p. 167).

Benjamin afirma que a percepção humana coletiva é determinada pelos grandes acontecimentos históricos, assim como o modo de organização, não apenas pelos meios naturais. Dessa forma, as diferentes manifestações artísticas de determinados períodos históricos produziram, também, diferentes formas de percepção. O ponto principal dessa discussão está na análise das consequências da destruição do caráter único, individual e autêntico que envolve as obras de arte, conceituado por Benjamin como “aura”. Esse termo místico, que de acordo com o dicionário significa brisa, vento, sopro, utilizado também pela astrologia e vinculado ao campo energético, é tomado por Benjamin para explicar a autenticidade da obra de arte e as metamorfoses sociais causadas pelo seu declínio na arte reproduzível tecnicamente.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. (BENJAMIN, 1985, p. 167).

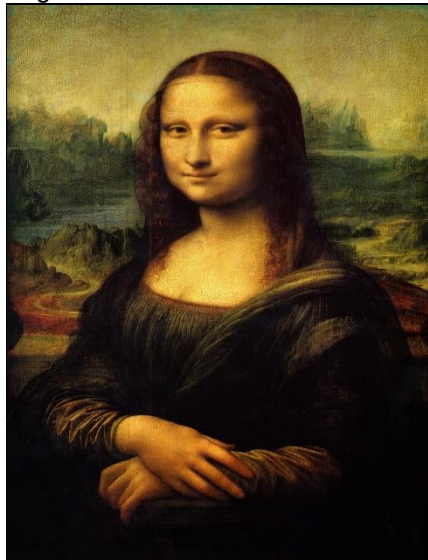
Essa autenticidade presente na obra de arte original, seu “aqui e agora”, cujo traço do pincel é capaz de ser identificado, bem como a rachadura feita pelo tempo, compõe a aura que a envolve. Segundo o autor, essa “aura” é destruída com o desenvolvimento das técnicas de reprodução mecanizadas. Benjamin, entretanto, não via como algo negativo a destruição da aura da obra de arte, pois esta ao ser destituída de seu caráter de raridade, se distanciando de seu ambiente aristocrático e religioso, que a tornava objeto de culto, acessível a poucos, permitiu atingir as massas, modificando sua relação com a arte (BENJAMIN, 1985).

Benjamin (1985, p. 172) associa a autenticidade da obra de arte ao contexto da tradição, a qual estava subordinada ao culto, primeiramente ao ritual mágico e depois ao religioso. Ao ser destituída a unicidade da autêntica obra de arte, caracterizada pelo autor como a “quintessência da tradição”, possibilitou à arte sua emancipação da esfera ritualística. Com a perda da autenticidade e a aproximação

com o público, há uma transformação na função social da arte, que não mais se baseia no ritual, mas “em outra práxis: a política”. A contemplação dá lugar à exposição, possibilitando a democratização das obras de arte.

A reprodutibilidade técnica permitiu, por exemplo, que a pintura da Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci, fosse reproduzida de diversas formas, seja em quadros, cartões postais e, atualmente, até mesmo em “memes” de internet. Apesar de o quadro original encontrar-se no museu do Louvre, em Paris, a técnica permitiu que essa figura fosse acessada por um contingente enorme de pessoas, das quais muitas nunca terão condições de visitá-la, tornando-se, assim, reconhecida mundialmente. A aproximação do público com a imagem da obra de arte, no caso a Mona Lisa, antes mesmo do próprio contato físico com ela, de certa forma, pode desfavorecer a experiência contemplativa, uma vez que o público já está habituado a essa imagem em diversos contextos, distintos, como se observa nas figuras abaixo. Assim, sua percepção passa a ser modificada.

Figura 3 – Mona Lisa<sup>23</sup>



Fonte: Google (2019).

---

<sup>23</sup> Reprodução da pintura original, também conhecida como “A Gioconda”.

Figura 4 - Paródias publicitárias de Mona Lisa



Fonte: Memecenter.com (2013).

Ao substituir a existência única por uma produção em série, aproximando a obra artística do expectador, ou seja, aumentando suas possibilidades de exposição, Benjamin afirma que o objeto reproduzido é renovado, isto é, ressignificado, através das novas experiências entre público e obra. Desse modo, há um “abalo na tradição”, o que para Benjamin “constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade” (BENJAMIN, 1985, p. 169). Para o autor, a obra de arte, ao ser livre do autoritário valor tradicional, a partir da reprodutibilidade técnica, poderia assumir novas funções para além da função artística, passando a exercer também uma função política (PALHARES, 2013) ao ser apropriada pelo coletivo.

A arte e a produção cultural, até então muito restritas à uma pequena elite, a partir da intensificação das técnicas de reprodução, principalmente com o advento do cinema, estabelecem uma nova relação com as massas. A recepção da arte torna-se coletiva, democratizada. Desse modo, Benjamin atribui à arte a capacidade de modificar as estruturas sociais. A arte passa então a assumir uma dimensão emancipatória. Ao permitir que as massas acessem os bens culturais, a cópia cumpre uma função política fundamental, uma vez que, para Benjamin, não há sentido se estes não estiverem próximos às pessoas.

Benjamin destaca que a produção do cinema, diferente de outras manifestações artísticas, não mais é individual, mas sim coletiva, uma vez que não se trata de uma única pessoa a produzi-lo, mas sim uma equipe, composta por atores, diretores, roteiristas, produtores, operadores de áudio, cinegrafistas,

iluminadores, etc. Nas palavras de Benjamin, “O filme é uma criação da coletividade” (BENJAMIN, 1985, p. 172). Feito pela coletividade e para a coletividade.

A reprodutibilidade técnica não só possibilita a difusão em massa da obra de arte cinematográfica, como é indispensável para sua produção. Tendo em vista o alto custo para produzir um filme, é necessário que esse atinja um grande público, diferente de outras manifestações artísticas em que a técnica de reprodução é apenas um fator externo à sua disseminação em massa, como a pintura, por exemplo. Nesse sentido, o espectador da obra cinematográfica não mais é um solitário burguês que contempla a obra de arte, mas passa a ser uma massa coletiva distraída. (BENJAMIN, 1985). É exatamente o caráter coletivo do cinema que o permite ser utilizado como ferramenta política, capaz de promover o autoconhecimento das massas.

O cinema é considerado por Benjamin o principal meio de destruição do patrimônio da cultura tradicional e a maior expressão de potencial político. Uma vez que o valor de culto não mais ocupa lugar central na obra de arte, o distanciamento com as massas se rompe. A própria noção de genialidade passa a ser desmistificada com o declínio da aura, pois qualquer criação artística pode ser reproduzida perfeitamente com as novas técnicas de reprodução, o artista não precisa ser um gênio para isso. Ao tornarem-se emancipadas dos valores tradicionais, e, conseqüentemente mais próximas das multidões por meio da exposição, a função artística das obras de arte se torna secundária para Benjamin. Nessa perspectiva, o autor atribui à arte cinematográfica um papel pedagógico, tendo em vista sua capacidade de possibilitar o aprendizado ao homem para enfrentar as novas exigências impostas pela técnica, que ele chama de segunda natureza, criada pelo homem, mas que este não a tem conseguido controlar, a exemplo das grandes guerras ocorridas.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1985, p.174).

O caráter artístico do cinema se dá no processo de montagem do filme, que lhe atribui a perfeição. Nesse sentido, Benjamin contrapõe os valores eternos presentes na arte grega, com o conceito de “perfectibilidade”, só possível no cinema.

Explica o autor que, exceto as moedas e terracotas que eram produzidas em grande escala pelos gregos, todas as demais formas de arte eram irreproduzíveis. Dessa forma, tendo em vista o baixo desenvolvimento técnico, a obra de arte grega exigia que em si estivessem contidos valores eternos. Contudo, com a criação do cinema, a arte adquiriu a perfectibilidade, possibilitada pela montagem das diversas imagens separadas e escolhidas posteriormente. Para Benjamin o filme representa a mais perfeita das obras de arte, sendo que “para os gregos, cuja arte visava a produção de valores eternos, a mais alta das artes era a menos perfectível, a escultura, cujas criações se fazem literalmente a partir de um só bloco” (BENJAMIN, 1985, p. 176).

A discussão tão polemizada sobre se a fotografia seria arte ou não pouco importava para Benjamin. A pergunta que deveria se fazer em sua opinião era se a fotografia teria alterado a própria natureza da arte. Tal discussão em relação ao cinema é vista por Benjamin como mais acentuada ainda, sendo que permaneciam as mesmas análises superficiais. Nesse sentido, critica alguns teóricos do cinema, considerados por ele como reacionários, que em seu anseio por conferir ao cinema o status de arte, incorporam na obra elementos associados ao sagrado, ao metafísico.

O autor entende que o cinema possibilita um equilíbrio entre o homem e o aparelho, sendo essa uma de suas funções. Esse equilíbrio ocorre devido à possibilidade que o aparelho fornece ao homem de se representar e de representar o mundo, em seus detalhes e em seus diversos condicionamentos (BENJAMIN, 1985). A capacidade que o cinema possui de mediação entre o homem e o mundo foi evidenciada durante as entrevistas com os coletivos de cinema, sendo referida inclusive como parte de seus objetivos.

[...] os alunos podem se apropriar do cinema para produzir narrativa de auto-representação, que talvez seja o mais interessante no projeto. Oferecer aos alunos as possibilidades para que eles falem de si, para que produzam narrativa de auto-representação, de falar coisas de seu cotidiano e que a gente possa conhecer melhor a visão de mundo deles em relação às coisas que estão no mundo (COLETIVO CINE DIVERSIDADE).

As imagens projetadas na tela afetam a percepção humana acerca das experiências cotidianas, de modo inconsciente. A reação despertada no expectador através das imagens é o que Benjamin chama de “inconsciente ótico”, conceito relacionado à psicanálise. Benjamin comenta que até mesmo alguns filmes



grotescos exercem função terapêutica em seus expectadores. Ademais, o cinema por meio de seus diversos recursos técnicos, capazes de ampliar e diminuir a imagem, ou apresentá-la em câmera lenta, permite ao homem vislumbrar diferentes realidades, lugares, viagens no tempo, proporcionando a este certa liberdade.

Outro ponto destacado por Benjamin é que a imagem produzida pela câmera permite uma visão ampliada da realidade circundante. Nesse sentido, faz uma comparação entre o pintor e o cinegrafista, afirmando que o primeiro realiza seu trabalho de forma distanciada da realidade observada, que lhe permite produzir uma imagem do todo, diferente do cinegrafista, que adentra nessa realidade de forma profunda, enxergando-a como uma sucessão de fragmentos montáveis. Dessa forma, defende que a realidade reproduzida pelo cinema é muito mais significativa do que a pictórica, pois fornece “um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade” (BENJAMIN, 1985, p. 187).

Considera-se um tanto exagerada essa tese de que o cinema penetra no âmago da realidade sem sofrer interferência, pois, mesmo em filmes que não passem por processo de montagem, a realidade apresentada não está livre de interferências ligadas aos valores e ideias das pessoas envolvidas no processo de produção, não havendo tal suposta neutralidade. Sobre essa questão, Bernardet (1980) esclarece que a ilusão de que o “olho mecânico”, ou seja, as lentes do cinema, reproduzem a própria realidade, de forma objetiva, tal como ela é, sem qualquer influência humana, é a interpretação que por muito tempo predominou e ainda se tenta impor. Tal interpretação tem claramente uma função política, no sentido de se manter a dominação ideológica de uma classe sobre a outra.

Dizer que o cinema é natural, que ele reproduz a visão natural, que coloca a própria realidade na tela, é quase como dizer que a realidade se expressa sozinha na tela. Eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, ou melhor, eliminando a classe social ou a parte dessa classe social que produz essa fala ou esse cinema, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista. Ao dizer que o cinema expressa a realidade, o grupo social que encampou o cinema coloca-se como que entre parênteses, e não pode ser questionado (BERNARDET, 1980, p. 130).

Não se pode esquecer que a classe dominante para se manter no poder precisa propagar sua ideologia e para isso a mascara, apresentando-a como verdade incorrigível. Nessa perspectiva, Viana (2006) critica a positividade de

Benjamin quanto à reprodutibilidade técnica, explicando que o desenvolvimento da tecnologia no sistema capitalista não ocorre de forma neutra, e, portanto, não pode ser apropriada por qualquer pessoa, independentemente de sua posição social. Visto que é produzida para reproduzir esse sistema, a tecnologia não é emancipadora por si só.

Apesar de alguns de seus críticos, como o próprio Adorno, o acusarem de manter certo utopismo em relação ao caráter progressista da técnica, Benjamin sabia que a técnica em si nada tem de revolucionária, e que esse caráter progressista depende de quem dela irá se apropriar. Benjamin deixou claro no ensaio “O autor como reproduzidor”, apresentado na Conferência realizada no Instituto para o estudo do fascismo, em 1934, ao falar sobre o contexto literário, que a técnica progressista é aquela que está em acordo com a tendência política correta. Nesse sentido, ser progressista, para ele, é buscar alcançar estratégias que correspondam ao tempo presente. Nesse sentido, destaca que “[...] é vasto o horizonte a partir do qual temos que repensar a ideia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo” (BENJAMIN, 1985, p. 123).

Tendo em vista que as relações sociais são condicionadas pelo modo de produção, ao invés de julgar de forma dicotômica o caráter revolucionário ou reacionário de uma obra de arte pelo fato de ser compatível ou não com o modo de produção, Benjamin propõe que se questione “de que modo essa obra se situa dentro dessas relações de produção?” A essa questão, Palhares (2013) ressalta que é de extrema importância que o escritor tenha consciência do lugar que ocupa no processo produtivo. Sem essa consciência e sem o conhecimento técnico literário, a tendência política da obra não terá serventia. A autora afirma que o olhar político se expressa no momento em que o artista deseja desocultar a realidade. Para tanto, a técnica de reprodução de imagem vem a ser um recurso potente na construção de uma outra realidade ao invés de sua simples reprodução. Nessa perspectiva, na pesquisa com os coletivos e projetos de produção cinematográfica, constatou-se que o posicionamento político permeia todo o processo de construção de imagens e filmes produzidos pelos mesmos. Os entrevistados mencionam que até mesmo o uso das técnicas tem ligação direta com sua visão de mundo, conforme demonstra o relato abaixo.

Eu estou indo muito na perspectiva de provocar eles a pensarem assim: “o que tu queres filmar?” E “porque que tu queres filmar desta maneira?” Então eu levo trecho de dois filmes pornô, mostro para eles, um da década de 70, do tempo que o pornô era exibido no cinema comercial na rua e que tem uma cena de masturbação, e que os atores saem e a cena foi filmada em plano aberto. E a menina está de costas em um plano bem aberto, e ela no meio, bem distante. E depois pego uma cena de finalização no cinema pornô tradicional da Internet mesmo, que é aquele plano no rosto da mulher sujo, e daí eu provoco eles assim: “porque a mesma cena, que teve o mesmo processo de ejaculação, porque que aqui foi filmado num plano fechado e aqui num plano aberto?” Ah porque no plano aberto ela está sozinha, então ele quer mostrar que ela está sozinha. Ali ele quer mostrar o que? Ah quer mostrar que o homem teve prazer. Então justamente pensar isso, é a mesma coisa, mas eu posso filmar essa mesma coisa de “N” formas. E é isso que tu tens que ter claro para ti, e tu tem que saber, por que às vezes as pessoas falam assim para ti: “ah, mas não era isso que eu queria dizer”, “eu não queria retratar um negro dessa forma assim no filme”, “ah eu não queria retratar a mulher dessa forma no meu filme”. Então é justamente o posicionamento, a visão de mundo é essa, de provocar o pensamento através da imagem. Ah, vamos filmar uma cena de ejaculação? Vamos, mas como? Aquela cena que está na Internet tem um posicionamento político muito claro, um posicionamento de gênero muito claro e ela está dizendo muita coisa, não é simplesmente uma cena de finalização de sexo entre um homem e uma mulher. Ali está dizendo muita coisa, é uma mulher que está de joelhos, ela está sendo subjugada.... Tudo aquilo ali é político (COLETIVO CINEMA POPULAR).

Benjamin acreditava que o cinema, caso fosse apropriado adequadamente pelo proletariado, poderia vir a ser um instrumento com uma potência revolucionária. A esse respeito, Viana (2006), em seu artigo “O Cinema segundo Walter Benjamin”, acusa o filósofo alemão de idealizar as massas, de forma messiânica, uma vez que o proletariado atual é apenas uma classe em si, sem consciência revolucionária, a qual somente será possível por meio da luta de classes. Embora concorde com tal constatação, tendo em vista a cooptação da consciência dos trabalhadores por meio da ideologia dominante, é preciso destacar que Benjamin sinaliza que, nos marcos capitalista, esse controle da obra cinematográfica por parte das multidões seria algo improvável, tendo em vista a necessidade desse sistema em transformar tudo em mercadoria, inclusive fomentando a idolatria de personalidades, como as estrelas do cinema, além de promover a deturpação da consciência.

Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle. [...]. Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência

corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe (BENJAMIN, 1985, p. 180).

O exemplo dado por Benjamin sobre a apropriação da arte cinematográfica pelo fascismo demonstra que seu uso político por movimentos totalitários também pode ser de grande eficácia no sentido de propagar ideias reacionárias. Fica evidente na análise benjaminiana que a ascensão do fascismo é fundamental para a compreensão das transformações em curso, iniciadas no século XIX. Nesse sentido, Palhares (2013) pontua que a posição de Benjamin em rejeitar a arte tradicional, priorizando a função política da arte foi um tanto radical e anacrônica, em relação às produções cinematográficas, realizadas no período em que empreendeu sua análise, carecendo até mesmo de dialética, como posteriormente será explicitada na visão de Adorno. No entanto, essa contradição entre a produção de um cinema emancipatório e crítico e o cinema produzido pela indústria cinematográfica europeia não passa despercebida pelo autor, visto que não deixa de pontuá-la na última edição do ensaio.

Para que não se chegue a uma compreensão equivocada e simplista acerca das pretensivas teses de Benjamin, no que tange à potência revolucionária da arte pós-aurática, é preciso levar em consideração o contexto cultural conturbado em que sua obra foi escrita. Na década de 1920 o campo das artes vivencia uma onda reacionária em relação ao movimento modernista, inclusive pelas correntes de esquerda. Na década de 1930, como visto anteriormente, o realismo socialista se impõe como estilo soberano na União Soviética, oprimindo o desenvolvimento das demais correntes artísticas. Assim como o movimento de vanguarda sofre forte perseguição, sendo o Partido Nacional Socialista um dos maiores difamadores da arte moderna, na Alemanha (PALHARES, 2013). Diante de todo esse contexto, Benjamin, como um bom representante das vanguardas artísticas, sendo considerado “filósofo das vanguardas” (SELIGMANN-SILVA)<sup>24</sup>, ao lutar contra um passado retrógrado no campo das artes, parece demonstrar certa empolgação em relação às novas tecnologias.

Suas ideias demonstram seu posicionamento combativo frente à apropriação dos meios técnicos pelo fascismo. Segundo ele, a guerra é o objetivo final da

---

<sup>24</sup>Entrevista concedida ao Site DW.com por Márcio Seligmann-Silva, intitulada “Obra de Walter Benjamin é essencial para pensar século de catástrofes”. Informação completa presente na lista de referências.

estetização da política, uma vez que “somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção” (BENJAMIN, 1985, p. 195). Dessa forma, sua proposta comunista de politização da arte parece ser uma resposta ao fascismo, que promoveu a estetização da arte ao se utilizar do cinema como propaganda política.

É evidente que sua estratégia de politização da arte em contraposição à estetização da política é insuficiente, assim como algumas de suas teses deixam lacunas, sendo passíveis de críticas. A oposição mecânica e binária entre fascismo e comunismo, a partir da estética e da política, é problemática. Nesse sentido, Osborne (1997) afirma que a arte não possui subsídios institucionais concretos capazes de combater uma política estetizada. Ademais, é preciso esclarecer que a arte politizada se dá nos dois pólos políticos, tanto no comunismo, quanto no fascismo, pois a apropriação da estética pelo fascismo de maneira particular também representa a politização da arte, porém com objetivos contrários, de dominação.

Viana (2006) atribui às “abstrações metafísicas” de Benjamin, como denomina de forma pejorativa suas teses, ao fato de este não ter analisado o cinema de forma concreta, ou seja, a partir das obras cinematográficas produzidas na história do cinema, para que minimamente pudesse comprovar empiricamente suas formulações. O autor denuncia que a defesa de Benjamin acerca de uma tecnologia revolucionária, sobretudo o cinema, não leva em consideração o capital cinematográfico e seus condicionamentos históricos reais. No entanto, é preciso ressaltar que alguns trechos de seu texto explicitam sua influência e empolgação pelo cinema russo de Eisenstein<sup>25</sup>, o que talvez explique sua visão mais positiva, ou mais flexível, em comparação com a de Adorno, como será analisada no próximo tópico.

No que se refere ao fato de Benjamin não ter realizado análise de filmes para provar seus argumentos, uma leitura mais aprofundada da obra benjaminiana permite inferir que a investigação acerca da produção cinematográfica não era seu objetivo. Sua preocupação teórica estava em conhecer os impactos das grandes transformações, como o crescimento das metrópoles, o fluxo de trânsito, de pessoas

---

<sup>25</sup>O soviético Serguei Eisenstein foi um dos pioneiros na história do cinema. Considerado pai da técnica de montagem, exerceu grande influência sobre vários cineastas importantes. Conhecido como o cineasta da Revolução Russa, é autor de filmes como “A Greve”, “O Encouraçado Potemkin” e “Outubro” (KONDER, 2013).

nas ruas, a polifonia de imagens cotidianas e da nova arte que se engendrava sobre a percepção do homem contemporâneo moderno. Embora seu foco não tenha sido apresentar uma análise pormenorizada sobre o cinema, o que importa é que suas contribuições fornecem subsídios teóricos importantes para se pensar sobre o cinema e suas dimensões emancipatórias no tempo presente, buscando-se um caminho dialético.

A elaboração teórica de Walter Benjamin exerceu grande influência no pensamento de Adorno e na construção de suas teses sobre os meios de comunicação de massa e a produção cultural. Destaca-se que a perspectiva otimista de Benjamin é criticada por Adorno, que considerou suas conclusões ingênuas, demonstrando a impossibilidade de uma utilização emancipadora dos meios de comunicação de massa. Algumas antinomias e aproximações entre o pensamento destes dois expoentes da Escola de Frankfurt são discutidas a seguir.

### 3.3 NAS TRAMAS DA MATRIX: CINEMA E DISTOPIAS TECNOLÓGICAS DA INDÚSTRIA CULTURAL

Você quer saber o que é Matrix?

Matrix está em toda a parte. Mesmo agora, nesta sala. Você a vê quando olha pela janela, ou quando olha a televisão. Você a sente quando vai trabalhar, quando vai à igreja, quando paga seus impostos. É o mundo colocado diante de seus olhos para que não perceba a verdade. Que você é um escravo. Como todo mundo, você nasceu em cativeiro. Nasceu numa prisão que não pode ver, sentir ou tocar. Uma prisão para a sua mente (MATRIX, 1999).

O filme de ficção científica *Matrix*<sup>26</sup>, de 1999, pode ser interpretado como uma alegoria para representar a indústria cultural, enquanto sistema de dominação e manipulação das massas, visando sua integração ao sistema capitalista, conforme analisado por Theodor Adorno e Max Horkheimer nos anos de 1940. No filme, a humanidade do final do século XX é escravizada pela Matrix, que nada mais é do que um poderoso programa de computador, capaz de simular uma realidade virtual, para que os homens permaneçam dormindo, enquanto são conectados às máquinas, servindo-as como fonte de energia. Assim como na realidade distópica produzida pela Matrix, em que as pessoas vivem suas vidas seguindo o roteiro programado, a indústria cultural, por meio de todo seu aparato tecnológico impõe a

---

<sup>26</sup>Filme de 1999, dirigido por Lilly e Lana Wachowski. Foi o primeiro da Trilogia de grande sucesso de bilheteria: *Matrix*, *Matrix Reloaded* e *Matrix Revolutions*.

padronização dos indivíduos e de suas relações sociais, visando, em última instância, a reprodução do capital.

Com uma postura cética frente aos avanços da modernidade e ao progresso acelerado dos meios de comunicação, Adorno e Horkheimer formulam o conceito de indústria cultural, que não passa de uma astuta estratégia de dominação das consciências, da qual fazem parte os bens culturais, sobretudo os meios de comunicação de massa como a imprensa, o rádio e o cinema, cuja finalidade é fazer com que os indivíduos se tornem consumidores. A expressão indústria cultural foi utilizada pela primeira vez no livro “Dialética do esclarecimento”, escrito por Adorno e Horkheimer, entre 1942 e 1944, no período entre guerras, durante o exílio nos Estados Unidos, em virtude do nazismo. Nesse período, a cultura de massas encontrava-se já desenvolvida, sendo o cinema e o rádio meios de comunicação populares nos EUA.

Desse modo, Adorno e Horkheimer acreditavam que o sistema de dominação se apropria das manifestações vinculadas ao desenvolvimento técnico, de tal forma, que além de controlar as mentes, impossibilitando o pensamento crítico, não permite que estas sejam utilizadas de forma emancipatória. Assim como na Matrix os indivíduos têm suas mentes controladas, de modo a serem impossibilitados de exercerem qualquer tipo de confronto, a indústria cultural realiza o controle das consciências ao neutralizar a capacidade de crítica do indivíduo, tornando-se fundamental para a manutenção do sistema.

O conceito “indústria cultural” tem como objetivo substituir o termo “cultura de massas”, tendo em vista que esse último sugere, de forma equivocada, a existência de uma cultura nascida de forma espontânea das próprias massas. Essa falsa ideia que remete a uma suposta “arte popular” atende aos interesses dos detentores dos meios de comunicação de massa, uma vez que invisibiliza os reais mecanismos de dominação impostos verticalmente para adaptar as massas ao sistema (GATTI, 2013).

Para Adorno e Horkheimer, na indústria cultural a arte se torna mera mercadoria, pois o mercado é quem determina as regras que visam, em última instância, a geração de capital. Nesse sentido, para os autores, os filmes, assim como as manifestações de rádio e de televisão, não deveriam ser consideradas expressões artísticas, pois não passam de um negócio rentável, cuja finalidade comercial é realizada pela exploração de bens culturais de forma sistemática, a fim

de obter lucro (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), assim como um eletrodoméstico, um automóvel ou qualquer outra mercadoria. Ao se intitular como indústria, a indústria cultural revela o seu verdadeiro objetivo, que é lucrar.

Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100).

A indústria cultural não apenas adapta suas mercadorias ao consumo das massas, mas, em grande escala, determina seu próprio consumo. A indústria cultural mantém seu funcionamento através da produção em série de expressões culturais, padronizadas e determinadas por ela. Seus agentes justificam a reprodução serial como sendo fundamental para atender necessidades iguais, como se tais necessidades fossem originadas pelos próprios consumidores. Dessa forma, estabelecem um modelo de consumo e comportamento, aceito de forma passiva. Em outros termos, as pessoas são ludibriadas sobre suas reais necessidades e, de forma ilusória, passam a acreditar que as necessidades produzidas por esse sistema são suas reais necessidades.

Adorno e Horkheimer explicam que o “círculo de manipulação e da necessidade retroativa” são mecanismos para manter a unidade do sistema. Nas palavras dos autores, “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesmo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100).

A padronização é evidenciada em praticamente todas as manifestações artísticas. Basta tomar como exemplo determinados estilos musicais que fazem sucesso comercialmente, bem como filmes, sobretudo os produzidos em Hollywood, que parecem apresentar a mesma fórmula de sucesso, com a mesma estética, os mesmos tipos de personagens, se utilizando de clichês, do início ao fim, e quase sempre com um final feliz. As “estrelas” de cinema quase sempre protagonizam os mesmos estilos de filmes e seus papéis tendem a ser parecidos. Exemplos atuais podem ser percebidos em estereótipos, como o do piadista engraçado Adam



Sandler<sup>27</sup>, o galã “boa pinta” disposto a salvar o mundo Daniel Craig<sup>28</sup>, ou o matador de aluguel Jason Statham<sup>29</sup>. Todos parecem ter sido moldados por Hollywood para representarem um único papel ou gênero de filme. Antecipadamente, o público já sabe o que irá assistir, não há surpresa alguma. Trata-se de uma constante repetição que satisfaz um desejo de repetição, daquilo que é fácil de ser digerido.

Na Matrix da indústria cultural, os produtos pouco propiciam ao consumidor, espaço para reflexão acerca do que está assistindo, lendo ou ouvindo. Grande parte do que é produzido é previsível e desenvolvido de modo que os indivíduos, criados em “incubadoras” dentro das teias do consumo, não precisem exercitar seu pensamento e sua capacidade intelectual. Não há necessidade de esforço, concentração e compreensão por parte de seu apreciador, uma vez que os indivíduos já estão familiarizados com os produtos que, estrategicamente, assim são elaborados para serem facilmente assimilados. Pensar é prejudicial ao sistema, pois pessoas que pensam não compram por impulso, nem se rebelam contra a ordem estabelecida.

As fórmulas utilizadas no cinema, assim como nas demais manifestações artísticas, são projetadas de modo que despertem determinados sentimentos e desejos nos consumidores, como a trilha sonora, que ao ser ouvida possibilita que o expectador adivinhe o desenvolvimento do filme, as cenas fáceis de memorizar, o número de piadas e os efeitos. Tais elementos, calculados intencionalmente, exercem grande poder de atração nos consumidores e compõem o grande esquema da indústria cultural. Todo esse aparato padronizado atrofia a imaginação. A velocidade em que as imagens aparecem e a grande quantidade de efeitos causados pela técnica racionalizada fazem com que o expectador não tenha tempo para refletir, pois para acompanhá-los é necessário um esforço. Esse esforço, no entanto, é tão costumeiro que se torna automático, não precisando ser renovado em cada caso. Conforme os autores, “os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os mais distraídos vão consumi-los alertamente” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 105).

---

<sup>27</sup>Ator e comediante norte-americano. Protagonizou filmes como “Click” e “Esposa de mentirinha”, entre outras tantas comédias.

<sup>28</sup>Ator britânico, famoso por interpretar James Bond, desde 2006.

<sup>29</sup>Ator inglês, intérprete de papéis principais em filmes de ação, como “Adrenalina”, “Carga explosiva” e “Corrida mortal”.

Os meios de comunicação de massa disseminam a falsa ideia de proporcionarem liberdade e autonomia aos seus consumidores, no entanto, seus produtos são engenhosamente planejados para que estes exerçam seu poder de compra como única alternativa (FREITAS, 2003). Dessa forma, a manipulação, por meio dos produtos vinculados à racionalidade técnica, como o cinema, cumpre perfeitamente sua função de manter a coesão e legitimação desse sistema.

Assim, como qualquer produto da indústria cultural, o cinema é produzido para o consumo de massas e esse consumo é determinado antecipadamente. O que diferencia a indústria cultural de outras formas de entretenimento até então existentes é sua capacidade de racionalizar a produção de acordo com as regras de uma nova etapa do capitalismo, o capitalismo monopolista. Nesse sentido, nada é produzido sem estar de acordo com essas regras, e sem que o consumidor não se identifique. As manifestações culturais diferentes, que não reproduzem tal esquematismo, como a linguagem e os clichês da indústria cultural, são postas à margem. Para os autores, “a indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo absoluto” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 108). E essa semelhança e identidade atestam a mediocridade da obra de arte.

Por outro lado, é verdade que até mesmo aquilo que é considerado diferente, e marginal, caso apresente possibilidades de sucesso comercial e lucro, acaba sendo apropriado pela indústria cultural. A apropriação cultural e a incorporação de pautas progressistas também são realizadas pela indústria cultural, tornando-as mais fáceis de serem assimiladas e aceitas por seus consumidores. Um exemplo emblemático se refere à falta de diversidade entre os indicados ao Oscar, criticada em 2016 por vários atores, entre eles Will Smith. Em 2018, entretanto, o cenário mudou, pois, a fim de compensar a hegemonia branca no cinema Hollywoodiano, o Oscar premiou o diretor e roteirista norte-americano, Jordan Peele, que se tornou o primeiro negro a ganhar o Oscar de Melhor Roteiro Original. Além disso, filmes como “Pantera Negra”, protagonizado por um negro, bem como “Mulher Maravilha”, estrelado por uma mulher, demonstram certa mudança no que se refere aos estereótipos de filmes de super-heróis. É evidente que a aposta na diversidade pela indústria cultural não se deu com o objetivo de ativismo social, mas no sentido de agradar as massas consumidoras e permanecer lucrando.

O funk é um bom exemplo de apropriação cultural, pois apesar de ter surgido nas comunidades do Rio de Janeiro, e, portanto, ser criação das massas, despertou

interesse na indústria cultural, que, com a ascensão social e econômica das classes mais pobres, nos últimos anos, viu nas manifestações culturais e no seu modo de vida um nicho de mercado importante a ser explorado. A estética da periferia tornou-se o conteúdo principal de filmes, novelas e programas de televisão brasileiros (HERSCHMANN, 2013). A apropriação cultural realizada pela indústria cultural ocorre também na mercantilização de objetos e símbolos vinculados às culturas até então consideradas marginais, como os turbantes utilizados em sua origem pelos povos negros. Assim, a indústria cultural ressignifica tais símbolos de forma a torná-los atrativos e consumíveis por toda a população, esvaziando-os de seu contexto histórico, social e cultural, isto é, de seu conteúdo de resistência. A indústria cultural está sempre atenta às tendências que se destacam e aquilo que pode lhe proporcionar retorno, diante do esgotamento de tendências causado pela própria exploração comercial exaustiva. A burguesia não se apropria da cultura das massas de forma espontânea, mas sim porque precisa delas para que comprem seus produtos.

Mesmo aquilo que venha a criticar a própria indústria cultural poderá ser assimilado e vendido por ela, se for conveniente em termos de rentabilidade. O capitalismo tem a capacidade de administrar o diferente de forma a ser assimilado conforme seus interesses. As portas do mercado sempre estarão abertas a uma ideia nova, que ganhe notoriedade e que possa ser integrada à atividade industrial (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Na realidade brasileira, observa-se que, de tempos em tempos, a indústria cultural se redefine, a fim de vender mais, explorando determinados estilos musicais, tornando-os dominantes, como o axé, o forró, o pagode, o sertanejo e o sertanejo “universitário”, e no momento atual o funk.

No âmbito do cinema, sobretudo em Hollywood, também é possível visualizar esse processo, no que se refere às temáticas retratadas, como os filmes de gangsters, os musicais, os filmes de faroeste, nos anos trinta, e, mais contemporaneamente, em filmes de ficção científica, fim do mundo, vampiros e zumbis, etc. Tais temáticas reaparecem de tempos em tempos com novas roupagens, após decadência temporária em relação ao gosto popular.

A esfera do cinema tem bons exemplos de cineastas e diretores que após conquistarem algum destaque, são absorvidos pela indústria cinematográfica hegemônica, tornando-se engessados. O filme brasileiro “Cidade de Deus”, de 2002, dirigido por Fernando Meirelles, ficou amplamente conhecido após receber 4

indicações ao Oscar, possibilitando ao cineasta a realização de produções internacionais, em parceria com grandes “estrelas” do cinema hollywoodiano, como Juliane Moore e Rachel Weisz. Apesar de estar incluído no circuito de Hollywood, frequentando os eventos de cinema e recebendo financiamento americano, Meirelles afirmou em entrevista realizada em 2012, o seguinte: “Não quero trabalhar em Hollywood. É uma engrenagem, e o diretor é só mais um funcionário que obedece a ordens<sup>30</sup>”. Na indústria cultural quase não há espaço para a criação autônoma, pois a obra deve obedecer às tendências impostas pela produção, previamente pensadas e planejadas. Nesse sentido, os autores afirmam que o detalhe, ou seja, aquilo que é único na obra, não se contrapõe ao todo, mas é integrado a ele (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Essa totalidade imposta pela indústria cultural acabou com qualquer tipo de rebeldia ou resistência, característica do que consideram como obra de arte autêntica e grande.

Para a produção de um filme, a obra do artista é delegada a administradores, técnicos e diretores que a avaliam não por sua qualidade, mas por sua capacidade de rendimentos. Dessa forma, a obra cinematográfica torna-se condicionada às exigências do mercado, sendo destituída de qualquer dimensão de liberdade e autonomia (GATTI, 2013). Não é permitido correr riscos, por isso a apresentação do velho como se fosse novo é comum na indústria cultural. “É com desconfiança que os cineastas consideram todo manuscrito que não se baseie, para tranquilidade sua, em um best-seller” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 111). Tendo em vista o grande capital investido na produção de um filme, a exigência do uso de uma fórmula comprovada de sucesso para obter lucro será maior, a fim de que não se corra riscos. Observa-se que nas sequências de filmes, sucessos de bilheteria, cada filme anuncia o próximo filme, fazendo com que os expectadores fiquem dependentes do próximo lançamento. Contudo, o enredo segue a mesma fórmula repetitiva de sucesso anterior, como, por exemplo, os filmes de super-heróis da Marvel e a Trilogia “contos de fada” de Cinquenta Tons de cinza.

Toda a tendência social implícita na obra cinematográfica por seus criadores está de acordo com as intenções dos setores dominantes do capital. Os setores culturais acabam sendo dependentes desses grandes monopólios para que possam continuar existindo. Nesse sentido, Adorno e Horkheimer citam a dependência do

---

<sup>30</sup> Conforme entrevista concedida por Fernando Meirelles ao Site Cineweb.

sistema radiofônico à indústria elétrica e do cinema em relação aos bancos como exemplos característicos do entrelaçamento econômico entre diferentes setores que compõem a unidade do sistema (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Conforme destaca Gatti (2013), o fato de a obra de arte ser mercadoria, para Adorno e Horkheimer, não quer dizer que não seja autônoma e que o artista não disponha de liberdade. A diferença entre arte e produto da indústria cultural não está no fato de depender do mercado, mas sim em sua finalidade interna. Na obra de arte, a finalidade está em sua lógica interna, diferente do produto da indústria cultural, cuja finalidade está na lógica do mercado, ou seja, obter lucro. Como visto anteriormente, Marx e Engels já alertavam sobre o fato de que a arte carrega em si sua própria finalidade e que embora o artista necessite vender sua obra para sobreviver, não deve criá-la com o objetivo de ganhar dinheiro (MARX; ENGELS, 1974).

A indústria cultural realiza a integração dos bens culturais ao sistema, de forma a manter o status quo, ou seja, reproduzir a sociedade capitalista de maneira passiva. Na autêntica obra de arte, ao contrário, sempre haverá espaço para resistência à ordem imposta. Embora o artista reconheça que sua arte é mercadoria, não aceita se sujeitar totalmente às regras do mercado. Eis a contradição presente na obra de arte, ressaltada pelos autores, que não aparece no produto da indústria cultural, uma vez que não há negação das regras exteriores impostas pelo mercado, nem da ordem vigente. A indústria cultural suprime a dialética de afirmação e negação do sistema ao mesmo tempo (GATTI, 2013). A cultura torna-se apenas afirmação da lógica mercadológica.

A indústria cultural prevê a integração de todos os segmentos sociais e, para tanto, promove por meio de seus produtos a classificação de seus consumidores como uma espécie de hierarquização. Desse modo, realiza distinções de acordo com cada categoria, como filmes e revistas “cult”, mais elitizados e aqueles populares. Para cada público há um produto de massa, de acordo com seu nível e suas especificidades. O conteúdo, entretanto, praticamente não se diferencia, sua intenção é, sobretudo, organizar e quantificar os consumidores conforme seus rendimentos. As diferenças postas nos produtos culturais se reduzem a meras superficialidades, tais como os acessórios nos carros mais caros, e “nos filmes ao número de estrelas, à exuberância da técnica, do trabalho e do equipamento, e ao emprego de fórmulas psicológicas mais recentes” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985,

p. 102). A diferenciação em categorias tem como finalidade produzir a concorrência e a ilusão do poder de escolha. No fundo, os meios técnicos imprimem nos produtos culturais a mesma essência padronizada.

O controle da consciência se efetiva não somente em sua jornada de trabalho. Até mesmo em seu tempo livre, o homem é capturado pela mecanização ocasionada pela indústria cultural, de forma que o lazer e o divertimento acabam se tornando uma extensão do trabalho. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Para os autores, a arte, principalmente o cinema, se resume ao entretenimento, o que serviria para amenizar o esgotamento dos trabalhadores explorados pelo capitalismo. Nesse sentido, o entretenimento torna-se uma fuga da realidade opressiva.

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretensível conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113).

Após trabalhar oito horas por dia, o trabalhador, na maioria das vezes, não busca o cinema para refletir, mas para relaxar e se divertir. Não quer assistir algo que lhe exija esforço, mas algo que lhe proporcione prazer momentâneo, ao contrário do tédio e monotonia de sua vida. A antecipação do que vai acontecer no final do filme, inclusive, é motivo de prazer, por isso a reprodução do mesmo sempre. É comum que o espectador considere o filme ruim quando não há identificação ou quando este exija esforço intelectual. Se o filme não lhe causou sentimentos intensos como medo, choro ou riso constante, não o entreteu de forma suficiente. O estranhamento e a perturbação são considerados inadmissíveis na indústria cultural, que promete divertimento constante. Ressalta-se que a relação entre arte e entretenimento não é antagônica, uma vez que a arte pode entreter sem deixar de ser arte. Pode divertir e ao mesmo tempo provocar reflexão, estabelecendo uma experiência única entre obra e receptor, seja ela positiva ou negativa. A falsa dicotomia entre arte e entretenimento no que se refere ao cinema

foi constatada nas entrevistas realizadas com os coletivos de cinema, ao exprimirem sua concepção acerca dessa relação.

Eu acho que é uma arte que pode entreter. E mais do que arte, eu acho que cinema é pensamento, toda a arte na verdade é né [...] a quantidade de pensamento, a quantidade de engajamento político que tem naquela imagem, ou pode não ter nenhum também. A imagem é relação, a imagem só vai existir em relação ao outro. [...] como é que essa imagem vai se relacionar comigo? [...] e essa relação é pensamento, com a imagem e através da imagem. Então eu acho que ela é arte e é entretenimento também, por que não? Porque entretenimento não é uma coisa ruim, óbvio que não, mas ela é pensamento também. [...] não é qualquer imagem que vai me pôr a pensar, que vai provocar o pensamento no outro. [...] o pensamento enquanto experiência, mesmo uma imagem que eu não goste, por exemplo o filme “Mãe”, da Darren Aronofsky, eu não gostei. O filme me incomodou em vários aspectos, mas ele me fez pensar sim, ele me fez pensar e me provocou uma experiência ruim. Nossa! esse filme está me cansando! Porque ela está sendo agredida desse jeito? Por que construir desse jeito? Questionamentos que vieram até mim. A questão do filho que é devorado pelos fiéis precisava ser tão óbvia assim? O diretor não conseguia fazer uma metáfora mais refinada? Ou ele não quis fazer? Um monte de coisas que vai vindo, e claro, não precisa de respostas, mas vai provocar uma experiência, mesmo que eu não tenha gostado. (COLETIVO CINEMA POPULAR).

O estranhamento provocado por filmes que, de certa forma, resistem aos receituários da indústria cultural, permitem o confronto do expectador com suas experiências cotidianas e suas percepções por ela moldadas. Ademais, é preciso ressaltar que o entretenimento não surgiu no capitalismo, e é óbvio que Adorno e Horkheimer não estão se posicionando contra o entretenimento, mas sim contra o esvaziamento do pensamento provocado pelos produtos culturais, contra a fácil assimilação, contra o adestramento da consciência. Na indústria cultural a arte passa a adquirir um caráter massificador, na medida em que é produzida e disseminada, de modo a atingir o maior número de pessoas. A indústria cultural propaga uma visão única da realidade, fornecendo ao expectador a sensação de familiaridade e identificação, inviabilizando o estranhamento e, conseqüentemente, a capacidade de crítica a essa realidade. Assim, a cultura torna-se mercadoria e instrumento de controle, legitimando a ideologia dominante, isto é, a visão de mundo das elites que detêm a riqueza material, passando a ser universalizada e disseminada como a única e verdadeira forma de pensamento. Ela vende a imagem rotulada do que é bom ou mal, apropriado ou não, ditando normas e comportamentos.

[...]. As ideias da classe dominante são, em todas as épocas, as ideias dominantes; ou seja, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo sua força espiritual dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe também dos meios de produção espiritual, o que faz com que sejam a ela submetidas, ao mesmo tempo, as ideias daqueles que não possuem os meios de produção espiritual. As ideias dominantes são, pois, nada mais que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são essas as relações materiais dominantes compreendidas sob a forma de ideias; são, portanto, a manifestação das relações que transformam uma classe em classe dominante; são dessa forma, as ideias de sua dominação. (MARX; ENGELS, 2005, p. 78).

A ideologia burguesa assegura que homens e mulheres não percebam as relações reificadas nas quais estão inseridos, que permaneçam inertes diante de sua condição de exploração que sustenta o capital e os capitalistas, tornando a realidade natural e inquestionável. Tem o papel de obscurecer as contradições entre os que produzem a riqueza com seu trabalho e os que dela se apropriam (CHAUÍ, 2003). A imagem vista na tela do cinema ou propagada pelos demais meios de comunicação é compreendida como a realidade tal como ela é. Desse modo, a indústria cultural exerce função fundamental para que o mundo permaneça como está. O espectador acostuma-se a reconhecer e aceitar somente aquilo que se enquadra nos estereótipos que conhece (FREITAS, 2003), moldado por esse sistema. O sistema capitalista triunfa, mantendo os trabalhadores, agora consumidores, presos em sua subjetividade, sem qualquer resistência.

Assim como os dominados sempre levaram mais a sério que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos. Elas têm os desejos deles. Obstinadamente, insistem na ideologia que as escraviza. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 110).

A cultura de massa é comparada pelos autores ao personagem da mitologia grega Narciso, o qual se encantou pela imagem de seu próprio rosto refletido nas águas de um lago. Nesse sentido, a indústria cultural oferece a seus consumidores o prazer manipulado de se ver representado em seus produtos, como a televisão e o cinema. Os filmes nada mais oferecem do que a mímese de cenas da vida real retratadas, uma vez que aspectos da realidade cotidiana são elementos que compõem todo o esquema da indústria cultural.

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um



prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme [...] O filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104).

Tendo em vista a necessidade de adequação ao trabalho, de maneira a produzir efetivamente, o indivíduo tem seus desejos reprimidos. Conseqüentemente, o cansaço físico e mental, decorrente das longas e estressantes jornadas de trabalho, produz nas pessoas carecimentos, como o desejo de reconhecimento, representação e valorização de sua identidade. A indústria cultural promove a identificação dos indivíduos com seus personagens, ao mesmo tempo em que apresenta um ideal inatingível, como a riqueza material e a beleza de seus protagonistas. Desse modo, a partir de uma falsa noção da realidade, estabelece metas e um ideal social ilusório a ser perseguido, sob a promessa de um final feliz garantido, assim como apresentado na tela, o que traz conforto ao consumidor diante das dificuldades cotidianas. A indústria cultural se nutre da ambição dos indivíduos que, utopicamente, sonham com a possibilidade de ascensão social, e, através de seus produtos e padrões impostos, alimenta esse desejo. Embora tenha consciência de que atingir tal ideal social é algo pouco provável, assim como ganhar na Mega Sena, o indivíduo não deixa de jogar, ainda que as probabilidades sejam mínimas.

A indústria cultural, através do bombardeamento de imagens, cria nas pessoas a necessidade de consumir seus produtos para que se sintam pertencentes a sociedade. Dessa forma, além de assistirem aos filmes no cinema, precisam comprar e colecionar os produtos relacionados a eles, como camisetas, bonés, acessórios e jogos de videogame, etc. A cultura de massa estabelece, assim, uma relação entre a existência particular e o significado social coletivo das obras (FREITAS, 2003). Através da mídia, a indústria cultural reforça a homogeneização de gostos e hábitos das pessoas, que para não sentirem-se isoladas e discriminadas precisam adquirir roupas, calçados, celulares, conforme os ditames da moda padronizada. A perda da individualidade e personalidade é própria da massificação.

Apesar de concordar-se com grande parte das análises de Adorno e seu companheiro Horkheimer, tendo em vista os inúmeros exemplos que comprovam sua sustentação, sobretudo no que se refere à indústria norte-americana, considera-se que estas são extremamente pessimistas e fatídicas, uma vez que, parecem não reconhecer a categoria contradição. Os autores parecem ignorar totalmente a existência de diversas experiências cinematográficas independentes e opostas ao modelo industrial, contemporâneas à sua época, que marcaram o cinema moderno, como o cinema soviético, o neorrealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, entre outros. Santos (2014) aponta que a análise frankfurtiana carrega em si uma espécie de determinismo técnico, na medida em que reduz o cinema à produção de lixo cultural e ideológico, não considerando possibilidades de se fazer um cinema comprometido com a transformação social. Nessa direção, Viana (2006) afirma que a análise de Adorno sobre a arte é elitista, equivocada e apocalíptica, pois, ao contrário de Benjamin que, ingenuamente, superestima o papel das massas, este o desconsidera totalmente.

Contudo, é importante contextualizar o momento histórico em que foi elaborado o conceito de “indústria cultural”, para uma melhor compreensão acerca dessa visão, que a princípio se revela tão pessimista. Adorno e Horkheimer teorizaram essas reflexões durante seu exílio nos Estados Unidos, onde a indústria cinematográfica estava efervescente. Seu objeto de análise, portanto, se refere ao cinema americano. Os autores vivenciaram o processo de ascensão dos estados fascistas e nazistas e, portanto, não vislumbravam qualquer possibilidade de superação da ordem capitalista. Além disso, no contexto analisado, identificavam as transformações sofridas pelo sistema, as quais distanciavam cada vez mais as possibilidades de revolução das condições concretas para isso. Com base em análises econômicas,<sup>31</sup> que sinalizavam mudanças importantes na estrutura do capitalismo, decorrentes da intervenção do Estado na esfera da produção, distribuição e consumo, o capitalismo demonstrou sua capacidade em administrar os

---

<sup>31</sup>“Em sua investigação sobre a indústria cultural, Adorno retoma as análises de Friedrich Pollock sobre o capitalismo de Estado como uma nova forma de capitalismo, na qual o mecanismo de autorregulação pelo mercado do equilíbrio entre produção e distribuição perde sua eficácia, levando o Estado a assumir o papel de estabilizador do capitalismo. Mas, ao contrário das análises de Pollock, que previam apenas uma forma democrática e uma forma totalitária de capitalismo de Estado, a Dialética do esclarecimento procura investigar a necessidade de controle e de dominação social para a sustentação de formas não totalitárias de organização capitalista, como aquela encontrada por Adorno e Horkheimer nos Estados Unidos, denominada por eles de capitalismo administrado” (GATTI, 2013).

conflitos. Dessa forma, os autores chegaram à conclusão de estar bloqueada qualquer possibilidade de transformação radical da sociedade nos termos vislumbrados por Marx. Na nova fase, denominada pelos filósofos frankfurtianos como capitalismo administrado, as forças produtivas já não se veem em total contradição com o modo de produção e as relações por ele reproduzidas (GATTI, 2013). Sendo assim, não veem necessidade em romper radicalmente com o sistema vigente. O trabalhador passa a ser dominado e controlado de maneira a reproduzi-lo sem questioná-lo.

Reconhece-se que apesar de suas análises evidenciarem certa unilateralidade, ao tomar o cinema americano como a totalidade, trouxeram uma grande contribuição ao lançarem luz à natureza ideológica e reificada, sobretudo dos filmes hollywoodianos, que exercem papel fundamental na conservação e legitimação dos valores da classe dominante. Estes são sem sombra de dúvidas os mais consumidos pelas massas no mundo inteiro, inclusive no Brasil, que tem investido na produção cinematográfica semelhante à produzida nos estúdios de Hollywood.

É preciso destacar ainda, que, posteriormente, entre os anos 1950 e 1960, Adorno reformula algumas concepções acerca da indústria cultural, após realizar estudos empíricos sobre programas de televisão nos estados Unidos e sua relação com o público, fornecendo, assim, subsídios para uma análise mais dialética. Esses estudos demonstraram que, embora os produtos culturais tenham um determinado objetivo, não necessariamente causam no receptor o efeito desejado, de forma mecânica. Durante a produção de um filme, a indústria cultural não pode prever todas as reações a que está sujeito o receptor no momento em que tem contato com a obra cinematográfica. Dessa forma, Adorno repensa a respeito da total integração dos indivíduos à indústria cultural (GATTI, 2013).

Em sua obra “Teoria estética”, publicada após sua morte, em 1969, Adorno reconhece a possibilidade de o cinema tornar-se uma arte autônoma e emancipatória, não comprometida com a racionalidade instrumental. O autor ameniza algumas de suas críticas formuladas na década de 1940 e até mesmo realiza uma defesa ao Novo Cinema alemão (SILVA, 1999). Sua aproximação com o cineasta alemão Alexander Kluge, principal expoente desse movimento, o qual também foi influenciado por seu pensamento, foi fundamental para a mudança de

concepção sobre a arte cinematográfica e a perspectiva de novas formas de fazer cinema.

No artigo "Notas sobre o filme", de 1966, Adorno (1986) dialoga com as posições de Benjamin e de Kracauer<sup>32</sup>, indicando o que considera um cinema autêntico. Nesse sentido, sugere que a estética do filme esteja vinculada a uma experiência subjetiva como forma de contrastar o caráter massificado promovido por sua origem tecnológica. Além disso, ressalta a importância de alguns movimentos cinematográficos de resistência, assim como cita exemplos de filmes e cineastas dentro da própria indústria hegemônica. Ao defender a inexperiência do Novo Cinema Alemão e sua displicência ou o não domínio em relação às técnicas específicas, Adorno reflete sobre seu caráter libertador e subversivo em relação ao cinema hegemônico.

Adorno deixa clara sua desconfiança em relação à técnica e, sendo esta o fundamento do cinema, atribui o status de arte justamente ao cinema que se distancia das prescrições do cinema industrial. Como exemplos de resistência às técnicas específicas de cinema, Adorno (1986) cita, também, os filmes de Chaplin e do italiano Michelangelo Antonioni, desqualificados por seus críticos por não fazerem uso das técnicas habituais. Para Adorno, não se trata de negar as técnicas cinematográficas, mas de desafiá-las de maneira provocativa, rompendo com o esquema da indústria cultural (LOUREIRO, 2008). Para ele, essa seria a potência do filme e sua capacidade artística.

Em uma entrevista radiofônica transmitida no final da década de 1960, concedida em conjunto com Hellmut Becker<sup>33</sup>, intitulada "Televisão e formação", Adorno explica seu posicionamento em relação à televisão, que pode também ser estendido à questão do cinema. Na ocasião, Adorno ressalta que não é contra a televisão por si só, como é de costume que se pense a seu respeito, inclusive faz questão de destacar sua participação em programas televisivos. Sua desconfiança está no modo como a televisão tem sido feita de fato, em grande escala, de forma a fetichizar a realidade, exercendo grande influência para a manutenção da ordem dominante.

---

<sup>32</sup>Siegfried Kracauer foi um intelectual, jornalista, escritor e crítico de cinema judeu-alemão, nascido em Frankfurt, em 1889. Exerceu grande influência intelectual em Adorno, com quem manteve laços de amizade até o fim de sua vida, em 1966 (MACHADO, 2006).

<sup>33</sup>Amigo de Adorno e parceiro de intervenções relacionadas à Educação e formação, Hellmut Becker foi o diretor do Instituto de Pesquisas Educacionais da Sociedade Max Planck, em Berlim (ADORNO, 1995).

Em primeiro lugar, compreendo "televisão como ideologia" simplesmente como o que pode ser verificado, sobretudo nas representações televisivas norte-americanas, cuja influência entre nós é grande, ou seja, a tentativa de inculcar nas pessoas uma falsa consciência e um ocultamento da realidade, além de, como se costuma dizer tão bem, procurar-se impor às pessoas um conjunto de valores como se fossem dogmaticamente positivos [...] (ADORNO, 1970, p. 79).

O autor, entretanto, explica que acredita no potencial da televisão enquanto instrumento educativo, caso seja utilizado para a ampliação do conhecimento e da informação. Adorno ainda se posiciona distante, tanto dos que a "demonizam", quanto daqueles que a mitificam de forma acrítica e superficial. Visando à construção do pensamento autônomo, sua defesa está na elaboração crítica acerca de seu conteúdo, na problematização de questões que, comumente têm sido apreendidas somente em seu caráter positivo. Adorno critica, ainda, as soluções fáceis para os problemas cotidianos, fornecidas pelos programas televisivos, bem como a ideia de que as contradições sociais podem ser superadas no plano individual e subjetivo (ADORNO, 1995). Ademais, o autor destaca alguns pontos que considera importantes para que a televisão se torne um avanço no que se refere à formação cultural:

Pelo prisma do veículo de comunicação de massa a tarefa que se coloca seria encontrar conteúdos e produzir programas apropriados em seu conteúdo para este veículo, e não impostos ao mesmo a partir de seu exterior. Esta talvez seja a grande contribuição de nosso debate: tudo o que elaboramos positivamente — o significado do elemento informativo e documentário, a importância da montagem e do distanciamento frente ao realismo, a importância de uma interação entre pesquisa e produção, o rompimento de toda a esfera íntima da escola e por fim a interação entre programas especiais e programação geral —, que são inovações que parecem estar em conformidade com a configuração social e tecnológica específica deste veículo de comunicação de massa, e que todos parecem se opor a tentativas de copiar ou divulgar em sua forma ou em seu conteúdo quaisquer bens culturais tradicionais por meio da televisão. (ADORNO, 1995, p. 93).

Algumas dessas indicações também estão presentes em "Notas sobre o filme", como a oposição ao realismo estético, cuja essência, para ele, tende a valorizar a realidade aparente e superficial da sociedade, o que considera reacionário, e a importância da montagem como etapa produtora de sentidos e intencionalidade das imagens. Para Adorno (1986), o filme emancipado é capaz de romper com os esquemas da indústria cultural, que coletivizam padrões de

comportamento, de forma inconsciente e irracional, desviando-se, assim, na direção da intenção iluminista (p. 105). Na reedição realizada em 1969 do livro escrito em conjunto com Eisler, “Composição para os filmes”, Adorno explicita, de maneira dialética, tanto a potência estética e transformadora da arte, quanto seu caráter alienante e reificado determinado pela indústria cultural.

As possibilidades que os dispositivos técnicos podem trazer à arte do futuro são imprevisíveis, e mesmo no filme mais detestável há momentos em que elas irrompem de forma patente. Mas o mesmo princípio que deu vida a estas possibilidades as mantém sujeitas ao mundo do big business. A análise da cultura de massas deve mostrar a conexão existente entre o potencial estético da arte de massas numa sociedade livre e seu caráter ideológico na sociedade atual. (ADORNO; EISLER, 1981, p. 15).

Dessa forma, Adorno destaca a natureza histórica da arte, permitindo pensar o cinema para além das formas atuais, mas em sua potência no devir (LOUREIRO, 2008). Constata-se que, devido ao fato de o lucro ser o objetivo final da indústria cultural, existem contradições em seu interior que possibilitam brechas para que a crítica ao seu funcionamento, bem como aos próprios valores dominantes, sejam postos em evidência. A indústria cultural, quando lhe convém em termos lucrativos, produz filmes e outros bens culturais contrários ao próprio capitalismo e sua hegemonia. Tendo em vista que para cada categoria de indivíduos está previsto um tipo de produto, são produzidos filmes com conteúdos críticos também, uma vez que existe público-alvo para tal, em setores mais intelectualizados da sociedade. Essa produção, no entanto, se dá em menor proporção. Tal contradição é tamanha que a própria indústria cinematográfica hollywoodiana produz filmes que realizam a crítica acerca de sua engrenagem (VIANA, 2006). Dessa forma, evidencia-se que, ainda que, em menor proporção, há também espaço para reflexão.

Defende-se que a participação ativa do expectador deva ser considerada, pois esta nem sempre se dá de forma passiva e mecânica. As possibilidades de reflexão, de crítica e de escolha, entretanto, irão depender da formação intelectual do receptor e do acesso que este teve a conteúdos alternativos. A tendência do consumidor que só teve acesso aos produtos massificados é de interpretar a realidade a partir daquilo que conhece e consome por meio desses produtos. Seu próprio interesse é moldado a partir dessas referências, não havendo identificação e prazer diante de manifestações culturais que transcendem a indústria cultural. É preciso um esforço significativo para desprender-se dos mecanismos de dominação.

No que se refere aos efeitos dos produtos culturais de massa, os Estudos Culturais, que sucederam à Escola de Frankfurt, sobretudo os de viés crítico, contribuíram de maneira significativa para o aprofundamento das análises da cultura e da sociedade. As diversas pesquisas sobre recepção dos meios de comunicação de massa complexificaram a questão, tornando possível a elaboração de análises mais dialéticas. Contrapondo a ideia de consumidores passivos, difundida pelo pensamento frankfurtiano, os Estudos Culturais ampliaram e preencheram algumas lacunas deixadas pela Escola de Frankfurt, buscando ir além da relação binária: emissor manipulador X receptor passivo. A partir dessa perspectiva, a comunicação passa a ser compreendida como processo de interação social.

Os estudos culturais britânicos, fundados no Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), Inglaterra, na década de 1960, tiveram como pioneiros, estudos sobre as relações entre cultura contemporânea, história e sociedade. Formulados por autores de origem marxista<sup>34</sup>, cuja abordagem marca os primeiros trabalhos, os Estudos Culturais britânicos analisam a cultura, tanto em suas formas de dominação, quanto em suas estratégias de resistência. A partir de perspectivas críticas e multidisciplinares, que levam em consideração as relações antagônicas entre classes sociais, sexos, raças e etnias, os estudos culturais britânicos, segundo Douglas Kellner (2001, p. 18), “constituem uma correção das posições da Escola de Frankfurt”. Para o autor americano, teórico de grande destaque nos Estudos Culturais críticos contemporâneos, na verdade ambas posições são complementares, uma vez que acredita, por outro lado, que a Escola de Frankfurt também forneceu elementos que em alguns aspectos repara certas insuficiências dos Estudos Culturais<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup>São reconhecidos como os fundadores dos estudos culturais britânicos: Richard Hoggart com “Os usos da alfabetização” (1957), Raymond Williams com “Cultura e Sociedade (1958) e E.P. Thompson com “A formação da classe operária inglesa” (1963). Embora, atualmente, as perspectivas marxistas tenham sido deixadas de lado, ou até mesmo renegadas nos Estudos Culturais contemporâneos, que a partir dos anos 1980 passaram a incorporar em seus trabalhos a abordagem foucaultiana, bem como outras teorias pós-modernas, a teoria marxista, sobretudo, a apropriação gramsciana e althusseriana, foi fundamental na formulação dos primeiros estudos desta tradição. Esses estudos situaram a cultura na produção material da sociedade, analisando sua relação com os processos de dominação ou resistência. Dessa forma, os Estudos Culturais clássicos, ao considerarem as raízes e os resultados materiais da cultura são reconhecidos por Kellner (2001) como materialistas, e, portanto, exigem uma teoria social capaz de decifrar os mecanismos de dominação exercidos por instituições, como Estado, família, igreja, mídia, escola e, por outro lado, as formas de resistência dos indivíduos que lutam contra essa estrutura social.

<sup>35</sup>O autor explica que os estudos culturais contemporâneos têm seguido a tendência de privilegiar o foco na recepção ativa dos consumidores, sem levar em conta a análise da economia política. Para

Através de pesquisas empíricas que enfatizam a recepção dos meios de comunicação de massa, bem como as diferentes subculturas, os estudos culturais britânicos vinculam-se a um projeto político de transformação social, na medida em que a identificação de formas de resistência contribui com a luta política. (KELLNER, 2001). Diferente das análises monolíticas dos filósofos alemães, que poucos subsídios fornecem para uma mudança do status quo, os Estudos Culturais críticos ressaltam o caráter ativo do sujeito que consome os bens culturais e sua capacidade de se opor e resistir aos valores dominantes. Dessa forma, compreendem a cultura tanto em suas formas de dominação social, quanto em seus processos de resistência. Baseados no conceito gramsciano de hegemonia e contra-hegemonia, os estudos culturais, conforme destaca Kellner (2001), interessam-se pelas forças contra-hegemônicas, visto sua capacidade de transformação e contribuição para o processo de luta política.

Nessa direção, os Estudos Culturais críticos, por meio de pesquisas multiperspectivas<sup>36</sup> sobre fenômenos culturais concretos, contextualizados em seus aspectos históricos, econômicos e políticos, buscam identificar de que forma as produções midiáticas favorecem ou bloqueiam as possibilidades de uma transformação social radical. Sua abordagem ultrapassa o ponto de vista da produção, privilegiando, também, o texto em si, a recepção e as diversas formas de apropriação da mídia e dos produtos culturais, de acordo com as diferentes realidades.

Na perspectiva dos Estudos Culturais, é evidente que um filme não será interpretado da mesma forma por todos os receptores, pois existem diversos fatores que influem sobre a percepção e os significados que o espectador irá atribuir à obra artística. Tais fatores se referem à sua formação sociocultural, à classe social, à posição política, às questões de raça/etnia, religião, territorialidade, etc. Os Estudos Culturais, portanto, buscam entender o receptor em seus diferentes contextos,

---

ele, esse tipo de abordagem acaba caindo num fetichismo acerca do papel das resistências, sendo também, uma abordagem unilateral.

<sup>36</sup>Kellner (2001) propõe que a análise congregue diversas perspectivas, pois entende que o uso de diferentes teorias é capaz de uma melhor compreensão acerca das especificidades do objeto. A valorização de apenas um ponto de vista torna-se arbitrário, uma vez que nenhuma teoria sozinha é capaz de dar conta de toda a riqueza e complexidade do fenômeno. A abordagem multiperspectiva se utiliza de teorias que tratam de questões de sexo, raça, classe, marxismo, feminismo, estruturalismo, pós-estruturalismo, semiótica, psicanálise, história, ideologia, contexto, produção, recepção.



analisando os elementos que interferem na maneira como os indivíduos se apropriam dos artefatos culturais, de modo a criarem seus próprios significados.

As propostas latino-americanas também trouxeram contribuições importantes para a compreensão do expectador como produtor de sentidos, de forma ativa, considerando seu contexto sociocultural. Nessa esteira, os estudos do filósofo colombiano Martín-Barbero fornecem relevantes aportes teóricos para pensar a comunicação dentro da cultura. O autor destaca a importância das mediações na relação entre os meios comunicacionais e o expectador. Para ele, a recepção é perpassada por mediações que irão produzir sentidos. A centralidade deixa de ser os meios e passa a ser o processo de interação e os elementos que mediam o processo de comunicação. As etapas de produção, mensagem e recepção não são entendidas de forma separada, mas como partes de um processo relacional. Assim, é possível compreender que o conteúdo disseminado pela mídia não se refere apenas à manipulação, mas introduz em seu bojo também, elementos da cultura dos receptores e da maneira como se apropriam dos meios. Dessa forma, as mediações também influenciam e determinam o teor daquilo que é veiculado pelos meios de comunicação (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Leite (2005) também considera insuficientes as análises conspiratórias que enfatizam o caráter manipulatório dos produtos culturais hegemônicos em detrimento da recepção passiva. O autor confronta essas ideias, citando exemplos de reações negativas do público latino-americano ao receber filmes hollywoodianos, no final da década de 1930, que tinham como objetivo a criação de laços políticos e econômicos com países como Brasil, Argentina e Cuba. Na Argentina, a exibição do filme "Serenata Tropical", de 1940, que havia sido um sucesso nos Estados Unidos, foi proibida em âmbito nacional, devido aos equívocos cometidos em relação às especificidades de cada país da América do Sul, à mistura de ritmos e à apresentação de personagens estereotipados. A insatisfação e os protestos de expectadores latino-americanos em relação à forma como foram representados demonstram que as produções americanas não foram aceitas de maneira passiva. O público foi capaz de identificar preconceitos presentes nas obras e ressignificá-las de forma crítica, impondo limites ao processo de manipulação. Nesse exemplo é possível perceber, de forma clara, que os efeitos ideológicos pretendidos pela indústria cinematográfica norte-americana nem sempre são bem sucedidos. Isso

ocorre, pois a relação entre os agentes de produção e recepção é uma relação dialética, portanto, não pode ser pensada como fruto de determinações mecânicas.

Em seu livro “Cultura da mídia”, Kellner (2001) centrou seus estudos nos produtos culturais midiáticos, articulando um arsenal teórico baseado na intersecção entre marxismo, teoria crítica frankfurtiana, Estudos Culturais britânicos, feminismo, teoria multicultural e até mesmo alguns conceitos da teoria pós-moderna. O autor contextualizou seus estudos no seio das lutas e manifestações sociopolíticas do mundo contemporâneo. Seu objeto de investigação foram filmes de grande bilheteria nos EUA, programas de televisão e fenômenos da indústria fonográfica, como Madonna, música rap, entre outros produtos da mídia, em seu contexto de produção e recepção, no período de ascensão da hegemonia conservadora, sob o comando de Ronald Reagan e George Bush. O teórico se propôs a demonstrar as influências que os acontecimentos políticos do período exerceram nas produções da mídia e de que forma as experiências de cultura popular também interferiram no meio social e político daquele contexto. Para ele, a mídia passou a ser palco político, onde se travam as lutas e conflitos sociais da atualidade.

Afirmamos que a cultura da mídia é um terreno de disputa no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia. (KELLNER, 2001, p. 136-137).

O autor não nega que a cultura da mídia, formada pelos meios de comunicação de massa, como rádio, cinema, televisão e demais produtos culturais, que atravessam o cotidiano dos indivíduos, induz sua identificação com determinados padrões, valores e visões de mundo da classe dominante. Contudo, defende que esta não deve ser entendida apenas em sua função manipulatória e disseminadora da ideologia do capital, tampouco como sistema neutro e ingênuo. Sua atuação não se resume a doutrinar, ou obrigar as pessoas a seguirem seu receituário ideológico, concordando com os valores capitalistas. Seu poder de legitimação e de conformação de identidades está em promover prazer e consumo através de imagens e sons sedutores. Por ser um sistema complexo e contraditório, a cultura da mídia não só induz à resignação, mas também proporciona recursos capazes de fortalecer os indivíduos a resistirem à manipulação e até mesmo, realizarem a ela contestação.

A essa altura do caminho, a pergunta que não quer calar é a seguinte: É possível acordar e libertar-se da distópica Matrix da indústria cultural? Como fazer isso? No filme, o personagem principal, Neo, tinha a opção de tomar uma pílula azul, a qual o faria voltar à realidade ilusória, esquecendo tudo que havia descoberto sobre a Matrix, ou tomar a pílula vermelha capaz de acordá-lo da realidade virtual, trazendo-o ao mundo real da consciência. Neo escolheu a pílula vermelha, partindo para o enfrentamento contra os agentes da Matrix. Mas, para estar preparado, era preciso compreender que a realidade sensível e visível não passava de ilusão forjada pelo programa, e, portanto, passível de dominação por quem conseguisse desmistificá-la. Para tanto, foi preciso esvaziar sua mente dos valores arraigados durante seu cativeiro.

Para sair da Matrix é preciso ser “desprogramado”, isto é, desensinado acerca dos valores dominantes veiculados pela mídia e reprogramado para a capacidade de crítica e insurgência na direção de uma mudança de status quo. No intuito de criar novas possibilidades de leitura e decodificação da mídia, de forma crítica, Kellner (2001, p. 10) propõe a “pedagogia crítica da mídia”.

[...] a obtenção de informações críticas sobre a mídia constitui uma fonte importante de aprendizado sobre o modo de conviver com esse ambiente cultural sedutor. Aprendendo como ler e criticar a mídia, resistindo à sua manipulação, os indivíduos poderão fortalecer-se em relação à mídia e à cultura dominante. Poderão aumentar sua autonomia diante da cultura da mídia e adquirir mais poder sobre o meio cultural, bem como os necessários conhecimentos para produzir novas formas de cultura.

Por se tratar de um terreno de disputas e conflitos entre diferentes grupos e classes sociais, assim como a sociedade e a cultura, conforme concepção gramsciana, a mídia produz discursos polissêmicos, que, tanto podem contribuir com o avanço de uma sociedade democrática radical, quanto com o reforço da opressão e dominação. Nesse sentido, Kellner (2001) afirma ser necessário identificar que disputas e grupos estão em jogo, bem como seus posicionamentos e os efeitos contraditórios que produzem em determinados contextos. Para uma mudança social é preciso identificar a hegemonia e os recursos utilizados pelos grupos capazes de resistir a ela.

O caminho percorrido até aqui foi traçado no sentido de buscar uma compreensão dialética acerca do cinema e da tecnologia, uma visão, nas palavras de Humberto Eco, nem “apocalíptica, nem integrada”. Por fim, chega-se à conclusão

de que tanto as formulações dos frankfurtianos quanto as dos pensadores da escola de Birmingham são fundamentais para compreender a cultura de massa e as questões da mídia. Contudo, concorda-se com Kellner (2001) que ambas demonstram insuficiências e até mesmo certo exagero, uma defendendo a passividade do público e a outra sua atividade. A primeira “peca” por não realizar uma análise concreta e histórica, que se sustente empiricamente e não apresenta soluções contra-hegemônicas, capazes de fazer oposição à dominação. Além disso, dicotomiza a cultura em superior e inferior, considerando ideológica toda cultura de massa, de forma determinista. Por outro lado, fornece elementos fundamentais para pensar a cultura e a sociedade contemporâneas, como a questão da mercadorização da arte, a reificação e a crítica à ideologia. Muitos exemplos poderiam ser citados para demonstrar que esse debate não está completamente ultrapassado.

Por outro lado, os teóricos britânicos avançam em alguns aspectos, como a subversão da separação entre cultura superior e inferior, valorizando o cinema e outras formas de manifestações culturais populares. Falham, entretanto, ao esquecer formas culturais tradicionais e ao fetichizar o público, as resistências e as subculturas, de modo a obstaculizar a crítica. Dessa forma, considera-se, que ambas são falsas e verdadeiras ao mesmo tempo, portanto, necessárias para a formação de uma unidade dialética.

No que se refere ao objeto desta tese, o cinema, defende-se que uma análise dialética requer pensá-lo de forma em que a dupla dimensão – arte relativamente autônoma e indústria cultural – não se exclua, mas faça parte de um processo recíproco de tensão. Nessa perspectiva, Silva (1999, p.126) aponta que “[...] o melhor cinema nunca deixa de fazer parte da indústria cultural, mas nunca deixa de tensioná-la e de forçar os seus limites”. Apesar da hegemonia do cinema nos moldes hollywoodianos, ao analisar a constituição do cinema historicamente, em diferentes países, constata-se a existência de diversos movimentos contestatórios que tiveram papel de destaque. Suas produções evidenciaram contradições, desigualdades e opressões dos povos, dando visibilidade a uma realidade que precisava ser transformada, tensionando, assim, os meandros da indústria cultural. Esse modo alternativo de produzir filmes atribui à arte cinematográfica uma função política, uma forma de conhecimento e crítica social, para além do entretenimento e da satisfação estética. A partir dos dados encontrados no contato com as experiências contra-

hegemônicas de práxis cinematográfica, este estudo se propôs a demonstrar suas potencialidades e contradições.

#### 4 FILMANDO IDÉIAS: AS EXPERIÊNCIAS COLETIVAS DE CINEMA COMO ILHAS (RELATIVAMENTE) AUTÔNOMAS

“[...] a ideologia da indústria cultural contém o antídoto à sua própria mentira”.(ADORNO, 1981, p. 202).

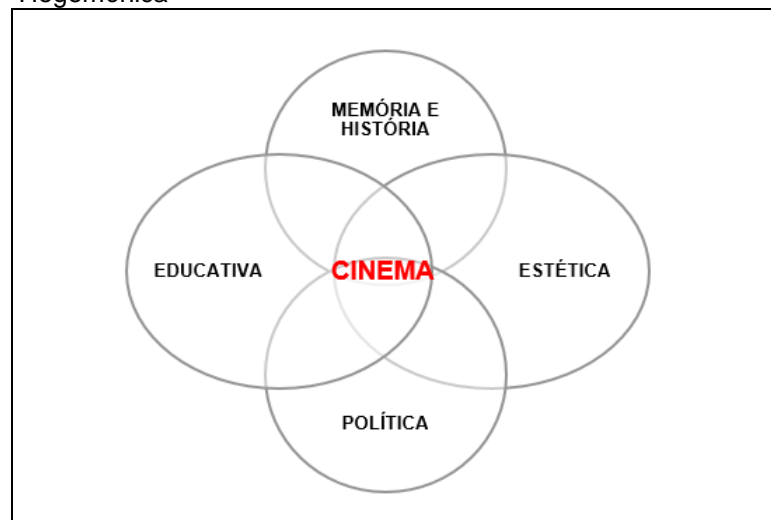
Embora o cinema tenha se originado por meio da reprodutibilidade técnica e massificada, sendo, portanto, um meio de comunicação de massa, capaz de reproduzir a hegemonia cultural com maestria, conforme discutido até o momento, compreende-se que, por se tratar de um campo onde se travam diferentes disputas (KELLNER, 2001), como uma moeda de dois lados, possui, também, a potência de promover e coletivizar discursos e valores contra-hegemônicos. Nessa perspectiva, a citação de Adorno, na década de 1960, colocada na epígrafe deste capítulo (1966), faz todo o sentido. A partir desse pressuposto, compreende-se que a técnica possui dupla dimensão, pois ao mesmo tempo em que é capaz de alienar e subjugar, também pode contribuir para a sua emancipação. Sua finalidade não está em si mesma, portanto, é o próprio homem, enquanto sujeito histórico, quem irá determinar de que forma se dará a sua apropriação.

Diante do complexo poder da indústria cultural, questiona-se se é possível que a práxis cinematográfica, no tempo presente, possa experimentar a utópica relativa autonomia em relação à indústria e as formas tradicionais de se fazer cinema? E se a resposta for positiva, que implicações e contradições envolvem os processos de produção, distribuição e exibição das produções vinculadas às experiências audiovisuais e cinematográficas à margem dos circuitos comerciais? De que modo as novas tecnologias impactam ou transformam esses processos? Quais suas potencialidades históricas, políticas, estéticas e pedagógicas para a construção de processos sociais emancipatórios, na direção de uma ordem social para além do capital?

A busca por respostas a estas indagações compõe o fio condutor que orientou o caminho percorrido no presente capítulo. Serão apresentados os principais resultados encontrados na investigação, a partir da pesquisa de campo, em que foram entrevistados 11 coletivos de cinema, da região metropolitana de Porto Alegre, RS, e da análise de 10 produções bibliográficas que se referem ao cinema contra-hegemônico. As produções compreendem 7 artigos, publicados em

revistas das áreas da Antropologia Social, Comunicação Social e Ciências Sociais, 1 dissertação de mestrado, da Comunicação Social, e 2 teses de doutorado da área de Multimeios, conforme descrito detalhadamente na sessão 1.1 do primeiro capítulo desta tese, que trata da metodologia da investigação. A partir da análise dessas experiências foram identificadas 4 dimensões que perpassam o cinema e a práxis cinematográfica contra-hegemônica, quais sejam: memória e história, política, estética e educativa, conforme ilustra a figura a seguir.

Figura 5 - Dimensões da Práxis Cinematográfica Contra-Hegemônica



Fonte: Dados da pesquisa (2018).

Embora tais dimensões estejam intimamente entrelaçadas, cada sessão busca dar ênfase a uma delas, mediando-se com os resultados da investigação, de modo que sua divisão tem apenas fins didáticos.

#### 4.1 IMAGENS DIALÉTICAS DE UMA HISTÓRIA A CONTRAPELO

Quem construiu a Tebas de sete portas?  
 Nos livros estão nomes de reis.  
 Arrastaram eles os blocos de pedra?  
 E a Babilônia várias vezes destruída  
 Quem a reconstruiu tantas vezes? (...)  
 A grande Roma está cheia de arcos do triunfo.  
 Quem os ergueu? Sobre quem  
 Triunfaram os Cesares? (...)  
 Cada página uma vitória.

Quem cozinhava o banquete?

A cada dez anos um grande homem,

Quem pagava a conta?

Tantas histórias.

Tantas questões.

(BERTOLT BRECHT, 1935).<sup>37</sup>

A história do cinema, desde seus primórdios, é marcada pela existência de movimentos cinematográficos contra-hegemônicos, que se opunham ao modo dominante de fazer cinema. Essa oposição se reflete na produção, na linguagem, no conteúdo, no uso das técnicas, nas formas estéticas e nas representações. Contudo, esses movimentos se distanciam do cinema dominante, não apenas por romper com a forma de produção industrial, geralmente marcada pela divisão técnica do trabalho, em que cada etapa é separada e realizada de forma especializada, acompanhando a lógica produtivista capitalista. Diferenciavam-se, sobretudo, por seu conteúdo político, cuja estética busca expressar a realidade social e econômica de sua época, afastando-se das narrativas burguesas.

Nascido no final dos anos 1940, o Neo-realismo italiano foi um dos movimentos que exerceu grande influência na criação de outros movimentos cinematográficos que fizeram parte de uma onda de “insurreição de movimentos anti-hollywood”, conhecidos como os “Novos Cinemas”, entre eles a Nouvelle Vague francesa (AUGUSTO, 2008), nos anos 1950 e o Novo Cinema Latino-americano, nos anos 1960. Foram os primeiros a realizarem produções cinematográficas, colocando a realidade e o povo como protagonistas.

O cinema soviético da década de 1920 é considerado, também, uma referência histórica, no que se refere ao estabelecimento de uma linguagem cinematográfica própria e inovadora, rejeitando a narrativa clássica linear de Hollywood e seus fins comerciais (TEDESCO, 2007). Os cineastas soviéticos, que despontaram com a Revolução de Outubro de 1917, na qual participaram ativamente, forneceram importantes contribuições, tanto práticas, quanto teóricas, ao cinema mundial, sobretudo, em relação ao conceito e às técnicas de montagem e edição, influenciando outros movimentos cinematográficos posteriores. O movimento

---

<sup>37</sup> B. BRECHT(1989, p.74) *apud* LÖWY, Michael. Walter Benjamin: Aviso de Incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.



formado por cineastas integrantes do Prolekult,<sup>38</sup> como Serguei Eisenstein, Dziga Vertov, Pudovkin e Lev Kulechov, produziram filmes destinados a contar a história do movimento operário russo (KONDER, 2013), como “A greve, de 1925”, O encouraçado Potemkin”, de 1925, e “Outubro”, de 1927. Essas obras refletem a utilização do cinema como ferramenta política para a transformação da sociedade e o compromisso com as massas.

No contexto latino-americano, como referido anteriormente, também surgiram importantes movimentos cinematográficos, nas décadas de 1960 e 1970, período atravessado por movimentos revolucionários e anticolonialistas. Os novos cinemas expressavam em seus filmes a luta contra as imposições das potências norte-americanas e europeias. Influenciado pelas experiências acima, salvo algumas restrições<sup>39</sup>, o Novo Cinema Latino-americano era formado por cineastas como o brasileiro Glauber Rocha, os argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino, e os cubanos Tomás Gutiérrez-Alea e Julio García Espinosa, entre outros. Esses tinham como objetivo em comum construir uma estética cinematográfica original, que refletisse a identidade regional própria de cada um de seus países e o compromisso com as lutas dos povos oprimidos, que lutavam por sua descolonização cultural (RIQUELME, 2011).

Conscientes da importância de seu papel enquanto intelectuais e artistas engajados no debate acerca de mudanças sociais, os cinemanovistas latino-americanos se posicionavam contra o subdesenvolvimento e o colonialismo da dependência. Nesse sentido, a história e a conjuntura política influenciavam diretamente no seu processo de criação artística. Riquelme (2011) destaca algumas características do Novo Cinema Latino-americano, definido pelo autor como um cinema político-social:

Na presente proposta de análise, a expressão “cinema político-social” é a que melhor se encaixa, uma vez que são pesquisadas as obras de denúncias sociais e de tomadas claras de posição, seja do próprio autor, seja pela encomenda – isto é, as intenções puramente didáticas, ou ainda

---

<sup>38</sup>Fundado em 1917, o teatro Prolekult tinha como objetivo criar uma cultura proletária originada pelos próprios operários, no intuito de fortalecer a ideologia soviética. De forma estritamente utilitarista, o Prolekult fazia uso da arte como um instrumento a serviço da revolução, superestimando sua capacidade de promover mudanças imediatas na ação política.

<sup>39</sup>A esse respeito Tedesco explica que o Cinema Soviético exerceu maior influência no Novo Cinema Latino-americano, do que as outras vanguardas, pois estas situavam suas críticas no plano da política do audiovisual. Já o Novo Cinema Latino-americano “tinha como meta principal utilizar o audiovisual como política” (TEDESCO, 2007, p. 8).

de denúncias que, em um determinado aspecto social, passam a ser antipolíticas por excelência. [...]. Com uma inspiração marcada pela denúncia social, pela forte carga opositora em respeito aos poderes instituídos, pelo trânsito à margem da produção industrial e com definida vocação documental e testemunhal, surgiam os primeiros filmes emblemáticos do movimento NCLA. (RIQUELME, 2011, p.14, 19).

Quando se fala na relação entre cinema e política é preciso fazer algumas distinções, tendo em vista que todo o cinema é político, pois expressa um posicionamento e uma visão de mundo. Nesse sentido, Lebel (1972) chama atenção para o fato de que comumente são chamados de filmes políticos aqueles que retratam eventos ou acontecimentos que podem se relacionar pouco ou muito com a política. Para o autor, esses filmes seriam filmes ideológicos de ação indireta ou de ação direta. Os primeiros se tratam de filmes que não orientam nenhuma ação política definida, apenas expõem superficialmente um sistema político. Os filmes da segunda categoria seriam os que atuam diretamente sobre uma prática política determinada, “são filmes utilizados no campo de uma ação militante organizada, feitos para ela e cuja forma e oportunidade é pensada em função dela” (LEBEL, 1972, p. 317). São filmes que almejam provocar nos expectadores uma tomada de posição que os leve a uma ação definida, articulada ao conjunto de uma luta política global.

Quanto ao conceito de cinema militante, Lebel (1972) aponta que esta categoria pode abarcar filmes das duas modalidades. O autor afirma que a maioria dos filmes que tem sido incluída na categoria militante são filmes ideológicos que retratam algum acontecimento político passado, como uma forma de registro e memória histórica. Nesse sentido, o autor cita como exemplo os filmes sobre Maio de 68<sup>40</sup>. Há também, os filmes que se apresentam explicitamente como “filmes-discurso ideológico-político”. Contudo, grande parte, não atua diretamente como parte de uma ação política determinada. Não estão vinculados à propaganda de algum partido, sendo, portanto, denominadas pelo autor como produções anárquicas. Lebel esclarece, ainda, que os filmes políticos ou ideológicos não são somente os filmes de esquerda, uma vez que a ideologia dominante também se apropria do cinema (LEBEL, 1972) para legitimação e disseminação de seus valores e sua agenda política. Nesse sentido, convém lembrar alguns momentos históricos

---

<sup>40</sup>“Maio de 68” é como ficou conhecido o conjunto de protestos, iniciados por jovens estudantes na França, que contestavam o sistema educacional francês. O movimento começou em Paris e se espalhou pelo país, mobilizando milhões de pessoas, inclusive em outras partes do mundo.

em que o cinema foi apropriado como instrumento de propaganda política, a serviço de diferentes ideologias, como na Alemanha nazista e na Rússia Stalinista.

[...] as formações iniciais de movimentos deste gênero [filmes de propaganda] poderiam se enquadrar no exemplo de figuras precursoras de novas iniciativas disciplinadoras de governo – como John Grierson na Grã-Bretanha, Aparc Lorentz nos Estados Unidos, Joseph Goebbels na Alemanha, Anatoly Lunachais-Ky e Alexandre Zhadanov da antiga União Soviética. Ou seja, também é possível promover a ideia de servir ao programa de trabalho informativo e divulgar o trabalho político e ideológico de nações em acepções diferentes. [...] É desta forma que entendemos esta outra afirmação de Ferro: “Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura”. (RIQUELME, 2011, p 24).

Embora o cinema tenha sido utilizado como propaganda política por diferentes regimes, como o nazista, stalinista e imperialista, sua função na história ultrapassa em muito o seu caráter utilitário. Por serem produtos de uma época, manifestam valores, concepções e sentimentos que vão além da propaganda política direta. Além disso, a recepção e as diferentes formas de leitura também são elementos a serem considerados na produção de sentidos, por vezes, distintas daquilo que o filme se propõe. Dessa forma, o didatismo, característica comum nos filmes propagandísticos, não exclui as possibilidades de resistências que fogem do âmbito discursivo-ideológico. As sensações e reflexões provocadas pelas imagens revelam a relativa autonomia da arte, que permite instantes de liberdade em relação ao seu aprisionamento em estruturas rígidas.

Definir com precisão o que vem a ser o cinema militante é um esforço que requer levar em consideração a sua multiplicidade e o seu caráter histórico. Não há uma compreensão unívoca acerca do conceito, que possui uma diversidade de denominações e características. Nesse sentido, Tedesco (2007) propõe uma definição abrangente acerca do conceito de cinema militante:

Cinema militante é uma das diversas formas que pode assumir o cinema político, uma forma que conta com características bem peculiares e definidas. A primeira delas é a orientação do cinematográfico pelo político. O que absolutamente não significa convencionalismo, tampouco falta de criatividade. Apenas quer dizer que linguagem e conteúdo estão a serviço de uma luta por mudanças sociais (TEDESCO, 2007, p. 8-9).

Embora os limites para definir o cinema militante não sejam claros, e se encontrem algumas dissonâncias conceituais, por vezes até confusas, a pesquisa

aqui empreendida possibilitou traçar alguns aspectos que constituem o que vem a ser cinema militante. A primeira constatação é que o cinema militante não é homogêneo. Existem vários gêneros que podem situar-se dentro desta categoria, não somente os filmes de propaganda ou panfletários. Compreende-se que, de modo geral, os filmes militantes se inscrevem nas urgências materiais da história, sendo, inclusive, denominados por alguns autores como “cinema de urgência”<sup>41</sup> (BRENEZ, 2013; CESAR, 2017). São filmes que buscam disputar narrativas no combate ideológico, denunciando desigualdades, contribuindo com processos de contra-informação, em contraposição aos discursos dominantes, e de tomada de consciência. Podem estar inseridos ou não na indústria, porém, suas imagens refletem o compromisso com as lutas sociais, com as quais estabelecem uma relação de reciprocidade, sendo por elas influenciados e a elas influenciando. Nesse sentido, as lutas sociais e a busca por justiça social constituem sua matéria prima, e sua práxis está voltada à intervenção e transformação da sociedade. O caráter documental e testemunhal acerca dos conflitos do mundo histórico também é marca importante nos filmes militantes.

Contar a história, não de forma linear como a que é contada pela classe dirigente, mas a partir do ponto de vista da classe oprimida, questionando a historiografia oficial é um dos compromissos do cinema militante, de acordo com os resultados desta investigação. Nesse contexto, é importante destacar que a imbricação entre cinema e história é marcada pela multiplicidade de relações. De acordo com o historiador e cineasta-documentarista Marc Ferro (1992), o cinema se relaciona com a história a partir de três perspectivas: como agente que interfere na história, a exemplo dos filmes de ação propagandística, conforme visto anteriormente; como documento histórico, isto é, os filmes como instrumentos de memória para a leitura e compreensão de determinado contexto histórico; e a partir

---

<sup>41</sup>De acordo com Severien (2018, p. 20) “O caráter de urgência se refere à intensidade com a qual os embates ocorrem, permeados necessariamente por uma disputa democrática sobre participação e organização política. A emergência se refere justamente à trajetória na qual os realizadores se inscrevem enquanto participantes de uma movimentação necessariamente social, e não individual e/ou circunscrita a uma expressão pessoal. Os termos documentário urgente ou cinema de urgência ganharam força nas últimas décadas diante da escalada de conflitos políticos, muitas vezes conflitos armados, pelo mundo. Daí a necessidade cada vez mais urgente de dar visibilidade a incidentes que não são abordados pela mídia hegemônica ou são constantemente deturpados em face a uma normatização das assimetrias entre os sujeitos midiáticos que formulam as representações, em escala global, e aqueles representados. A urgência fundamenta-se, portanto, numa leitura crítica da realidade e dos modos tradicionais e corporativos de comunicação, e a emergência de sujeitos políticos e coletivos que agem diante dessa realidade histórica”.

da interpretação da história do cinema. Interessa a este estudo o primeiro e o segundo aspectos, uma vez que uma das principais dimensões evidenciadas nas produções bibliográficas analisadas se refere à função de memória histórica atribuída à grande parte dos filmes produzidos pelos movimentos cinematográficos contra hegemônicos e suas possibilidades de intervenção, enquanto agentes da história.

A discussão sobre os filmes como documentos históricos e como agentes da história é enfatizada nas seguintes produções analisadas, que compõem a pesquisa bibliográfica, parte desta tese: 1) *“Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história”*, tese de Sotomaior (2014); 2) *“O Cinema Documentário na Integração Latino-Americana: O ABC do início”*, tese de Riquelme (2011); 3) *Cinema de ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife*, dissertação de Severien (2018); 4) *A intervenção cultural do discurso cinematográfico: Os sentidos da ditadura militar no Brasil*, de Melo (2010) e 5) *As Imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro*, de Lessa (2013). O objetivo da análise dessas produções se deu não no intuito de descrever cada abordagem, mas de, a partir delas, traçar algumas linhas gerais que permitam refletir sobre a complexa relação entre cinema e história.

A obra de Walter Benjamin apresenta elementos que podem contribuir para a discussão sobre cinema e história, sob a perspectiva da luta de classes. A luta de classes representa, para Benjamin, a categoria mais importante do materialismo-histórico, a qual um historiador filiado a Marx não deve perder de vista. “É ela que permite compreender o presente, o passado e o futuro, assim como sua ligação secreta. Ela é o lugar em que teoria e práxis coincidem” (LÖWY, 2005, p. 59). O interesse de Benjamin no passado histórico está exatamente na luta entre opressores e oprimidos, muito mais do que a análise sobre o desenvolvimento das forças produtivas e as contradições do capitalismo.

Tendo em vista que a história oficial foi montada a partir do ponto de vista e dos valores da classe dominante, Benjamin (1985) propõe remontá-la sob outra perspectiva, a partir de suas contradições e dialéticas. A história para Benjamin é percebida como uma sequência de vitórias dos poderosos pertencentes à classe dirigente. Todavia, ele rejeita tal historicismo, acusando-o de exercer empatia com os vencedores, isto é, as classes dominantes, que, segundo ele, ainda não pararam

de vencer. Nas palavras de Benjamin, o historiador conformista se identifica sempre com “o cortejo triunfante dos dominadores”, aos quais confere o estatuto de herdeiros dos “tesouros culturais”. Ao contrapor o historicismo subserviente, oriundo da tradição positivista, o autor propõe “escovar a história a contrapelo”, de modo a se solidarizar com aqueles que foram atropelados pela civilização, pelo progresso e pela modernidade. Significa a renúncia ao “cortejo triunfal dos vencedores”, confrontando a versão oficial da história, questionando sua linearidade, analisando-a, portanto, sob o ponto de vista dos oprimidos.

A história, para Benjamin, não é uma sequência de fatos, de forma fechada e contínua, mas é constituída por rupturas e descontinuidades. Não pode ser compreendida, portanto, como uma sucessão de grandes acontecimentos e realizações culturais, atribuídas aos grandes gênios do passado e do presente, ignorando e invisibilizando a servidão anônima dos dominados, ou seja, os verdadeiros construtores do patrimônio cultural da humanidade, como alude o poema de Brecht na epígrafe acima. É por isso que, para Benjamin, a herança cultural é fruto de uma relação de dominação e barbárie. Nas palavras de Benjamin, “nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie” (BENJAMIN, 1985, p. 225). Nessa perspectiva, em seu artigo “*A intervenção cultural do discurso cinematográfico: Os sentidos da ditadura militar no Brasil*”, analisado nesta pesquisa, Melo (2010, p. 75), ao se referir ao contexto da ditadura militar brasileira, defende que o trauma cultural decorrente desse período se reflete “em monumentos, museus e peças culturais – como filmes – que ajudam a redirecionar o curso das ações políticas”.

Ao analisar o cinema de um modo geral, sobretudo os filmes produzidos pela indústria cultural hegemônica, percebe-se que as narrativas construídas a respeito da história, em sua maioria, são feitas com base na identificação com os vencedores. Um exemplo disso são os filmes sobre as guerras mundiais, em que os Estados Unidos e o exército americano comumente são retratados como virtuosos e heróicos. Desse modo, grande parte dos filmes hollywoodianos servem como instrumentos efetivos de disseminação da ideologia dominante, ou seja, a dos vencedores. Através de suas imagens, de forma sutil, esses filmes promovem a empatia do espectador com a visão de história do ponto de vista dos vencedores, “a quem pertence a verdade histórica”.

Por outro lado, o cinema comprometido com as lutas sociais busca remontar a história a partir de imagens que revelam as lutas, reivindicações e concepções de mundo dos sujeitos apagados pela história, contrapondo os discursos dominantes. “Se a narrativa histórica dos vencedores é como um texto clássico, onde o problema inicial se resolve numa artificial coerência, o rompimento das ações e da arte militante gera o distúrbio e a abertura para o devir” (SOTOMAIOR, 2014, p. 12-13). A partir da produção cinematográfica nacional, Melo (2010) busca demonstrar o papel do cinema na construção de sentidos sobre a ditadura de 1964 e sua contribuição na construção de uma memória histórica sobre o período, permitindo que seja revisitada e conhecida, sobretudo, por quem não o vivenciou. Mesmo após mais de 50 anos, o cinema ainda denuncia fatos e desvela sentidos que o discurso oficial teima em ocultar.

Assim como em Benjamin, “a rememoração tem por tarefa, a construção de constelações que ligam o presente e o passado” (LÖWY, 2005, p. 131), a referência ao passado para a compreensão do presente é elemento chave em muitas produções cinematográficas vinculadas às lutas sociais, como as do Novo Cinema Latino-americano, conforme destacam cinco produções analisadas durante a pesquisa bibliográfica (SOTOMAIOR, 2014; RIQUELME, 2011; MELO, 2010; PREVITALI *et al.* 2013; LESSA, 2013). A rememoração do passado possibilita que as vozes dos oprimidos sejam ouvidas, e, conseqüentemente, convoca a uma tarefa revolucionária de transformação da realidade.

O resgate da história, para os cinemanovistas, poderia oferecer uma solução à questão colonial nos países latinos, uma vez que entendiam que a América Latina permanecia sendo colônia, porém o colonialismo atual, diferente do colonialismo do passado, apresentaria agora uma forma mais aprimorada do colonizador (ROCHA, 1965). O conhecimento da própria história e sua análise fazia parte dos princípios do Novo Cinema Latino-americano, no intuito de construir um futuro melhor. Dessa forma, a cultura dos negros e sua valorização são aspectos evidenciados nos filmes pela primeira vez explicitamente no cinema brasileiro. Além disso, a primeira versão do herói negro é criada pelo Cinema Novo brasileiro que busca também mostrar a beleza e virtude de homens e mulheres negros (CARVALHO, 2006), personagens invisíveis na história tradicional e nas telas do cinema<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> O Cinema Novo inaugurou uma nova forma de retratar o negro, rompendo com os preconceitos e estereótipos das relações raciais até então encenadas pelos filmes brasileiros, sobretudo, as

Quanto aos filmes destinados a contar a história da ditadura militar brasileira, destaca-se que o Cinema Novo também se constituiu como fonte de resistência ao colocar em cena o debate sobre a tortura, repressão e o processo judiciário do período (MELO, 2010). Dessa forma, suas narrativas, montadas a partir de diversos fragmentos, como reportagens, livros, fotos e entrevistas, contribuíram para reconstruir simbolicamente os acontecimentos e fortalecer a memória coletiva.

[...] o que foi um trauma para as vítimas não foi para parte do público. Foi preciso que os grupos condutores do discurso construíssem uma narrativa progressiva da constituição de um novo mundo, uma nova ordem moral, a redenção dos que se sacrificaram, pensando uma sociedade de pós-golpe livre da “poluição” militar. Mas, o que é o mal e as ações traumatizantes? Quem foram os responsáveis e as vítimas? Quais os resultados das ações traumatizantes? O que pode ser feito para remediar ou prevenir a situação? São perguntas elaboradas nos filmes, construindo uma narrativa que atrai um público ávido por conhecer, de forma mediada, o drama social da ditadura militar brasileira (MELO, 2010, p. 75).

Escovar a história a contrapelo, para Benjamin (1985), requer compreender o presente, a partir de destroços e fragmentos do passado, de modo a reconstruir a história, restabelecendo o papel daqueles personagens que se encontram ausentes da historiografia oficial. O conceito de imagem dialética desenvolvido por Benjamin está relacionado à sua forma de analisar a história a contrapelo. Para Benjamin, a historiografia burguesa se baseia em uma ideia de tempo cronológico e contínuo, por isso ele propõe que o historiador materialista busque nos resquícios do passado as raízes de outra história, que leve em conta os flagelos daqueles que foram atropelados pelo progresso. Ao invés de uma imagem eterna do passado, a imagem dialética seria uma síntese, ou uma nova percepção a partir do choque entre imagens do passado e do presente. Essa tensão permite “o passado a colocar o presente numa situação crítica” (BENJAMIN, 2009, p. 513). Em outras palavras, a imagem eternizada em seu instante submete-se à avaliação do agora. Assim, a imagem dialética é montada, de forma consciente, a partir da conexão entre objetos

---

chanchadas. Não se pode dizer, entretanto, que a questão racial ocupava posição central em suas narrativas, pois, embora o negro fosse colocado em cena, este representava a população brasileira, pobre, oprimida, em sua maioria afro-descendente. A questão da cor, portanto, não era tema dos filmes do Cinema Novo, mas permeava as histórias de maneira secundária, sendo que a representação do negro era subsumida ao contexto mais amplo das lutas de classes. Sobre esse assunto, há uma gama de autores que analisam os filmes do Cinema Novo e discutem acerca da legitimidade ou não, de serem considerados filmes de assunto ou temática negra, tais como Senna (1979), Neves (1968), Carvalho e Domingues (2017), entre outros.



separados temporalmente, como a justaposição de imagens na montagem de um filme.

A imagem captada pela câmera, transformada posteriormente num filme, recorta o possível instante, dentro deste fluxo. A partir do eterno “agora” da imagem, a história pode ser observada na multiplicidade dos elementos de um instante e, a partir disso, ser remontada, desmembrada, criticada, atualizada (SOTOMAIOR, 2014, p. 10).

Remontar a história significa romper com a narrativa histórica determinista e fechada, na qual somos sujeitos passivos, externos. A crítica ao historicismo hegemônico requer montar a história, de modo a considerar cada momento em suas dialéticas, situando a ação dos diversos atores, enquanto construtores de uma história aberta, em constante transformação. A pesquisa revelou que os filmes militantes, sobretudo os documentários, ao utilizarem arquivos de imagens do passado, mediadas com imagens do presente, permitem a atualização do passado. Além disso, as imagens documentais carregam em si evidências materiais das lutas políticas, assumindo a condição de testemunhas vivas do passado. Os filmes produzidos no contexto do cinema militante testificam o engajamento e as particularidades do momento filmado, bem como seu comprometimento com a memória dos “vencidos”.

O cinema documentário é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência. Nenhuma produção cinematográfica está livre dos condicionamentos sociais de sua época. Isso nos permite afirmar que todo filme é passível de ser utilizado enquanto documento. No entanto, para fazer uso cientificamente de uma forma afirmativa de comunicação, requer-se cautela e cuidados especiais. A forma como o filme reflete a sociedade não é, em hipótese alguma, direta, e jamais se apresenta de maneira organizada (i.e, em circuitos lógicos e coerentes), mesmo que assim o aparente (RIQUELME, 2011, p. 11-12).

A relação entre cinema e história não é algo novo. Desde seu surgimento, no final do século XIX, o cinema retrata nas telas acontecimentos e épocas passadas. Ademais, como mencionado anteriormente, os filmes sempre serão documentos de uma época, expressando valores e ideologias, mesmo que não tenham como objetivo representar o passado. A pequena película sobre a saída dos operários da

fábrica dos irmãos Lumière<sup>43</sup>, exibido na primeira sessão do cinematógrafo, no Grand Café de Paris, em 1895, revela-se como uma fonte de memória histórica e um germe do gênero documentário. O registro documental realizado, de forma experimental, pelos Lumière, através de sua nova criação, possibilitou que instantes do final de um dia qualquer de trabalho de seus empregados despontassem de sua efemeridade para a imortalidade da imagem captada pela câmera, perpetuando-se no tempo (SOTOMAIOR, 2014).

Todavia, é a partir dos anos 1970 (MORETTIN, 2011) que o cinema, enquanto objeto da cultura que, tanto encena o passado, quanto reflete o presente, vem sendo incorporado à pesquisa histórica, de modo que as imagens passam a ocupar um lugar relevante no trabalho de historiadores. Nesse contexto, o historiador francês Marc Ferro destaca-se como um dos agentes responsáveis por atribuir ao cinema um status de fonte histórica.

As imagens passam a constituírem-se como importantes fontes de rememoração coletiva, a partir de uma mudança de concepção no campo da história como área de conhecimento. Essa mudança, associada à corrente historiográfica chamada “Nova história”, se dá no sentido de identificar aspectos silenciosos que não aparecem nos documentos escritos oficiais, acerca dos grandes eventos da história. A ampliação das fontes de pesquisa e a inclusão de vestígios do passado possibilitou a inserção do cinema na pesquisa histórica, como elemento fundamental para a compreensão da sociedade. A história renovada passa a interessar-se menos com os grandes acontecimentos e grandes personagens, do que com as estruturas sociais e pessoas comuns. Distanciando-se da suposta objetividade, a história começa a ser compreendida, a partir de referenciais sociais e culturais de determinada época (FERREIRA, 2014), tendo em vista o reconhecimento da impossibilidade de uma interpretação neutra, uma vez que o objeto de estudo é selecionado e construído pelo historiador, o qual é um sujeito dotado de valores e ideias que refletem seu contexto histórico.

Em seu artigo “O filme: uma contra-análise da sociedade?”, Ferro (1976) concebe o filme como testemunho histórico privilegiado de uma época. Para o autor, o filme exerce autonomia e uma forma de “contra-poder” em relação ao controle do

---

<sup>43</sup>O curta-metragem “La Sortie de l'usine Lumière à Lyon”, produzido pelos irmãos Auguste e Louis Lumière foi o primeiro filme exibido em público, inaugurando o cinematógrafo. Trata-se de um registro da saída dos empregados de sua fábrica de películas fotográficas (SOTOMAIOR, 2014).

Estado e dos demais poderes da sociedade. A partir da tensão que lhe é própria, os filmes permitem uma interpretação da sociedade diferente daquela realizada pela historiografia oficial, isto é, uma contra-análise da sociedade. Ferro afirma que os cineastas produzem uma visão de mundo inédita, expressa nos filmes, de forma independente em relação às ideologias dominantes, mesmo em regimes totalitários (MORETTIN, 2011). Os “lapsos” deixados a todo o momento, de maneira inconsciente ou até mesmo contra a vontade de seus realizadores seriam a principal justificativa para o caráter privilegiado dos filmes em detrimento dos documentos escritos. Esses lapsos, nas palavras de Ferro, permitiriam enxergar “o não-visível através do visível” (FERRO, 1976, p. 204).

Embora concorde-se com Ferro (1976) no que diz respeito às tensões próprias do filme, compreende-se, assim como Morettin (2011), que estas não devem ser entendidas a partir de relações binárias e dicotômicas como “história e contra-história”, “visível e não-visível”, “latente e aparente”, como lados opostos. Nessa perspectiva, Morettin (2011) explica que o cinema não expressa diretamente as ideologias que lhe dão origem, como uma relação mecânica de causa e efeito na direção de um único sentido. Defende-se que as imagens são polissêmicas e dialéticas, portanto, permitem conjugar diferentes interpretações acerca de uma obra fílmica, sejam elas opostas ou complementares. Nesse sentido, o cinema é um campo de disputas que abriga a emissão de diferentes vozes, tanto discursos reacionários, quanto manifestações de resistências.

Outra discordância aqui empreendida se refere à visão de mundo inédita expressa nos filmes, independente das concepções ideológicas dominantes no contexto de sua criação, conforme defende Ferro. A esse respeito, Viana (2009) explica que não se trata de uma visão inédita, mas de alguns casos apresentarem uma racionalidade parcialmente singular, uma vez que a maioria reproduz uma visão já existente. O autor afirma que os exemplos dados por Ferro para fundamentar a ideia de “visão inédita”, como os filmes de Jean-Luc Godard, Alain Resnais e René Clair, entre outros, atestam sua concepção fetichizada sobre o cinema, visto que em sua concepção esses não produziram nenhuma visão única, original. Embora tenham realizado grandes obras cinematográficas, os valores e concepções expressos nestas obras demonstram perspectivas de mundo já existentes. Os filmes de Jean Luc Godard, primeiramente, acompanharam a tendência da política de autores da Nouvelle Vague francesa, a qual valorizava a atuação do diretor.

Posteriormente, influenciado pelo maoísmo, em ascensão na Europa, Godard passa a assumir a postura de que os filmes são criações coletivas, e, por isso, deixa de assinar suas obras, a partir dos anos 1960. As diferentes posturas e tendências adotadas pelo cineasta, expressas em seus filmes, não significam a incorporação de uma visão de mundo inédita. Apesar dessas pequenas observações, acredita-se que esses filmes, assim como outros tantos, possibilitam olhares desviantes em relação aos filmes hegemônicos e representam verdadeiros avanços no que diz respeito à outras formas de pensar a história e a sociedade.

Em que pese as contradições concernentes ao estatuto do cinema como documento histórico, conferido por Marc Ferro, compreende-se que os filmes são considerados fontes de grande relevância para a pesquisa histórica. A análise fílmica permite aos historiadores a apreensão de outras perspectivas acerca da história, podendo-se complementar o que se sabe sobre um fato histórico ou remontá-lo completamente. Por ser um produto da história, o filme, seja de ficção ou documentário, carrega em si elementos que revelam a sociedade que o produziu, assumindo um caráter testemunhal sobre determinada realidade, tornando-se um importante documento de memória histórica.

Por mais fantasiosos que sejam os filmes, permitem revelar valores, hábitos, padrões culturais e concepções ideológicas, entre outros aspectos que denunciam determinada sociedade ou época, mesmo sem intenção do autor. De acordo com Barros (2014), pode-se dizer que um filme produzido hoje que retrate um contexto histórico passado revela muito mais sobre o contexto atual do que a época encenada. Além disso, visto que os filmes são produzidos de forma a contemplar as expectativas do público consumidor, analisá-los, a partir do público receptor, é também uma maneira de compreender a história da sociedade que os produziu. Muitas vezes, a efervescência de determinadas temáticas, formas estéticas e linguagens revelam mais sobre os receptores de forma coletiva, do que dos próprios autores individualmente.

Não somente o filme em si pode ser considerado um documento de memória, mas, também, outras fontes decorrentes do filme, como a sinopse, as críticas publicadas em jornais, revistas e sites, que mostram a visão da sociedade, ou de algumas frações desta, em relação a determinado filme. Textos, autobiografias de autores e manifestos de movimentos cinematográficos também são exemplos de fontes aliadas aos filmes, que podem ser utilizadas na pesquisa histórica. Nessa

direção, a tese sobre o Novo Cinema Latino-americano, de Riquelme (2011), busca, a partir da análise de documentos como manifestos, cartas, artigos e entrevistas, que expressam a visão dos cineastas vinculados ao movimento, compreender a realidade pré-revolucionária da América Latina dos anos 1960.

Os manifestos como, por exemplo, “A Estética da Fome” (Brasil), “O Cinema de Liberação” (Argentina), “O Cinema Junto ao Povo” (Bolívia), “O Cinema Imperfeito” (Cuba) e “O Novo Cinema Político” (Chile), ao final, se relacionam diretamente com o filmar e documentar, ou seja, fazem parte de grandes conotações de ativismo político enquanto atitudes semelhantes e coincidentes nos países da América do Sul (RIQUELME, 2011, p.17).

O exame desses documentos permite identificar aspectos e detalhes sobre os filmes e seus objetivos, bem como sobre o contexto histórico da época em que foram produzidos. Contudo, é preciso ter em mente que o conhecimento fornecido pelo cinema não é um conhecimento direto, mas um conhecimento mediatizado. Nessa perspectiva, cabe lembrar, conforme mencionado no primeiro capítulo, que Hegel já sinalizava que a arte conecta o sensível ao cognoscível, cumprindo a função de mediadora. Embora manifeste determinada realidade, essa realidade se mostra de forma particular, diferentemente da Ciência. Os filmes carregam em si o caráter sensível imediato, permitindo ao receptor compreender a realidade, a partir de seu aspecto sensível, porém, não em sua totalidade, ou de forma generalista como busca a ciência. Dessa forma, o conhecimento produzido pelo cinema revela-se a partir do aspecto sensível, ou seja, passa pela imaginação, intuição e sentimentos, conectando aparência e essência.

Para além de sua função cognoscível, isto é, sua capacidade de fornecer um conhecimento, mediatizado, sobre determinada realidade ou época, o cinema se apresenta como um sujeito que interfere, direta ou indiretamente, na História, entendida não como área de conhecimento, mas como o terreno onde os homens constroem a vida social. Nesse sentido, tanto filmes de ficção, quanto documentários ou peças de propaganda política podem, e têm sido utilizados, como potentes instrumentos, tanto de dominação, quanto de resistência, interferindo na história, seja esclarecendo, dissimulando, ou alterando concepções e subjetividades.

Ao descrever as produções cinematográficas realizadas no âmbito das ocupações urbanas, Severien (2018) aponta sua dupla função: intervir no presente e no futuro através da contra-informação e mobilização, mas também deixar como

legado documentos capazes de transmitir uma memória de lutas. Para o autor, memória é mais do que acessar um arquivo, “mas uma produção permanente de pontos de atualização com o real e suas interpretações. Assim, memória é ação, memória é produção, memória é transição” (SEVERIEN, 2018, p. 23). A memória de eventos trágicos, como a ditadura militar, mediada pelo cinema possibilita seu reconhecimento coletivo, enquanto evento sem precedentes, buscando evitar sua repetição.

Compreende-se que as duas dimensões acerca da intersecção entre cinema e história, quais sejam: cinema como documento de memória histórica e cinema como agente da história, estão diretamente relacionadas quando se trata das produções cinematográficas realizadas junto às lutas sociais. A memória do passado é capaz de transformar a realidade presente, bem como o presente pode atualizar e reinventar o passado, através de imagens dialéticas. Compreender o cinema contemporâneo engajado politicamente e sua relação com a história requer investigá-lo, a partir de suas novas configurações. Para além de sua capacidade de produzir uma memória de lutas, o cinema militante, hoje, participa ativamente dentro das lutas, articulando-se, também, por meio de conexões em rede, ocupando tanto o espaço físico, quanto o virtual, conforme será discutido na próxima sessão.

#### 4.2 UTOPIAS PIRATAS: A CÂMERA COMO ARMA POLÍTICA NO CONTEXTO DAS NOVAS LUTAS SOCIAIS EM REDE

Em seu livro “TAZ: zona autônoma temporária”, o autor Hakim Bey, conta que no século XVIII, piratas criaram uma sofisticada “rede de informações”, para negociações, em ilhas localizadas em lugares remotos. Mesmo sendo primitivas, estas ilhas conseguiam abrigar pequenas comunidades alternativas que mantinham seu sustento e viviam fora das normas tradicionais, sendo denominadas pelo autor como “utopias piratas” (BEY, 2001). Nessa direção, o autor propõe a apropriação de recursos próprios do sistema capitalista para a criação de espaços de liberdade, onde se possam experimentar, de forma livre, novas formas de vida, longe do controle e da alienação do sistema global. Esses espaços de liberdade e resistência, que o autor denomina Zonas Temporárias Autônomas, permitem que seus integrantes possam criar a partir de suas próprias regras. Nesse sentido, é possível

forjar uma arte subversiva, antes que o sistema se aproprie e a transforme em mercadoria, ou que impossibilite sua execução.

São muitas as formas contemporâneas de zonas autônomas temporárias, que produzem modos de vida alternativos, dentro do sistema capitalista, como as ocupações, as hortas comunitárias, a web, etc. Os próprios movimentos de contracultura que marcaram a história da segunda metade do século XX, no mundo, podem ser considerados zonas autônomas temporárias, pois, por meio da arte e dos meios de comunicação de massa, promoveram a mobilização e contestação à sociedade vigente, marcada pelo hiperconsumo e os valores conservadores dominantes (SANTOS, 2005). Nesse sentido, compreende-se que diversas experiências de produção audiovisual e cinematográfica, sejam elas comunitárias, realizadas por oficinas populares, coletivos, movimentos sociais ou projetos, podem ser consideradas zonas temporárias autônomas, ou como se prefere intitular: “ilhas relativamente autônomas”, na imensidão do “oceano” controlado pelo capital.

Para Bey (2001), esses espaços de liberdade são temporários, pois atuam na clandestinidade até dissolverem-se, ao serem descobertos. Contudo, são móveis, pois reaparecem de outras formas e em lugares diferentes, onde possam permanecer existindo à margem do sistema. São levantes autônomos que implodem dentro das brechas do sistema. São potências no sentido de transformação social, pois ainda que não se baseiem na luta de classes e na transformação radical da sociedade, de forma explícita e consciente, colocam em evidência as contradições do capitalismo e a utopia como horizonte possível.

Embora o conceito de zonas temporárias autônomas tenha sido formulado enquanto a internet dava seus primeiros passos, o autor já especulava sobre um futuro em que espaços de liberdade, independentes do controle político poderiam ser engendrados por meio de conexões em rede. A realidade se incumbiu de mostrar que tal teoria não se tratava apenas de mera ficção científica. A internet hoje assume papel fundamental na constituição de zonas autônomas em escala global. Sua importância é essencial, no que diz respeito à construção de novas formas de associativismo e engajamento político. A organização e mobilização das lutas sociais através de conexões em redes foi uma das categorias emergidas, de forma significativa, tanto na pesquisa bibliográfica, quanto, na pesquisa empírica.

A expansão da internet transformou significativamente, não somente o processo produtivo, como também, as relações humanas, de modo geral. Como

produto dessas transformações, evidenciam-se novas formas de comunicação e interação, em que fatores como distância e tempo não mais são considerados barreiras (SOBREIRA, 2015). Assim, a nova realidade permite uma maior interação e participação ativa de indivíduos, que passam a ter poder para produzir e compartilhar seus próprios conteúdos em rede global.

No artigo *“Vídeo-ativismo e conexões em rede nos protestos brasileiros de 2013”*, analisado por esta pesquisa, os autores Durigan e Renó (2015) defendem a total liberdade proporcionada pelas redes sociais, em contraposição ao controle exercido nos meios de comunicação de massa, por parte de governos e empresas de mídia. Para tanto, os autores se respaldam na seguinte citação de Castells: “as redes sociais digitais oferecem a possibilidade de deliberar sobre e coordenar as ações de forma amplamente desimpedida” (CASTELLS, 2013, p.18). Tal afirmação parece, de certa forma, superestimar a liberdade e autonomia proporcionada pelo ambiente virtual, sendo entendido apenas como ferramenta de mobilização e propulsora de autonomia. Embora essa visão não apareça explicitamente nas demais produções, com exceção de Sotomaior (2014) e Severien (2018) as contradições e ambiguidades que envolvem a liberdade na internet não são problematizadas pelas produções que abordam o uso das redes e da internet.

Ao falar da supervalorização das novas tecnologias, Sotomaior (2014, p. 263) sinaliza que: “a mesma “autonomia”, “independência” e “democratização” que servem a um discurso de liberdade artística e possibilidades múltiplas do fazer cinematográficos podem [...] servir ao discurso individualista do mercado”. Apesar de não adentrar na discussão sobre os perigos da internet, Severien (2018) alerta para a importância desse debate.

A propósito das redes digitais, não há nas premissas desta pesquisa uma adesão irrestrita à Internet e seus mecanismos de compartilhamento de conteúdos. A meu ver, é ingênua a aceção de uma democratização do acesso à informação e às imagens com a tecnologia digital quando não associada a uma problematização dos mecanismos de vigilância e controle instaurados nesses ambientes, assim como a falsa sensação de participatividade do ambiente virtual (SEVERIEN, 2018, p. 25).

Compreende-se, portanto, que essa liberdade é relativa e que o ciberespaço<sup>44</sup> não está isento de mecanismos de controle, requerendo, portanto, a

---

<sup>44</sup>Ciberespaço é o ambiente, não físico, mas virtual, onde pessoas ou instituições se comunicam, através da interconexão em uma rede mundial.



problematização de suas potencialidades e contradições. Embora a internet tenha surgido como um ambiente de “liberdade de expressão”, de certa forma, também contribui para potencializar o aparato da indústria cultural e para manter vigilância e controle sobre os indivíduos. Ainda que proporcione maior autonomia, ou que o consumidor pense que possui liberdade para pesquisar o que quiser, cada vez que acessa o Google, por exemplo, se depara com diversos tipos de publicidade. O Google se trata de uma multinacional que vale mais de 120 bilhões de dólares, e é o produto mais consumido da atualidade<sup>45</sup>. Apesar de deter o monopólio de grande parte da internet, seu poder acaba não sendo visto de forma crítica por seus usuários, uma vez que seus serviços são indiscutivelmente necessários. Contudo, o apelo ao consumo por meio de anúncios de produtos e serviços, e sua apropriação pelas grandes corporações, demonstra que a indústria cultural permanece administrando com eficiência (FERRARI, 2013).

Se há pouco tempo, a internet era vista como uma fonte de conhecimento e salvação para as massas, até então a mercê de conteúdos e informações da mídia tradicional, já podemos sentir, de maneira mais ou menos clara, as repercussões de seus aspectos negativos. O Facebook, por exemplo, embora inicialmente tenha representado um avanço, no que se refere à democratização da comunicação, contribuindo para a construção de mídias alternativas e a proliferação de movimentos sociais independentes, em seguida foi adestrado e integrado ao sistema, de modo a controlar e reprimir.

A fictícia liberdade que as redes sociais proporcionam faz com que alimentemos esses sistemas, voluntariamente, com nossas informações, de maneira desmedida. O lucro produzido por estas corporações é obtido através de informações enviadas a cada postagem, curtida ou compartilhamento. Tais informações servem para traçar perfis de consumidores para determinados produtos que serão enviados por meio de anúncios. É comum, após pesquisarmos algum produto no Google, o bombardeamento constante de inúmeros anúncios de produtos similares em nossas redes sociais. Não é exagero afirmar que, com apenas algumas indicações, o Facebook conhece melhor as preferências e características do usuário do que ele próprio. Dessa maneira, essas corporações não apenas moldam

---

<sup>45</sup>Informação do Site Alexa.

comportamentos, como também, são capazes de antecipá-los, por meio do acúmulo de dados pessoais de seus usuários.

Sobreira (2015) destaca que, a partir da popularização da web, na década de 1990, os movimentos sociais existentes desde a década de 1980 utilizam-se das ferramentas tecnológicas como aliadas na sua atuação política. Ao mesmo tempo, as conseqüências dessas transformações levaram governos e intelectuais a refletirem sobre seus impactos e as possíveis ameaças, tanto à ordem e à permanência do status quo, quanto à privacidade e liberdade dos cidadãos. Nesse contexto, a discussão sobre controle e vigilância se faz cada vez mais urgente.

A internet, nossa maior ferramenta de emancipação, está sendo transformada no mais perigoso facilitador do totalitarismo que já vimos. A internet é uma ameaça à civilização humana. Essas transformações vêm ocorrendo em silêncio, porque aqueles que sabem o que está acontecendo trabalham na indústria da vigilância global e não têm nenhum incentivo para falar abertamente. Se nada for feito, em poucos anos a civilização global se transformará em uma distopia da vigilância pós-moderna, da qual só os mais habilidosos conseguirão escapar. Na verdade, pode ser que isso já esteja acontecendo (ASSANGE, 2013, p. 25).

Atualmente, a Internet é o principal canal por onde passam as comunicações entre indivíduos, seja por telefone, e-mail ou redes sociais, e onde são realizados diversos serviços cotidianos, como pagamento de contas e transações bancárias. É o local onde as pessoas compartilham sentimentos, posicionamentos políticos, sua localização geográfica, detalhes de conversas íntimas, etc. Essa fusão entre sociedade e mundo virtual, em que informações pessoais são, a todo o momento, colocadas na internet, acaba por fortalecer um poderoso sistema de vigilância em massa. Uma vez que toda atividade na internet é monitorada por órgãos de inteligência, envolvidos em vigilância em massa, a qualquer momento, o que parecia um espaço de liberdade de expressão pode tornar-se, ao contrário, seu próprio algoz.

Ao mesmo tempo em que os tentáculos do capitalismo da vigilância e controle se alastram, por outro lado, insurgem movimentos de resistências, que dialogam e buscam subverter essa lógica. Como estratégia de resistência às formas de controle e vigilância em massa, o movimento Cypherpunks<sup>46</sup> defende a utilização da

---

<sup>46</sup>O movimento Cypherpunk utiliza métodos de criptografia (escrita cifrada) como forma de ativismo social e político. Embora tenha sido criado no início dos anos 1990, seu ápice ocorreu em 2011 durante a censura da Internet, na Primavera Árabe. (ASSANGE, 2013).

criptografia e de métodos similares, como meio para provocar mudanças sociais e políticas. O livro “Cypherpunks: liberdade e o futuro da internet”, escrito por Julian Assange<sup>47</sup>, fundador do WikiLeaks, discute a ameaça das liberdades civis e políticas decorrentes do acúmulo de informações privadas que são transferidas em massa para a vigilância governamental. O autor explica que a ampliação das tecnologias de armazenamento de dados, por meio das redes sociais e demais corporações cibernéticas, possibilitou a criação de um mercado de bancos de dados, que têm sido comercializados para governos de diversos países, não só para o enfrentamento ao terrorismo e ao crime, mas, também, para conter a dissidência política. E esse controle massivo, não raras vezes, é feito sob o aval do sistema legislativo e judiciário. Além disso, o livro descreve com detalhes diversos documentos secretos e e-mails em que ficam evidentes crimes e violações de direitos humanos praticados por empresas e governos.

Com vistas ao enfrentamento a esse processo, Assange (2013), juntamente com seus colegas, desenvolvedores de códigos digitais, lutam pela liberdade e privacidade dos cidadãos, reivindicando a proteção de seus dados. Por outro lado, defendem a transparência e um maior controle acerca das atividades dos governos. Para tanto, advogam que a população seja esclarecida sobre esses processos de espionagem por parte do Estado e de corporações, bem como propõem a criptografia como estratégia para driblar a vigilância. Nesse sentido, a criptografia funciona como uma arma contra a violação da privacidade, conforme palavras de Assange (2013, p. 24).

A criptografia é a derradeira forma de ação direta não violenta. Enquanto Estados munidos de armas nucleares podem impor uma violência sem limites a milhões de indivíduos, uma criptografia robusta significa que um Estado, mesmo exercendo tal violência ilimitada, não tem como violar a determinação de indivíduos de manter segredos inacessíveis a ele. Uma criptografia robusta é capaz de resistir a uma aplicação ilimitada de violência. Nenhuma força repressora poderá resolver uma equação matemática.

---

<sup>47</sup>O jornalista e ciberativista australiano, Assange é editor-chefe do WikiLeaks, um site de denúncias, vazamento de informações e documentos secretos de governos e instituições, e colaborador da lista de discussões on-line do movimento Cypherpunk. O hacker é criador de diversos projetos de softwares vinculados às idéias do movimento, como o sistema de criptografia *rubberhose* e o código original para o WikiLeaks. Ficou conhecido popularmente, em 2010, após vazar uma grande quantidade de documentos sobre crimes de guerra, cometidos pelos Estados Unidos, no Afeganistão e no Iraque. Recebeu vários prêmios, como o Amnesty International New Media Award, em 2009, o Sydney Peace Foundation Gold Medal, o Walkley Award for Journalism e o Martha Gellhorn Prize em 2011. Quando escreveu este livro encontrava-se em prisão domiciliar, na embaixada equatoriana do Reino Unido.

O acesso da população à informação e à liberdade na internet, por meio da criação de softwares livres e códigos incapazes de serem decifrados por instituições e governos são mecanismos de resistência às forças repressoras e de controle do Estado. Assim, o movimento Cypherpunk defende a criação de ferramentas de comunicação que permitam às pessoas comuns uma maior autonomia e privacidade acerca de seus dados, de forma que somente aqueles que são autorizados possam ter acesso. Essa forma de ativismo político tensiona a luta por uma sociedade livre e democrática, cujo poder do Estado seja limitado pelo poder das massas.

O debate acerca dos limites das redes vem ganhando cada vez mais fôlego, sobretudo, a partir da proliferação de notícias falsas, as chamadas “Fake News” e seu impacto social e político. O poder de interferência que exerceram nos processos eleitorais dos EUA, em 2016, e no Brasil, em 2018, entre outros fatores, culminou na eleição dos conservadores de extrema direita, Donald Trump e Jair Bolsonaro, respectivamente. O compartilhamento de notícias falsas, conspiratórias e sensacionalistas, por meio do aplicativo WhatsApp, influenciou diretamente a decisão sobre o voto.

Todavia, o uso de robôs em campanhas eleitorais para a disseminação de notícias não é algo novo no Brasil. De acordo com matéria publicada pelo Estadão<sup>48</sup>, o pesquisador de Cibersegurança da Universidade de Washington, Daniel Arnaudo, explica que identificou a interferência desses robôs na política brasileira durante as eleições para presidente, em 2014, no processo de impeachment de Dilma Rousseff e nas eleições municipais, do Rio de Janeiro, em 2016. Nestas situações os robôs atuaram a favor tanto da esquerda, quanto da direita, fomentando discursos polarizados e extremistas. Na entrevista, o pesquisador já alertava, para a tendência dessa interferência ser expandida nas eleições de 2018, tendo em vista a ampliação de pessoas que fazem uso da internet e que se informam por meio das redes sociais e aplicativos como WhatsApp. Além disso, essas estratégias têm se sofisticado e crescido em grande escala, diante da falta de regulamentação adequada e eficaz, bem como pela dificuldade na identificação das contas e de suas conexões com as campanhas. A reportagem revelou, ainda, que executivos do Google, Facebook e Twitter admitiram o uso das plataformas por “piratas” russos, no intuito de interferir

---

<sup>48</sup>Entrevista concedida por Daniel Arnaudo, fonte completa na lista de referências.

nas eleições americanas. O Facebook, inclusive, assumiu ter repassado dados de 80 milhões de usuários para a empresa de publicidade, Cambridge Analytica, responsável pela campanha de Trump.

Diante das distorções promovidas no ambiente virtual, como a disseminação de mentiras, a vigilância e a violação da privacidade, alguns ativistas defendem uma completa desconexão das redes. O próprio criador do conceito de realidade virtual, o cientista da computação Jaron Lanier<sup>49</sup>, argumenta que a internet estaria contribuindo significativamente com o processo de desumanização. Para ele, as redes sociais são “impérios de modificação do comportamento”. Ao serem subordinadas a mecanismos viciantes, as pessoas perdem sua liberdade.

Para o criador da World Wide Web (WWW), o físico inglês Tim Berners-Lee, a internet precisa urgente de uma reformulação, no sentido de garantir a privacidade dos usuários bem como, livrá-los das exorbitantes taxas e royalties. Como forma de combate aos abusos e distorções no ambiente virtual, Tim Berners-Lee vem trabalhando na criação de uma nova plataforma digital, que busca o resgate dos objetivos democráticos do sistema em sua origem e o afastamento de seu controle por parte das grandes corporações. O novo ecossistema virtual, segundo o físico, chama-se “Solid” e consiste em uma internet alternativa, sem fins lucrativos, que visa permitir que os usuários acessem conteúdos, de forma livre, diversificada e democrática<sup>50</sup>.

Compreende-se que, na sociedade atual hiperconectada, em que a internet atravessa todas as dimensões da vida contemporânea, não há como conceber um total retorno à era analógica. Não é possível retirar o direito de expressão do indivíduo que agora compartilha informação, publica fotos de sua comida, se posiciona politicamente ou se comunica em tempo real com familiares distantes. Enquanto a conquista de uma nova internet livre ainda é um desafio utópico, com amplas dimensões, faz-se necessária a imposição de limites e parâmetros, que possibilitem um acesso à rede mundial de forma igualitária e democrática, impedindo a violação de direitos por parte de governos, empresas e usuários.

O presente estudo revelou que, sobretudo, a internet é um ambiente de disputas discursivas e de representação, em cujos poros residem dissidências, ou “tecnoreistências”, capazes de subverter seu uso, para fins emancipatórios. Da

---

<sup>49</sup>Conforme reportagem “Limites da rede”, fonte completa na lista de referências.

<sup>50</sup>Conforme reportagem “Limites da rede”, fonte completa na lista de referências.

contradição existente nasce a possibilidade de organização e resistência. A mídia reproduz tanto discursos reacionários, quanto progressistas, conforme destacou uma das entrevistadas.

No campo da comunicação a gente discute muitas coisas e tem vários autores que tem uma perspectiva, que eu acho bem interessante, de entender as mídias como um ambiente de disputas de diversas maneiras. Disputas, inclusive, discursivas e de representação. O quê que a gente vive no momento, por exemplo, nesse, nessa coisa muito inflamada em torno da política no Brasil? É uma disputa especificamente, ou prioritariamente, por versões, né. [...] a gente percebe como nas mídias sociais, por exemplo, determinados grupos, principalmente grupos mais conservadores e grupos de direita, estão tentando criar narrativas em relação a duas coisas (CINE DIVERSIDADE).

É preciso, portanto, identificar as formas de resistência, capazes de produzirem uma contra-hegemonia. A conexão entre movimentos sociais, a democratização do acesso à comunicação, a contrainformação, a denúncia e a contestação são armas que podem ser usadas na crítica social e na afirmação de uma sociedade emancipada. É nessa direção que o vídeo-ativismo, o midiativismo ou as diversas formas de arte ativismo, que fazem da câmera uma arma política, atuam. São utopias piratas, ou ilhas relativamente autônomas, enquanto modalidade de luta social, com potencial contra-hegemônico. As lutas sociais em rede, expressas através de categorias como vídeo-ativismo e arte ativismo, emanam nesta pesquisa como um dos eixos da dimensão política.

No que tange o vídeo-ativismo, partindo-se de uma visão ampla acerca do conceito, com base na revisão da literatura, define-se como vídeo-ativista o indivíduo que utiliza a câmera como instrumento de intervenção política, visando mudanças sociais (HARDING, 2001). Geralmente o vídeo-ativista está dentro do conflito, como parte dele (ZARZUELO, 2012), documentando abusos e confrontos entre manifestantes e policiais (WILSON; TANYA, 2010), buscando através de sua câmera registrar a realidade não mostrada, ou manipulada pelos meios de comunicação convencionais. Plataformas como o Youtube e Facebook são os canais principais onde as imagens são compartilhadas, na maioria das vezes, em tempo real.

Destaca-se que as produções bibliográficas analisadas não apresentam definições conceituais precisas sobre as diversas experiências comunicativas relacionadas ao vídeo e aos movimentos sociais, que se utilizam da câmera como arma de luta. Contudo, no que se refere ao videoativismo salientam características

que definem a prática videoativista. Nesse sentido, Durigan e Renó (2015, p. 640) afirmam que “essa prática nunca é exercida de maneira isolada, mas sempre acompanha greves e manifestações e serve, entre outras finalidades, como uma chamada para a ação”. Para Sotomaior (2014) o videoativista não só filma, mas encontra-se envolvido no conflito, muitas vezes, exposto a riscos.

[...] o envolvimento com o problema, no videoativismo, não é distanciado e vai para além de um corpo-câmera que treme e acompanha de perto o devir-mundo e os seus embates. Está na radicalidade da tomada de uma posição na situação de risco. [...] Está presente como um elemento a mais no real, inserido dentro do conflito, de uma realidade que não se encerra, muito menos se inicia, na câmera (mesmo sendo a única dimensão possível de ser alcançada por nós, espectadores) (SOTOMAIOR, 2014, p. 301-302).

Compreendendo o posicionamento político como elemento fundamental no processo vídeo-ativista, considera-se que diversas práticas ligadas ao vídeo poderiam ser incluídas nesta categoria (SOUSA, 2017). Contudo, evidenciou-se, nesta pesquisa, que o termo vídeo-ativismo foi, em sua maioria, utilizado para denominar as experiências desenvolvidas nas ruas, junto às manifestações sociais e no ambiente virtual. O recurso audiovisual atua também, como forma de vocalização para os movimentos sociais e suas reivindicações.

Na pesquisa de campo, constatou-se que, dos 11 coletivos pesquisados, 8 não se articulam aos movimentos sociais, diretamente. Parte de suas atividades é desenvolvida em espaços da comunidade, como escolas, associações e centros culturais. Apenas 2 coletivos estabelecem parcerias diretas com movimentos sociais, seja por meio da produção de filmes, de formações ou divulgação. Contudo, somente o Coletivo Catarse desenvolve ações de videoativismo, junto às manifestações urbanas, embora trabalhe, também, com produções culturais e outras formas comunicativas, comprometidas com o jornalismo independente, conforme apresentação descrita em seu site oficial<sup>51</sup>.

No que toca à produção do conhecimento analisada, o vídeo-ativismo, cuja câmera encontra-se dentro do conflito, é abordado em três produções: 1) no artigo “*Vídeo-ativismo e conexões em rede nos protestos brasileiros de 2013*”, de autoria de Durigan e Renó (2015); 2) na tese de doutorado “*Cinema militante, vídeo-ativismo e vídeo popular: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história*”, de Sotomaior (2014) e 3) na Dissertação de mestrado “*Cinema de*

---

<sup>51</sup>O site do Coletivo Catarse fonte completa consta na lista de referências.

*ocupação – uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife*”, de Severien (2018). Esta última também apresenta ações que se vinculam a modalidade “ativista”, a qual será abordada em seguida.

No Brasil, um exemplo de prática vídeo-ativista atual, citado em uma das produções (DURIGAN; RENO, 2015), é a realizada pelo coletivo Mídia Ninja - Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação<sup>52</sup>, cujos vídeos sobre os protestos de junho de 2013 viralizaram nas redes sociais. Embora não tenha sido algo totalmente espontâneo, a potência das redes sociais possibilitou dar visibilidade ao movimento, promovendo a participação massiva de manifestantes.

Os protestos, que tiveram início devido ao reajuste na tarifa do transporte público em duas das principais capitais do país (São Paulo e Rio de Janeiro), logo cresceram e se disseminaram por todo país, propulsionados pelas conexões em rede e pela divulgação das imagens dos movimentos por meio de vídeos populares, que se espalharam nas redes sociais, com a prática do vídeo-ativismo (DURIGAN; RENO, 2015, p. 639).

As lutas antiglobalização ocorridas em Seattle, em 1999, representam um marco histórico importante na erupção midiática dos movimentos sociais, popularizando termos como vídeo-ativismo e ciberativismo (SOTOMAIOR, 2014). Os protestos de Seattle forjaram novas formas de mobilização e organização, por meio da criação de amplas redes sociais e da conexão entre vídeo e internet. Desse contexto, nasceu o Centro de Mídia Independente (Indymedia), provocando significativas transformações no ativismo político. As imagens produzidas por grupos militantes, que anteriormente ficavam, em grande parte, no interior dos próprios movimentos sociais, ou eram projetadas em pequena escala em eventos ou canais comunitários, passam a alcançar dimensões muito maiores, em escala global (SOUSA, 2017).

O advento das tecnologias digitais e a criação de dispositivos móveis potencializaram o videoativismo, existente desde as origens do cinema (DURIGAN; RENO, 2015). Com isso, foi possível a ampliação do número de coletivos e grupos independentes, voltados à produção cinematográfica e audiovisual à margem dos esquemas institucionalizados de financiamento e incentivo no país. A acessibilidade

---

<sup>52</sup>Trata-se de uma rede de comunicadores constituída em março de 2013, que atua como alternativa à mídia tradicional. A partir de sua atuação nas jornadas de junho de 2013, através de transmissões ao vivo em redes sociais, ganhou notoriedade internacional. Atualmente atua em mais de 250 cidades do Brasil.



a câmeras, celulares e equipamentos menores, aliada à criação da internet proporcionou outras formas de produção, exibição e distribuição de produções audiovisuais, e, até mesmo, a difusão de informações alternativas aos meios de comunicação convencionais.

As conexões em rede possibilitaram, ainda, a expansão e a visibilidade de movimentos sociais pelo mundo. As lutas sociais passaram a adquirir grande expressão, por meio do registro de imagens em tempo real e de seu compartilhamento em plataformas digitais e redes sociais. São vários exemplos de manifestações e eventos políticos, que reuniram milhares de pessoas nas ruas, por meio de convocatórias feitas em redes sociais, como o Occupy Wall Street, nos Estados Unidos, em 2011, a Primavera Árabe, no Oriente Médio, em 2010, os protestos dos indignados (15-M), na Espanha, em 2011 (DURIGAN; RENO, 2015), e, no Brasil, os protestos, ou “jornadas” de junho de 2013. Todas essas mobilizações, apesar de heterogêneas, tinham em comum “uma crítica aos sistemas representativos de governo que se distanciam dos anseios participativos da sociedade” (SEVERIEN, 2018, p. 27) e repercutiram mundialmente, através das conexões em rede, provocando grande impacto político. Em relação às jornadas de junho de 2013, a mobilização, por meio do Facebook e do Twitter, foi uma das principais forças que impulsionou sua difusão por todo o país, tanto para a esquerda quanto para a direita.

Ao ser utilizado o espaço virtual, movimentos sociais tradicionais, como os de luta pela terra ou luta pela moradia, também passam a ter maior visibilidade e a adquirir poder para fazer com que a legitimidade de suas demandas alcance um contingente da população cada vez maior. Além disso, o compartilhamento e difusão em rede de conteúdos e pautas reivindicatórias dos movimentos sociais, potencializam processos de sensibilização e conscientização coletiva. As redes sociais se tornam a arena onde se constrói processos de identificação, organização e mobilização para o movimento nas ruas.

De simpatizantes da causa, os sujeitos que vão aos atos de protesto poderão se tornar ativistas de um novo movimento social. A sensibilização primeira é a uma causa, vista como um problema social, quer seja a corrupção de políticos, a ganância de banqueiros, o preconceito contra gays etc. As manifestações, os atos, são o chamariz, que poderão se transformar em motivação na vida dos sujeitos mobilizados. São ativistas, não militantes. (GOHN, 2012, p. 10).

A facilidade de registrar acontecimentos com câmeras de celulares de alta qualidade, a utilização de programas de edição simples e a possibilidade de grande circulação nos canais da internet favorece a democratização da informação, rompendo com o monopólio dos grandes grupos midiáticos. Nesse sentido, a democratização da informação, através das práticas videoativistas em rede, é um dos elementos mais destacados nas produções bibliográficas. A construção de narrativas contra-hegêmicas, por meio do recurso audiovisual, de modo a demonstrar as deturpações realizadas pelos canais midiáticos hegemônicos em relação aos acontecimentos, é um dos objetivos centrais do vídeo-ativismo. A atuação do vídeo-ativismo na disputa narrativa com a grande mídia é evidenciada no relato do entrevistado, integrante do coletivo Catarse, durante a cobertura realizada nos protestos de junho de 2013, em Porto Alegre.

[...] teve o Lasier Martins<sup>53</sup> dizendo que eram meia dúzia de vagabundos, aí nós jogamos no Facebook: “olha aqui a meia dúzia de vagabundo!”. Aí eu fiz questão de, na edição, deixar a marcha inteira, e a galera pegou o vídeo e começou a mandar aquele vídeo para tudo que é lado, e foi um vídeo utilizado para derrubar o cara. Ele teve que se retratar [...] (COLETIVO CATARSE).

Situação semelhante à relatada pelo coletivo Catarse é apresentada na dissertação *“Cinema de ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife”* (SEVERIEN, 2018). O autor relata circunstância ocorrida durante uma ação performática realizada por ocupantes do Cais José Estelita<sup>54</sup>, na cidade de Recife, em que a produção audiovisual realizada por sujeitos ativos dentro da ocupação produziu uma contra-narrativa, em resposta à narrativa manipulada e tendenciosa, realizada pela mídia tradicional.

O caso foi noticiado de forma mais uma vez tendenciosa pela mídia corporativa numa reportagem da Rede Globo Nordeste que valorizava o caso como um embate entre ocupantes e os organizadores do trem do forró. Nesse caso, o coletivo Jacaré usou uma estratégia de montagem *anarquívica* para demonstrar a disparidade entre o acontecimento e o discurso midiático. No curta *“O que a Globo não mostra... Ocupe Estelita”* (2014), primeiro é mostrada na íntegra a reportagem, que dá ênfase à decisão judicial pela reintegração de posse e a presença da polícia no local, incluindo o trecho de uma entrevista concedida pelo organizador do trem do forró que sugeria um conflito com os ocupantes. Uma vez encerrada a

<sup>53</sup>Jornalista gaúcho, que atuou por 27 anos no grupo RBS. Atualmente é Senador da República pelo Rio Grande do Sul, filiado ao partido PSDB.

<sup>54</sup>O Cais foi leiloado em 2008 para um complexo de empresas do ramo imobiliário, com o objetivo de construção de empreendimento de alto padrão econômico (SEVERIEN, 2018).

reportagem, o filme insere uma fala do mesmo personagem gravada de uma outra câmera, que filma a equipe de reportagem fazendo a entrevista. A entrevista do organizador do trem do forró é favorável ao movimento e demonstra que não houve conflito algum, mas um diálogo entre as partes. (SEVERIEN, 2018, p. 51-52).

É comum os canais de televisão aberta manipularem imagens, muitas vezes, mostrando apenas uma parte das manifestações, em que aparecem um número inexpressivo de pessoas, a fim de deslegitimá-las. Todavia, a ampliação do acesso à internet, em que pese todas as suas contradições, tem permitido que a contra-informação chegue cada vez mais rápido à população. Segundo dados do relatório "2018 Global Digital", da agência We Are Social e da plataforma Hootsuite, o número de pessoas, no Brasil, que possui acesso à Internet é de 139.1 milhões, equivalente a 66% da população. O estudo revelou, ainda, que o brasileiro navega na internet, em média, mais de 9 horas por dia. E, no ranking mundial, o Brasil (9h14m) ocupa a terceira posição, ficando atrás apenas da Tailândia (9h38m) e das Filipinas (9h29m). Além disso, mais de 3 horas por dia são gastas nas redes sociais (COELHO, 2018). São dados que apontam a possibilidade do acesso da população a um fluxo maior de conteúdos e informações diversificadas.

Outro fator importante a ser considerado é que, atualmente, o cidadão brasileiro tem passado mais tempo no computador ou no celular, utilizando a internet, do que assistindo televisão, conforme aponta a pesquisa de mídia brasileira, de 2015, divulgada pela Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, em 2014<sup>55</sup>. Isso significa que a televisão vem perdendo espaço e, conseqüentemente, diminuindo seu poder de influência popular. Dessa forma, a transmissão de vídeos e reportagens ao vivo por streaming<sup>56</sup>, ou o compartilhamento em redes sociais como o Facebook, onde há um grande contingente da população conectada, possibilita a circulação, de forma viral, daquilo que os grandes meios de comunicação ocultam ou tentam desqualificar, de modo a alcançar muito mais pessoas.

Diferentemente da lógica hegemônica, o vídeo-ativismo se baseia em uma lógica de rede, cujo compartilhamento de conteúdo e informações entre diversos

---

<sup>55</sup>Conforme matéria "Brasileiro passa mais tempo na internet do que vendo TV, fonte completa na lista de referências.

<sup>56</sup>Streaming é uma tecnologia que utiliza a internet para enviar informações multimídia, através da transferência de dados. Possibilita a transmissão de vídeos em tempo real, de forma rápida. O Youtube utiliza a tecnologia streaming.

atores, de diferentes lugares, favorece a interação, a troca e a crítica social. Contribui, ainda, com processos de formação política e participação social. Ao contrário da maneira efêmera como as notícias são veiculadas pela mídia tradicional, a edição e disponibilização dos vídeos na internet permitem que as lutas e protestos possam ser rememorados, tornando-se documentos históricos. Para além da denúncia, o vídeo-ativismo busca, na reação, disputar narrativas, frente aos mecanismos de dominação e criminalização dos movimentos sociais, historicamente promovidos pelos meios de comunicação hegemônicos.

No caso acima referido, Severien (2018) critica a reportagem por ouvir somente os arquitetos envolvidos no projeto do novo empreendimento a ser construído no local da ocupação, não mostrando as diferentes percepções entre os atores envolvidos nessa disputa. Para ele, agir dessa maneira é um desrespeito para com uma premissa básica do jornalismo, que é ouvir os argumentos de ambos os lados. Nessa mesma direção, o entrevistado, integrante do coletivo Catarse, relatou que, embora atue junto aos movimentos sociais, priorizando sempre as narrativas que não encontram espaços de vocalização nos meios convencionais, enquanto jornalista busca, também, ouvir e coletar informações acerca da percepção dos opositores. A questão ética e a preocupação com a veracidade das informações a serem publicadas é um dos compromissos do coletivo, que se faz presente em suas produções cinematográficas e audiovisuais, conforme extrato da entrevista abaixo:

[...] nós somos de esquerda, nossas ideias são ligadas às ideias humanas, mas nós não somos assessoria de imprensa dos movimentos sociais, e esses grupos às vezes nos enxergam assim. [...] nós estamos fazendo uma cobertura independente, então não me usa para dar recadinho ou para passar o teu discurso. Se eu acho que ele é incoerente eu vou ir ao outro lado ou não vou publicar (COLETIVO CATARSE).

É importante destacar, conforme pontua Souza (2017), o que também foi evidenciado nesta pesquisa bibliográfica, que há algumas diferenças importantes na maneira de atuação dentre os próprios vídeo-ativistas. Alguns agem como militantes, manifestando-se com gritos e palavras de ordem, e outros como jornalistas independentes, de forma contida, evitando confrontos. Conforme a pesquisa de campo, somente o Coletivo Catarse atua na perspectiva vídeo-ativista e não foram identificados coletivos que atuam segundo a primeira conduta. Embora seja parceiro

dos movimentos sociais, por se tratar de uma cooperativa de comunicação e cultura, que realiza trabalhos para além da militância, a atuação do Coletivo Catarse está de acordo com a segunda conduta. Além dos trabalhos desenvolvidos junto aos movimentos sociais e assentamentos de reforma agrária, o coletivo também atua em comunidades indígenas e quilombolas. Apesar de a produção audiovisual ser o carro chefe do coletivo, outras produções são realizadas, como: jornal impresso, livros, revistas, oficinas de formação, projetos culturais com financiamento público ou em parceria com outras organizações, etc.

É preciso, ainda, diferenciar outro aspecto existente entre a prática jornalística e a atuação vídeo-ativista. Ao contrário da suposta neutralidade almejada pelas narrativas jornalísticas, embora nem sempre isso aconteça, o trabalho realizado por vídeo-ativistas, em sua maioria, se pauta não pelo caráter profissional, mas político. Sua atuação, portanto, revela o posicionamento, a tomada de partido em favor dos oprimidos. Dessa forma, sua legitimidade vem de sua inserção nas manifestações e da relação próxima com os atores envolvidos (SOUSA, 2017), o que se expressa ainda, no plano formal das produções audiovisuais. Nesse sentido, verifica-se que, na maioria destas práticas, não há preocupação estética. O conteúdo político, a captação das imagens naturais, muitas vezes tremidas, desfocadas, sem cortes ou edições, e a urgência no compartilhamento são prioridades. No que tange à questão estética na prática audiovisual militante, faz-se necessário aqui abrir um parêntese, uma vez que essa questão tem sido levantada como objeto de discussão por autores que se dedicam à temática.

Nessa perspectiva, Cesar (2018) denuncia que os filmes militantes, de um modo geral, são diminuídos e desqualificados em termos formais. A autora, entretanto, sinaliza para a necessidade de um deslocamento de perspectiva em torno dessa questão, uma vez que entende que a maneira como os filmes têm sido analisados tende a fragmentar e privilegiar a forma em detrimento do conteúdo. Para ela, um olhar atento permite perceber que existem elementos sensíveis atuando nos filmes militantes. As formas não estão desconectadas da intenção de intervir no real, pois para intervir no real é preciso entender “de que forma” isso será alcançado, é preciso, portanto, inventar uma forma. Nesse sentido, destaca que algumas produções audiovisuais realizadas por movimentos sociais revelam um “grande laboratório de experimentação de cinema de intervenção”. O engajamento articula estética e política, forjando uma série de invenções e inovações, que se articulam às

questões estéticas, a fim de comunicar uma ideia. Nessa mesma direção, Nicole Brenez defende que a estética presente no cinema de intervenção está diretamente associada à sua intencionalidade.

Um certo preconceito (bastante útil quando se trata de recusar-se a levar em consideração uma obra) diz que o cinema engajado [...] mantém-se indiferente a questões estéticas. Esta é uma concepção da ambição formal pateticamente decorativa, uma vez que, ao contrário, o cinema de intervenção existe apenas na medida em que levanta questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, que imagem e como? Com quem e para quem? Contra que outras imagens ela se confronta? Por quê? Ou, posto de outro jeito, que história queremos? (BRENEZ, 2013, p. 05-06).

Outra questão apontada na pesquisa, é que até mesmo as narrativas dos meios comunicativos hegemônicos vêm sendo reconfiguradas a partir da expansão do vídeo-ativismo. Assim, observa-se que grandes canais televisivos têm feito uso das mesmas estratégias vídeo-ativistas, ao registrarem imagens, de dentro dos acontecimentos, por meio de câmeras de celulares. A apropriação de imagens feitas por vídeo-ativistas, muitas vezes, sem autorização, também têm sido recorrentes. Nesse sentido, Duringan e Renó (2015) afirmam que a própria rede Globo transmitiu imagens captadas pelo Coletivo Mídia Ninja, durante os protestos de junho de 2013, assim como veículos de comunicação internacionais.

Além das práticas vídeo-ativistas, a pesquisa revelou, ainda, a existência de outras formas de lutas sociais que fazem da práxis cinematográfica e audiovisual arma política. Estas também utilizam redes sociais, websites e plataformas de streaming como aliadas, na difusão e visibilidade para sua produção videográfica, no entanto, atuam de forma diferente das experiências acima descritas. Tais intervenções políticas realizam questionamentos e ações críticas, por meio da arte, não só na internet, como também, em espaços públicos. Estas experiências vinculam-se às práticas de “ativismo cultural”, ou “ativismo”, um neologismo para a junção de arte e ativismo.

As produções analisadas que abordam o ativismo cinematográfico, nesta perspectiva, são: 1) artigo *“Territórios, mobilidades e estéticas insurgentes. Refletindo sobre práticas e representações coletivas de realizadores visuais nas metrópoles contemporâneas”*, de autoria de Guilherme Aderaldo (2017); 2) artigo *“QWOCMAP: (auto) representações de mulheres queer e “de cor” e sua produção*

*audiovisual nos EUA*”, de Glauco Ferreira (2012) e 3) artigo “*Margeando artivismos globalizados: Nas bordas do Mujeres al Borde*”, também de Glauco Ferreira (2015).

Tendo em vista não ser objeto deste estudo, e, consciente da diversidade de entendimentos sobre as categorias acima citadas, bem como do dissenso acerca do melhor termo para atribuir a estas experiências que mesclam arte e política, não se pretende aqui fazer uma análise pormenorizada de tais conceitos. Dessa forma, optou-se por utilizar o termo “ativismo” ao se referir a tais práticas, compreendendo-as como ações híbridas que articulam arte, política e ativismo, com a ressalva de não se pretender uma definição estática e engessada sobre o conceito.

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das Ciências Sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações tão clássicas como prolixas e polêmicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência (RAPOSO, 2015, p. 5).

Assim como no vídeo-ativismo, o elemento político é fundamental nas práticas “artistas”. Nestas, entretanto, não há hierarquia entre o estético e o político. Há uma relação indissociável entre o fazer artístico e a prática política. A preocupação estética está presente nestas experiências, cujos processos criativos forjam laços de pertencimento entre os participantes, contribuindo, também, com a formação de coletividades. No que se refere ao conteúdo das produções do conhecimento referidas, constata-se que estas possuem abordagens diferentes, entretanto, guardam similitudes, as quais serão enfatizadas.

O primeiro artigo, “*Territórios, mobilidades e estéticas insurgentes. Refletindo sobre práticas e representações coletivas de realizadores visuais nas metrópoles contemporâneas*”, de Aderaldo (2017), analisa experiências “artistas” protagonizadas por três coletivos das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, em sua atuação crítica ao modelo hegemônico conformador de um espaço urbano extremamente excludente. Dentre os coletivos analisados neste artigo, somente um se refere à produção de vídeo. Trata-se do Coletivo de Vídeo Popular, composto por uma rede de comunicadores populares. O autor analisa o processo de formação do coletivo, na busca por autonomia e independência em relação às instituições do

terceiro setor, como ONGs, devido à discordância, no que diz respeito às suas formas de atuação, que acabavam por reforçar estigmas sociais e subalternidade. O grupo de realizadores criticava a descomplexificação e redução da periferia à condição de vítimas, como sujeitos passivos, realizada pelos projetos sociais voltados à educação audiovisual popular, por meio dos quais a maioria dos realizadores aprendeu a operar o audiovisual. A capitalização com a “estética da periferia” e sua representação alegórica no mercado cultural hegemônico também era objeto da crítica. O fragmento do relato de um dos integrantes do Coletivo de Vídeo Popular revela, de forma emblemática, tal insatisfação.

(...) esses grupos de vídeo popular de hoje, esses grupos que se intitulam como “grupos de periferia” surgem para desconstruir um discurso da mídia (...). A mídia não mostra negros, vamos mostrar só negros, eles falam que aqui [nas periferias] é só violência, vamos mostrar o lado bom. Essa atitude fazia a gente virar praticamente uns parasitas da mídia. Até que a gente se deu conta de que não pode ser parasita da mídia. A gente não pode só dizer o contrário do que estão dizendo porque isso é aceitar ser pautado por eles e não falar nada (...). Foi discutindo a questão sobre o imaginário e não as imagens que a gente começou a notar a importância da nossa produção [referência às produções audiovisuais dos coletivos vinculados ao CVP]. Foi a hora que a gente começou a ficar puto com as ONGs porque elas vinham com esse papinho bonitinho de que “os jovens agora fazem suas próprias imagens”, “os jovens agora contam sua própria história”, como se alguma chave no processo histórico estivesse sendo mudada. Concordo que tem mudança, a vida é dinâmica, só que as ONGs se colocam muito como os protagonistas dessa cena. Esse discurso: “nós possibilitamos que os jovens da periferia pudessem contar sua história, estão vendo o que a gente fez?” Começou a irritar. A gente começou a ficar muito decepcionados e nos questionar: mas que porcaria de imaginário a gente está mudando? (SOLIDADE<sup>57</sup>, 2017 *apud* ADERALDO, 2017, p. 35).

A inquietação dos jovens realizadores se intensificou ao se darem conta de que, embora tivessem adquirido conhecimento e melhores condições para retratarem, em imagens, as formas de desigualdades produzidas nas cidades, isso não seria suficiente para tornar possível uma mudança de concepção, de forma mais ampla, acerca do entendimento de periferia. Era preciso “[...] a alteração de um ‘imaginário’ que insistia em essencializar a noção de ‘periferia’ (ADERALDO, 2017). Dessa forma, através de tecnologias comunicativas, o grupo de realizadores passou a se articular a outros coletivos de vídeo independentes e ativos politicamente, de regiões marginalizadas de São Paulo. A partir da identificação cultural e política entre si, formou-se, então, uma rede de comunicadores independentes, que fazem

---

<sup>57</sup>Fernando Solidade, também integrante do coletivo NCA e membro da rede CVP.



da linguagem audiovisual um meio de questionar as forças responsáveis pela hierarquização entre centro e periferia.

Assim, a formação do Coletivo de Vídeo Popular, através da comunicação em rede, possibilitada pela popularização das ferramentas tecnológicas, passou a promover a interligação entre áreas geograficamente diferentes, mas que também sofrem os impactos da precarização e desigualdade urbana. Sua atuação, por meio da produção, formação, exibição e distribuição de vídeos populares, se dá no intuito de trazer à tona as causas envolvidas na construção do atual modelo urbanístico opressor. Visa, ainda, contribuir com uma mudança de pensamento acerca do significado de periferia e da noção de cidade, para além de limites geográficos fixos.

No que se refere aos artigos de autoria de Glauco Ferreira, de 2012 e 2015, respectivamente, ambos analisam práticas sociais, discursos e auto-representações expressas em meio audiovisual, realizadas por projetos voltados à luta por reconhecimento e por direitos sociais civis de comunidades LGBTQ<sup>58</sup>. O artigo *“QWOCMAP: (auto) representações de mulheres queer e “de cor” e sua produção audiovisual nos EUA”*, se refere à atuação do projeto "Queer Women of color Media Arts Project". Trata-se de um projeto de treinamento de cineastas e videomakers, voltado a mulheres, sujeitos queer, pessoas de “cor” e imigrantes na Califórnia, Estados Unidos. Segundo o autor, o projeto iniciou em 2000, com o objetivo de criar, exhibir e distribuir filmes e vídeos comprometidos com a justiça social e com as demandas políticas e sociais de pessoas vinculadas à comunidade LGBTQI, de diferentes raças/etnias, pertencentes às comunidades de imigrantes, localizadas na Baía de São Francisco.

O programa de treinamento em audiovisual realizado pelo projeto é gratuito, sendo seu alvo o público de baixa renda. Os participantes aprendem a criar, escrever, dirigir e editar filmes de curta-metragem, tanto documentais, quanto ficcionais. A iniciativa deste projeto tem como horizonte mais amplo, por meio de sua produção cinematográfica, desmistificar variadas formas de preconceitos e estigmas relacionados à raça/etnia, sexualidade e gênero. Dessa forma, os filmes produzidos nesse contexto intencionam potencializar novas representações acerca das pessoas e comunidades envolvidas, na medida em que criam outras poéticas, em resistência

---

<sup>58</sup>A sigla LGBTQI abrange o agrupamento de segmentos identitários, como Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros e Queers. A letra I têm sido adicionada recentemente para denominar segmentos intersexo, anteriormente denominados hermafroditas (FERREIRA, 2012).

às visões normativas, geralmente representadas nos circuitos hegemônicos, a partir de concepções sexistas, machistas, racistas e heteronormativas (FERREIRA, 2012). O programa conta com um acervo de filmes, que tratam de diferentes temáticas (raça, classe, gênero, saúde, etc.), disponíveis para universidades, escolas, festivais de cinema, grupos comunitários e ativistas.

Na mesma linha, o artigo "*Margeando activismos globalizados: Nas bordas do Mujeres al Borde*", do mesmo autor, descreve atividades do Coletivo Colombiano "Mulheres Al Borde" e sua relação com o coletivo americano "QWOCMPA", anteriormente descrito. Embora sejam diversos em suas atividades, ambos coletivos possuem similaridades em relação à sua prática política, entrelaçando arte, ativismo e produção de vídeo. Segundo Ferreira (2015), o coletivo "Mujeres al borde" desenvolve criações cênicas e produção de vídeos sobre questões que atravessam a vida de mulheres, homens, pessoas trans e intersexo, que lutam contra às diversas opressões, em termos de gênero e sexualidade. Suas criações abordam, ainda, questões relativas às formas de pertencimentos culturais e étnicos latino-americanos. O autor conta que a Escuela Audiovisual Al Borde, integrante do coletivo colombiano, surgiu a partir da parceria com o coletivo americano "QWOCMPA", o qual auxiliou na criação de um programa de treinamento para a produção de filmes e vídeos próprios.

Assim, como o coletivo americano, o "Mujeres al borde" tem como objetivo principal dar visibilidade ao que não é visível nas produções cinematográficas tradicionais. Seus filmes buscam, a partir de experiências individuais, problematizar violências de gênero e processos heteronormativos, propondo modos de vida alternativos aos modelos dominantes. A produção de documentários autobiográficos ou ficcionais permite a criação de espaços de troca e compartilhamento de experiências, favorecendo a vinculação e identificação entre os participantes. Através de narrativas poéticas, que não são exclusivamente militantes ou pedagógicas, muitas destas produções, ao refletirem experiências pessoais, tornam explícitas subjetividades invisibilizadas historicamente em narrativas cinematográficas convencionais.

Nas duas experiências analisadas por Ferreira (2012; 2015) os festivais de cinema nacionais e internacionais relativos à temática LGBTQ, bem como, a divulgação através da Internet, são as principais estratégias de distribuição e exibição das peças audiovisuais produzidas nos programas de treinamento.

Destaca-se, portanto, que o ciberespaço é ambiente fundamental para que os coletivos possam se materializar, seja através de suas comunidades em redes sociais, na difusão de seus filmes, em plataformas streaming, ou na disponibilização de materiais e informações em seus sites. Seus filmes demonstram a relação intrínseca entre arte e política, como revelam as palavras da protagonista do filme “Vídeo Artivismos 3: Sudaca, Trans y Artivista – Susy Shock letal”, de 2012, produzido pelo coletivo Mujeres al Borde, citadas pelo autor: “a arte é algo sempre político, pois se trata também de um modo comunicacional absoluto, de construção de vínculos, [...], de afirmação ou de desconstrução de símbolos e não há nada mais político do que isso.

Em linhas gerais, a análise aqui realizada buscou traçar as principais tendências, presentes nas novas formas de lutas sociais potencializadas pela conexão em rede, de acordo com a ênfase nas produções analisadas. *A primeira delas é que as práticas vídeo-ativistas e “ativistas” destacam-se por produzirem novas formas de visibilidade às lutas sociais, por meio da difusão em redes sociais.* A importância da evidência dos movimentos e das lutas sociais na mídia para seu reconhecimento, adesão e apoio é explicado por Lacerda (2002).

Na era da globalização, não basta realizar atividades concretas de cidadania: é preciso estar presente no imaginário social. Os diversos campos sociais elaboram estratégias para estar presentes na mídia, portavoza desta era. Os movimentos sociais e organizações não-governamentais buscam essa visibilidade midiática como maneira de pressionar governos, partidos políticos e o mercado em relação à agenda social global. (LACERDA, 2002, p. 91).

A visibilidade permite que os movimentos sociais ultrapassem a esfera da marginalidade, adquirindo condições de intervir na vida política e exercer influência sobre outros grupos, de modo a produzir mudanças sociais e culturais. Historicamente, constata-se que diversos movimentos, como o movimento feminista, só passaram a conquistar direitos a partir de sua visibilidade na mídia. Assim, reivindicações, até então, de indivíduos particulares, podem ser reconhecidas por grande parte da população, de forma a mobilizar pessoas que não vivenciam o mesmo contexto (THOMPSON, 2011), permitindo sua identificação e adesão ao movimento.

*Em segundo lugar, a popularização de ferramentas tecnológicas e a criação de redes comunicativas na internet possibilitou o desenvolvimento de novas formas*

*de associativismo, sociabilidade, participação social e engajamento político, promovendo a abertura de novos espaços de disputas políticas.* A disputa audiovisual é realizada por imagens e narrativas rivais, produzidas por diferentes grupos que se confrontam na busca pela hegemonia. Nesse contexto, as práticas vídeo-ativistas e “ativistas” passam a ocupar lugar de destaque, no que se refere à democratização da informação, produzindo narrativas dissidentes. Seu compromisso é com vozes que não encontram espaço para fazer reverberar suas lutas nos meios tradicionais de comunicação.

Constatou-se que a comunicação em rede possibilita a constituição de uma rede de contatos, composta por diferentes atores, com objetivos semelhantes, que visam em última instância transformações políticas e sociais. A articulação em rede permite a interligação entre diferentes territórios e populações atravessadas por profundos processos de desigualdade e opressões, de modo a intervirem conjuntamente, ocupando e ressignificando espaços. Em que pese sua pluralidade, a formação dessas redes, em grande parte, é motivada, sobretudo, por laços de solidariedade e afinidades, não por identificação ideológica, o que reflete a crise dos modelos tradicionais de associativismo ligadas a partidos políticos e sindicatos. Além disso, é possível perceber que grande parte das pautas dos movimentos sociais contemporâneos não é relacionada aos conflitos de classe. Tal afirmação converge com análise de Gohn acerca das novas formas de mobilização, a partir das últimas décadas.

O que as marchas, manifestações, ocupações e protestos que ocorreram ao longo de 2011, 2012 e 2013 têm em comum: São articuladas via redes sociais, internet e celulares; são compostas por manifestantes que não tem necessariamente uma Ideologia Política (a adesão é a uma causa, ou mais de uma, e não à Ideologia de um grupo) e não pertencem a um grupo específico (político ou não) e por isso não tem ligação Política partidária (mesmo que entre seus manifestantes haja pessoas ligadas a algum grupo político); as manifestações ocorrem à margem não apenas de partidos mas também de sindicatos; os protestos têm grande visibilidade na mídia em função do grande número de contingente que consegue agrupar; a Democracia é um dos eixos articuladores das marchas, em seu sentido e exercício pleno; são espaços de aprendizagem que se produzem a partir de uma vivência e experiência, no sentido de uma educação não formal; contribuem para a construção de uma nova cultura política. (GOHN, 2014, p. 74-76).

São engajamentos flexíveis, em grande parte, temporários e móveis, que se diferenciam de formas rígidas anteriores, características dos movimentos dos anos

1960 e 1970. Suas ações primam pela denúncia de desigualdades e opressões, porém não questionam as bases que as produzem, nem reivindicam mudanças radicais. Suas lutas parecem não ultrapassar os limites da democracia burguesa, requerendo direitos e cidadania, não vislumbrando como horizonte a emancipação humana. As práticas políticas das manifestações contemporâneas, apesar de desafiarem aspectos pontuais, não violam os limites da institucionalidade estabelecida pelo Estado (KELLER, 2015). Com exceção das práticas cinematográficas voltadas às lutas do movimento LGBTQ, que não fazem qualquer menção às questões estruturais, a maioria das experiências analisadas evidenciam contradições do capitalismo. No entanto, não explicitam de forma direta a necessidade de ruptura com este modelo de sociabilidade. Somente as produções de Sotomaior (2014) e de Severien (2018) apresentam críticas consistentes acerca do metabolismo do capital.

A militância, no que se refere às lutas sociais fragmentadas, retratadas no conteúdo das produções cinematográficas refletem o esvaziamento das pautas relacionadas ao trabalho e da noção de classe social evidenciada na realidade contemporânea. Segundo afirma Keller (2015), com a intensificação do processo individualizatório, cada vez mais imposto pelo capital e seus mecanismos de adestramento dos trabalhadores, o indivíduo é condicionado a agir de acordo com a sua singularidade, com seu “eu”, rompendo com uma identidade de classe. O indivíduo, condicionado pelos valores dominantes, acredita que sua realização pessoal depende somente de seu esforço particular, não vendo sentido em agrupar-se em torno da classe social. O processo de individualização obscurece as contradições do sistema que impactam no modo de vida das pessoas, de forma que assimilam as demandas coletivas de forma pessoal. Dessa forma, atribuem a si mesmas e às suas escolhas pessoais os fracassos e a falta de sucesso. Acrescenta-se a isso o fato de que a classe trabalhadora está cada vez mais aprisionada em sua tarefa de sobreviver, anestesiada pelo entretenimento de massas e manipulada pelo fluxo intenso de notícias falsas (Fake News), pela difusão de discursos de ódio às minorias, inclusive defendido por grande parte dos trabalhadores.

Por outro lado, cabe destacar que não se pretende aqui desqualificar ou deslegitimar a luta dos movimentos considerados “identitários”, tendo em vista que, ao contrário de grande parte da militância tradicional, que resiste em incorporar as pautas do movimento LGBTQ, das mulheres, ou dos negros, compreende-se que

essas lutas ultrapassam o plano da superestrutura. O fato de que a cada 7 segundos uma mulher é vítima de violência doméstica<sup>59</sup>, que a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado<sup>60</sup> ou que a cada 19 horas um LGBT é assassinado<sup>61</sup>, revela que a luta desses movimentos não se trata somente da busca por reconhecimento e representatividade. Não se referem apenas às questões de identidade e reconhecimento, uma vez que se trata de pessoas violentadas e aniquiladas em massa, através de múltiplas formas, sejam elas agressão física, psicológica, econômica, moral, institucional ou estrutural. São, portanto, dados profundamente materiais.

Acredita-se que a luta de classes contemporânea se expressa para além das pautas relacionadas ao trabalho. Observa-se que o capitalismo tem cada vez mais se apropriado de bandeiras de luta desses segmentos, criando nichos de mercado e produtos, esvaziados de seu conteúdo político e de resistência. A própria ilusória “emancipação” das mulheres e dos negros na sociedade é extremamente rentável e contribui para que o capitalismo continue se reproduzindo. O excesso de trabalho, as triplas jornadas, os salários mais baixos, as menores oportunidades, as inúmeras imposições sociais e expectativas relegadas às mulheres não são processos materiais? O que dizer sobre o fato de que as mulheres são as mais atingidas pela crise da saúde pública, decorrente da falta de investimento? Não seriam condições materiais de vida e de um processo histórico e dialético? O próprio conflito em torno do debate sobre gênero na educação, bem como em relação às cotas para negros, constituem as pautas que mais tem provocado indignação nos setores conservadores da sociedade, explicitando sua verdadeira face fascista. Desse modo, acredita-se que o materialismo histórico e dialético é capaz de fornecer subsídios para a compreensão de que as condições materiais de vida, bem como as diferentes formas de opressão, não se apresentam da mesma maneira para homens e mulheres, brancos e negros ou para heterossexuais e homossexuais. Nesse sentido, defende-se a intersecção entre categorias como raça, gênero e classe, pois são interdependentes e necessárias para a emancipação humana.

---

<sup>59</sup>Dado publicado na página on line do Instituto de Estudos Avançados da universidade de São Paulo. Fonte completa na lista de referências.

<sup>60</sup>Conforme matéria “A cada 23 minutos, um jovem negro é assassinado no Brasil, diz CPI”, publicada pela BBC News Brasil. Fonte completa na lista de referências.

<sup>61</sup>Conforme matéria “Assassinatos de LGBT crescem 30% entre 2016 e 2017, segundo relatório” publicada pelo O Globo. Fonte completa na lista de referências.

*Em terceiro lugar, constatou-se que o fazer cinematográfico dentro das práticas vídeo-ativistas e “ativistas” contribui para a construção de uma identidade e consciência coletiva entre os participantes.* As tecnologias de comunicação, seja por meio de fóruns on line, debates nas redes sociais, ou em lista de discussões na internet, favorecem processos de colaboração, no que diz respeito à organização da ação política e dos processos criativos. A construção coletiva dos filmes e peças audiovisuais no contexto dessas práticas permite a aglutinação e engajamento de diferentes pessoas na criação de algo comum, bem como a aquisição de conhecimentos e a aproximação com a realidade que se quer registrar.

Nesse sentido, tanto o ambiente virtual, quanto o presencial, ocupado por militantes, forjam sujeitos históricos e políticos. Acredita-se, portanto, que os processos que envolvem tais experiências tendem a ser mais potentes do que os próprios resultados em si, tendo em vista que a atuação dos movimentos sociais contemporâneos tem centrado seus esforços em ações performáticas, como passeatas, manifestações e atos, não investindo em trabalho de base, de formação política.

O caminho até aqui traçado permite afirmar que as “novas tecnologias” ou “tecnologias digitais” têm repercutido nas etapas de produção, realização, distribuição e exibição cinematográficas, evidenciando significativas transformações. Essas mudanças não implicam somente nas formas de fazer cinema, mas, também, na constituição de novos sujeitos realizadores, que passam a ocupar os espaços de cinema, até então pouco acessíveis à maioria. Essas experiências foram identificadas na pesquisa de campo e serão abordadas na próxima sessão.

#### 4.3 NOVOS SUJEITOS E NOVAS ESTÉTICAS DE UM CINEMA EXPERIMENTAL EM CENA

As possibilidades tecnológicas associadas à constituição de iniciativas culturais, voltadas à produção audiovisual, nos últimos anos, sobretudo, nas comunidades periféricas, possibilitou um grau maior de visibilidade, liberdade e criatividade por parte dos realizadores, ainda que não seja isenta de contradições, como referido na sessão anterior sobre a atuação das ONGs. Os novos cineastas possuem características e matrizes identitárias variadas, e se antes eram apenas representados nas telas do cinema como objetos, a partir de sua apropriação dos

meios de produção cinematográficos tornam-se sujeitos de suas próprias histórias e imagens.

Apesar da diversidade entre os coletivos e projetos de cinema que compõem a amostra da pesquisa empírica, constata-se que a realidade na qual a maioria destas experiências está inserida se refere a comunidades em contextos de vulnerabilidade social, com grande incidência do tráfico de drogas. Por se tratarem, a maioria, de experiências de cinema estudantil ou oficinas populares de cinema, seu público-alvo é constituído por adolescentes, estudantes de escolas públicas da rede estadual e municipal, de cidades da região metropolitana de Porto Alegre. São jovens oriundos das classes subalternas, que dispõem de poucas oportunidades sociais, culturais e econômicas.

[...] setenta a oitenta por cento dos alunos que estudam ali, as famílias têm envolvimento com o tráfico, ou como usuário ou como pessoas que trabalham para o tráfico. De alguma forma, a maioria não completa o ensino fundamental, às vezes as famílias desaparecem, depois quando ficam sabendo a família se mudou meio fugida, sabe [...] (COLETIVO CINE DIVERSIDADE).

Dessa forma, democratizar o acesso ao conhecimento acerca da linguagem cinematográfica e do audiovisual, de modo a oportunizar espaços de criação livre, que proporcionem o pensamento crítico aos jovens e adolescentes, sobretudo nestes territórios periféricos, é um dos principais objetivos da criação dos coletivos e projetos pesquisados. Apesar das diversas experiências populares de produção cinematográfica, construídas nos últimos anos, o cinema ainda é considerado um campo de saber elitizado, pouco acessível à população de baixa renda. Tendo em vista seu alto custo de produção, historicamente, fazer cinema é visto como algo quase que inatingível, como um ofício para poucos. Assim, levar a arte cinematográfica às comunidades, como uma forma de retornar à sociedade um pouco do conhecimento adquirido no processo de formação acadêmica, financiado com verba pública, é um dos motivos que move os realizadores na criação de oficinas populares de cinema.

[...] Eu estou passando o pouco que eu aprendi na Antropologia visual com meus professores, eu aprendi isso na universidade pública. Eu tive todo acesso a equipamento de montagem, aos professores que sabiam, que tinham formação em edição. Eu fiz um documentário, a partir desses equipamentos públicos, então eu aprendi toda a parte técnica do cinema... [...] vou cobrar um preço justo, nem que seja uma questão introdutória, no



sentido de democratizar não só na questão do valor, mas na questão do conhecimento, porque eu acho que o cinema é muito fechado, o pessoal do cinema, eu acho que eles são muito fechados. É um campo de saber, então é tipo: “é o meu saber e eu não vou compartilhar” (COLETIVO CINEMA POPULAR).

Mais do que possibilitar o acesso à cultura a estas comunidades, o objetivo principal é que estas juventudes sejam produtoras de sua própria cultura. Observa-se que na atualidade existe uma gama de filmes, seja de ficção ou documentário, que se propõem a retratar as classes subalternizadas e suas mazelas, muitas vezes, de maneira antropológica. Entretanto, ainda que o realizador tenha intenções legítimas, trata-se de um olhar de fora, como uma espécie de estrangeiro que busca, através de suas lentes, “dar voz” a uma determinada comunidade ou classe social, porém, sua visão é mediada por sua formação histórico-social, é o seu olhar acerca de uma realidade a qual não pertence de fato. Além disso, acredita-se que ninguém “dá voz” a ninguém, pois as pessoas têm sua própria voz, apesar de nem sempre disporem de espaços ou meios para que os ecos de suas vozes sejam reverberados. É, portanto, fundamental que os próprios sujeitos emitam sua voz, que construam as próprias narrativas, acerca de sua realidade e de sua leitura de mundo, pois são os únicos efetivamente credenciados para tal. Constatou-se que as experiências pesquisadas rompem com a distância entre sujeito e objeto, isto é, entre realizador construtor da narrativa e a realidade filmada à distância. Dessa forma, os novos realizadores são tanto sujeitos, quanto objetos de suas produções cinematográficas.

O modo de produção do cinema dominante é marcado pelo uso de um complexo conjunto de equipamentos, de grandes dimensões, de alta resolução, com elevados orçamentos. A prevalência do formato longa-metragem, a distribuição em grande escala e a exibição de forma coletiva em salas de cinema são elementos inerentes ao cinema industrial. Contudo, esse cinema não é único, mas uma expressão particular, determinada histórica, social e economicamente, que se tornou hegemônica. Assim, nem sempre haverá uma sala escura de projeção, ou o filme será exibido em salas, ou distribuído em grande escala ou, ainda, nem sempre contará uma história. Na realidade o cinema, desde seu surgimento, sempre foi múltiplo, entretanto, essa diversidade de formas desviantes de fazer cinema tem sido ao longo do tempo e da história do cinema, reprimida pelo modelo dominante (PARENTE, 2007). Muitos filmes as margens dos grandes estúdios e gravadoras

foram invisibilizados no curso da história por não possuírem as necessárias condições para sua difusão e legitimação.

A questão da circulação dos filmes, de um modo mais amplo, foi mencionada durante a pesquisa como uma dificuldade no âmbito do cinema nacional. Destaca-se que, atualmente, a maioria das salas de cinema é comercial, sendo vinculadas ao sistema multiplex de shoppings centers, estabelecendo, portanto, uma relação de consumo e de potencial de público, que determina os filmes que serão exibidos. No caso de um cinema que tenha uma ambição maior, em termos de circulação, a questão da distribuição torna-se um grande limitador.

[...] os circuitos exibidores brasileiros tem parcerias de distribuição com grandes estúdios norte-americanos, principalmente. O único país do mundo que o cinema norte americano não é mais consumido do que o seu próprio cinema é a Índia. A Índia é o único país que consome mais o seu próprio cinema do que o americano. Mesmo em outros países que tem o mercado de cinema mais consolidado que o nosso, como a França, Espanha, ainda assim, o cinema americano em termos quantitativos é superior ao cinema nacional. Então como os multiplex, principalmente essas salas, complexos de exibição, funcionam em parceria com essas grandes distribuidoras é um pouco difícil para eles furarem um certo circuito que condiciona as coisas do seguinte modo: se um exibidor se recusa a exibir um filme de um pacote que a distribuidora manda para eles, quando essa distribuidora tiver um próximo blockbuster não vai mandar para essa sala, entendeu? Então às vezes o multiplex, o circuito, a empresa ali que tem várias salas fica com uma sala uma semana, duas, três, ocupada com um filme que não está tendo tanta bilheteria assim, um filme até que não é bom, mas ele precisa exibir aquele filme ali, porque ele tem as parcerias que fazem com que ele compre determinados pacotes de filmes e não consiga fugir disso [...] (COLETIVO CINE DIVERSIDADE).

Desse modo, constata-se a grande dificuldade de circulação de filmes nacionais. Algumas obras cinematográficas brasileiras estreiam em salas comerciais, porém ficam pouco tempo em cartaz. Apesar de a Lei da Cota de Tela<sup>62</sup>, que visa fortalecer a indústria cinematográfica nacional e ampliar o acesso do público à produção audiovisual brasileira, determinar certa quantidade de filmes a serem exibidos, essa determinação é cumprida de forma discutível. Em vários casos, os filmes são exibidos em horários comerciais, em que a maioria da população está

---

<sup>62</sup>Define que complexos de uma sala devem exibir filmes brasileiros por, pelo menos, 28 dias no ano. [...] “Fixada anualmente por decreto, é um mecanismo regulatório, com previsão legal no artigo 55 da Medida Provisória nº 2228-1/2001, que visa assegurar uma reserva de mercado para o produto nacional frente à maciça presença do produto estrangeiro nas salas de cinema. Ao permitir um escoamento mínimo da produção brasileira, ela amplia o acesso ao público e promove a diversidade dos títulos em cartaz. Trata-se de uma ferramenta adotada em diversos países para promover o aumento da competitividade e a sustentabilidade da indústria cinematográfica nacional”. (ANCINE, 2016)

trabalhando, inviabilizando a consolidação de um público expectador significativo. Contribui para essa realidade o baixo número de cidades que possuem salas de cinema no país, sendo que, segundo dados do IBGE (2010), 92% dos municípios não possuem, ou seja, verifica-se a ausência de salas de cinemas em 4.455 municípios, apesar de já ter tido um crescimento do número de salas nos últimos anos. Nesse sentido, o acesso aos filmes brasileiros acaba sendo limitado ao público morador dos grandes centros urbanos, pertencente, sobretudo, à classe média e alta.

De acordo com Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2017, elaborado pela Agência Nacional do Cinema – ANCINE, em 2017 foram lançados 160 filmes brasileiros, representando um recorde histórico. A participação do público, no entanto, foi de apenas 9,6%, sendo que o título brasileiro mais visto neste ano, a comédia “Minha mãe é uma peça 2”, não ultrapassou a marca de um pouco mais de mais de 5 milhões. Apesar do crescimento significativo de produções cinematográficas nacionais nos últimos anos, bem como o aumento do número de salas de exibição, a ocupação destas ainda é muito baixa, no que se refere aos filmes brasileiros. Em 2017, a maioria dos filmes lançados ocupou menos de 1% das salas de exibição comerciais na estreia (ANCINE, 2017). Esses dados confirmam que o gargalo existente em termos de distribuição dos filmes nacionais é um dos fatores que faz com que o brasileiro não assista filmes brasileiros.

Destaca-se que a atual política de distribuição audiovisual baseia-se em uma lógica na qual somente a exibição em salas comerciais pontua para que produtoras se beneficiem de incentivo público, contribuindo para que o financiamento se concentre nas mãos de quem detém maior poder econômico. Verifica-se, ainda, a predominância de determinados perfis de produções cinematográficas, consideradas mais atraentes ao grande público, com maiores expectativas, em termos de bilheteria. Com isso, filmes de conteúdo social e político como documentários e filmes independentes acabam tendo sua distribuição e circulação dificultada (ALMENDARY; PITA, 2017). Considera-se que a imposição dos produtos alinhados à indústria cultural tem sido uma barreira para afirmação da produção cinematográfica brasileira, principalmente aquela voltada à crítica social.

Por outro lado, em virtude do fácil acesso a equipamentos menores e mais baratos, constata-se o aumento da produção de filmes independentes. Grande parte dessas produções, entretanto, se limita aos circuitos de festivais e mostras de

cinema, que ainda possuem um público restrito. Paradoxalmente, Almendary e Pita (2017) sinalizam que a expansão do movimento cineclubista demonstra que há um crescimento do público atraído por obras independentes. Contudo, não há incentivos específicos para a distribuição desses filmes em espaços de exibição alternativos, tais como os próprios cineclubes, universidades, escolas, centros culturais, espaços comunitários, etc.

Embora a realização de filmes vinculados a movimentos como o cinema militante, cinema experimental, entre outros, seja possível desde os formatos 8mm e 16mm, o acesso cada vez maior às mídias digitais contribuiu significativamente para a ampliação de coletivos independentes de cinema, de baixa escala. José Mario Ortiz e Bueno (2001) destacam que a acessibilidade de aparelhos tecnológicos, que até então eram considerados de difícil manipulação e de alto custo, foi possível a partir do final da década de 1970. Essa mudança permitiu o estabelecimento de novas relações entre os indivíduos e os meios audiovisuais, tornando receptores em produtores. A maior facilidade, tanto em relação aos custos, quanto, com a operacionalização, possibilitou, nas décadas posteriores, a ampliação do contingente de realizadores que se utilizam da tecnologia doméstica. Incluem-se nesta perspectiva as possibilidades de experimentação e criação de novas linguagens, a partir do diálogo com as artes visuais e com as inovações tecnológicas. Esse contexto demarca o surgimento das experiências pesquisadas, para as quais a tecnologia torna-se ferramenta indispensável no que se refere à produção e divulgação de suas obras audiovisuais. Nesse sentido, a internet tem se constituído como uma janela alternativa de exibição de produções autônomas, permitindo um maior alcance.

De acordo com Bambozzi (2009), a produção de cinema em pequena escala, que abrange produções cinematográficas independentes, de baixo orçamento, é denominada “Microcinema”. Trata-se de narrativas de curta duração, filmadas e editadas de forma amadora ou semiprofissional, que não se incluem nos circuitos de produção e distribuição comerciais. A possibilidade de fazer um filme com a câmara de um smartphone e assisti-lo em sua pequena tela é um grande exemplo dessa redução de escala das novas formas contemporâneas de produção cinematográfica.

A palavra Microcinema parece ter sido cunhada em 1991, durante o festival underground San Francisco Total Mobile Home Microcinema. Naquele momento referia-se a todo e qualquer produto audio-visual produzido com

baixo orçamento que estivesse em sintonia com um 'estilo intimista, original e realizado com equipamentos como Vídeo Hi-8, DV ou cinema 16mm'2. Entram também nessa categoria curtas de animação, experimentais, documentários e, tomando emprestado um termo existente no universo do rock, os filmes de 'garagem'. São formatos onde a qualidade da imagem ou a busca da alta resolução está em segundo plano, evidenciando novas configurações de linguagem em função dos dispositivos de visualização e difusão. (BAMBOZZI, 2009, p. 8).

Atualmente é possível visualizar produções que, mesmo inseridas nos circuitos industriais de cinema, agregam ideias, procedimentos e estéticas presentes no Microcinema. Essa modalidade de produção cinematográfica se utiliza da internet, principalmente das redes sociais e plataformas digitais como o Facebook e YouTube, como canais de exibição e divulgação. Além disso, exhibe seus filmes em espaços alternativos, tais como os festivais, as mostras de cinema, eventos culturais, saraus, ocupações, etc. São essas também as formas de divulgação, distribuição e exibição dos filmes produzidos pelos projetos e coletivos pesquisados.

[...] o que expande, o que distribui, são os festivais, assim. Então a gente participa dos festivais, até para eles terem a oportunidade de enxergar em outro lugar o filme, né. [...]. Tem o Facebook do Cras, e daí agora a gente fez o nosso canal do YouTube. A nossa ideia é ir distribuindo para chegar na população também. [...] no ano passado os filmes foram passados na feira do livro do município (COLETIVO CINE CRAS).

[...] nós temos uma página, no YouTube, um canal [...] e uma página no Facebook. Nós usamos as ferramentas, as redes sociais, e eu acho que é mais a veiculação com o cine-debate, com essa proposta de telão e data show. Nós fizemos isso na época das ocupações das escolas, os estudantes que ocuparam tinham programações. Então nós nos engajamos nas programações culturais (COLETIVO FILMANDO IDEIAS).

Os festivais de cinema estudantil são espaços para divulgação e valorização dos trabalhos audiovisuais realizados no ambiente escolar. Constituem-se como as principais plataformas de circulação e reconhecimento dos trabalhos produzidos pelos coletivos e projetos de produção cinematográfica. Conforme relato dos entrevistados, tais festivais possibilitam aos adolescentes realizar trocas de experiências. Além de dar visibilidade às suas produções, oferecem a oportunidade de conhecer o trabalho realizado por outros coletivos de cinema estudantil, de diversos países, assim como o contato com diferentes estéticas e maneiras de fazer cinema.

Para os coordenadores dos coletivos e projetos, a participação dos adolescentes nestes festivais é fundamental, porém, não com o objetivo de serem

premiados, mas para que possam se identificar com as obras produzidas por outros adolescentes, com realidades e desafios semelhantes. Algumas produções exibidas nos festivais são levadas para as oficinas realizadas pelos coletivos, a fim de serem trabalhadas com os adolescentes, uma vez que, por serem feitas também por adolescentes e com baixo orçamento, acabam fazendo mais sentido na articulação entre teoria e prática.

Eu quero tentar ver se mando para alguns festivais, porque eu acho que isso é importante para eles verem e serem vistos, [...]. Então muita coisa que eu vi lá eu levo para eles. E faz toda a diferença eles poderem se ver, no sentido de que são adolescentes que estão fazendo filmes também. [...] uma coisa é tu mostrar um Brian de Palma que está lá nos Estados Unidos, em Hollywood, com milhões. Outra coisa é tu mostrar um menino de Alvorada, da periferia fazendo um documentário sobre o cotidiano dele. [...] ver coisas da realidade deles, da vivência deles, enquanto garotada de 15, 16 anos [...] Por isso que eu acho importante circular por esses festivais estudantis, não para “ah vamos para ganhar vários prêmios!”. [...] eles sabem que é outro processo, de interagir, de ver os outros. [...] (COLETIVO OFICINA POPULAR DE CINEMA).

Alguns festivais de cinema estudantil possuem como critério que os filmes inscritos sejam inéditos, portanto, alguns coletivos somente publicam seus trabalhos nas redes sociais após serem apresentados nos festivais. Outros preferem não inscrever suas produções em festivais que exigem ineditismo, pois se posicionam contra essa exigência. Esses não concordam em produzir uma obra sem poder mostrá-la imediatamente ao público em geral. Dessa forma, a democratização dos filmes é considerada elemento fundamental, pois para esses sujeitos não há sentido em fazer um filme se este não pode ser visto.

[O coletivo] tem um posicionamento de que o filme é para ser visto. Eu vejo alguns casos, assim, que colocam a questão de festival e premiação na frente do da exibição do filme. [...] no meu posicionamento acho isso errado, [...] alguns festivais pedem ineditismo, sabe, então o pessoal coloca no YouTube com senha, para que ninguém possa ver, porque no festival lá o filme tem que ser inédito. Aí eu penso, cara, uma coisa é tu fazer filmes profissionalmente, daí depender daquilo, os festivais para isso são importantes, sabe, só que para nós, tu falar com um aluno “ô, teu filme está pronto, só não pode mostrar para ninguém, não reparte esse link”, eu acho complicado. Então a gente coloca e se o festival pede ineditismo a gente não inscreve. E a gente inscreve em todos que encontra, que possam correr o risco de aceitar o filme. Então nessas, a gente até já teve filme exibido na Grécia, já teve filme exibido no Uruguai, já no Rio de Janeiro, aqui pelo estado todo, Guaíba, Porto Alegre, Gramado. Isso porque se está pronto o filme vamos inscrever, se rolar... Porque filme também é para ser visto, não tem que ficar guardado. (COLETIVO CLUBE DAS 5).

Os festivais de cinema estudantil permitem atingir um público mais amplo e diversificado, por meio da participação escolar e comunitária, bem como de profissionais da área do cinema, que participam como jurados. Esses festivais são gratuitos, e primam pela inclusão, estabelecendo diversas modalidades de premiação. Geralmente são divulgados pela mídia local, no entanto, sua maior repercussão se dá por meio de uma rede alternativa de comunicação e através das redes sociais. Nesse sentido, a internet atua como um canal que permite acesso ao conhecimento, acerca do que está sendo produzido em território nacional, no âmbito do cinema estudantil, favorecendo trocas com outros coletivos e projetos que atuam em semelhantes perspectivas.

Um dos festivais, de grande prestígio e reconhecimento no âmbito do cinema estudantil, citado pela maioria dos entrevistados, se refere ao FECEA – Festival de Cinema de Alvorada, RS. O festival é organizado pelo Projeto Clube das 5, vinculado ao Centro Municipal de Educação Profissional Professor Florestan Fernandes e pelo Projeto Primeira Tela, da Escola Municipal de Ensino Fundamental Leonel Brizola e conta com o apoio da Secretaria Municipal de Educação (SMED) de Alvorada, RS. Idealizado pelos professores André Bozzetti e Adailton Moreira, ambos criadores e responsáveis pelos projetos “Clube das 5” e “Primeira Tela”, em sua terceira edição, em 2017, o festival contou com a inscrição de 1.330 curtas-metragens, de 94 países. Na quarta edição realizada em novembro de 2018, o festival teve a participação de 930 produções de 77 países. Temas relevantes socialmente, como o debate sobre Direitos Humanos, violência contra a mulher, entre outros, fizeram parte das temáticas apresentadas no festival. O FECEA abrange produções estudantis de ficção, animação e documentários, das seguintes categorias: Séries iniciais, séries finais, Ensino médio, Educação de jovens e adultos, e universitários. Além das premiações tradicionais de um festival de cinema, o FECEA possui o prêmio “protagonismo negro”- Sirmar Antunes, desde sua segunda edição.

Figura 6 – Foto da Cerimônia de premiação do 4º FECEA



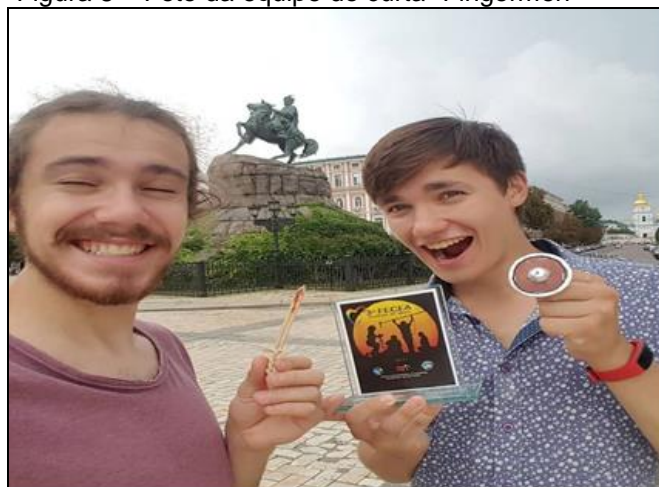
Fonte: Facebook FECEA.

Figura 7 – Foto da Cerimônia de premiação do 4º FECEA



Fonte: Facebook FECEA.

Figura 8 – Foto da equipe do curta "Fingermen"<sup>63</sup>



Fonte: Facebook FECEA.

<sup>63</sup> Equipe do curta "Fingermen da Ucrânia, vencedor no 3º FECEA, em 2017.



Outro festival de cinema estudantil de grande relevância ocorre no município de Campo Bom, RS, desde 2016. O “FEST CINE 31”<sup>64</sup>, como é chamado, nasceu a partir de um projeto idealizado pelo professor da Escola Técnica Estadual 31 de Janeiro, Marlon Nunes, deste município. Em 2017 o projeto ganhou visibilidade e foi adotado pela prefeitura de Campo Bom, a qual ampliou o festival para todas as escolas da Cidade. Em 2018, o festival cresceu ainda mais e passou a mobilizar inscrições de todo o Estado.

Figura 9 – Cerimônia de premiação do FEST CINE 31



Fonte: FMSS (2018).

Embora o circuito de cinema estudantil seja um fenômeno crescente, que vem se fortalecendo em diversas regiões do Brasil, ainda é pouco conhecido pelo público em geral. No Rio Grande do Sul, o cinema estudantil é responsável por um número expressivo de curtas e longas-metragens independentes, no entanto, grande parte dessa produção só é consumida pelo público que participa desses festivais e eventos. Mesmo para o público estudantil a acessibilidade e participação nesses eventos não são garantidas, em decorrência das dificuldades com transporte. Segundo organizadores do FECEA, muitas escolas não conseguiram transporte para levar seus alunos à última edição do evento, fazendo com que professores estivessem sozinhos representando seus alunos. Diante disso, alguns coletivos buscam firmar parcerias na área da educação para que possam distribuir suas produções audiovisuais em escolas da região onde atuam.

---

<sup>64</sup> A matéria “Professor transforma amor pelo cinema em festival que reúne filmes produzidos por alunos”, realizada pela Gaúcha ZH. Fonte completa na lista de referências.

Os festivais garantem legitimidade à categoria de cinema estudantil, dando visibilidade aos trabalhos dos realizadores, inclusive em âmbito internacional, oportunizando, ainda, a circulação em outros espaços, para além dos festivais, como mostras temáticas e outros eventos ligados ao cinema, como mostras não competitivas, como a “Mostra Olhares da Escola”, vinculada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, conforme relato do Coletivo “Um outro Olhar”. Destaca-se, também, a participação dos coletivos em eventos e festivais, em outros estados brasileiros, assim como fora do país, como o FENACIES, de Montevideo, no Uruguai, um dos principais festivais de cinema estudantil da América Latina. Para além desses eventos, as produções cinematográficas dos coletivos pesquisados são exibidas em cineclubes realizados em escolas, em centros culturais, associações, pontos de cultura e em eventos nas próprias comunidades. Algumas produções também são utilizadas em sala de aula como ferramenta pedagógica. Alguns coletivos possuem cinematecas, a partir do acervo de produções próprias.

De um modo geral, os coletivos dispõem de uma precária estrutura em termos de equipamentos como câmeras, aparelhos de áudio, microfones, iluminação, etc. Somente um dos coletivos possui toda a estrutura adequada para as produções cinematográficas, tendo em vista sua vinculação ao curso de comunicação de uma instituição de ensino superior. Assim, conta com laboratório de vídeo, câmeras, e demais equipamentos, bem como com o auxílio de cinegrafistas e alunos voluntários. O equipamento de alguns coletivos pertence aos coordenadores que os adquiriram de forma individual. Outros recebem doações de equipamentos, realizam campanhas, rifas, ou contam com outras formas de apoio coletivo.

[...] nós terceirizamos a parte de áudio, porque a gente não tem estrutura de dentro da escola, e algumas ferramentas são muito caras [...] a gente fechou algumas parcerias e tal, nos apoios culturais. Mais ou menos como fazem a maioria dos coletivos mesmo [...] eles fazem vaquinha online, eles pedem apoio para esse ou aquele outro, é assim que a gente faz cultura no Brasil de uma forma geral, a gente não foge à regra. Nós nos patrocinamos, a gente faz campanhas, por exemplo, agora para terminar esse filme que a gente fez campanha de rifa, vendemos docinho, essas coisas. [...] nós temos desde 2013 a ilha de edição, do jeito que a gente quer. Então a gente levou uns oito anos para ter, imagina quanto ia levar até ter um estúdio de áudio separado [...]. (COLETIVO NÚCLEO TERRA CAMBARÁ).

Apesar das dificuldades em relação à falta de recursos e equipamentos, os participantes da pesquisa não consideram tal limitação um obstáculo fundamental para a criação de filmes de valor estético e conteúdo significativo. Assim como

experiências cinematográficas contra-hegemônicas anteriores, tais como o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), ou o próprio Cinema Novo, em que pese as diferenças na origem social de seus integrantes<sup>65</sup>, os coletivos e projetos pesquisados conseguem criar filmes de inegável potência, apesar dos escassos recursos e do baixo orçamento. Em comum, esses movimentos forjam novas estéticas e formas de fazer cinema, alguns com apenas uma câmera na mão e sequências de planos, ou até mesmo com a câmera de um celular. Embora os equipamentos de audiovisual profissionais ainda tenham um custo elevado, atualmente, são mais acessíveis em termos econômicos do que em épocas anteriores.

[...] hoje é muito mais fácil do que já foi em outros momentos. Tanto o cinema como produção de vídeo. [...] quando eu comecei a trabalhar em televisão, conteúdos com cara profissional só eram produzidos por emissoras de TV muito estruturadas e por produtoras de vídeo. Porque cada câmera era sempre nos milhares de dólares, então uma câmera custava vinte mil dólares, trinta mil dólares [...]. Hoje em dia tem gente fazendo longa metragem com Iphone. Ainda é caro para a maioria das pessoas, mas hoje com três mil reais você tem equipamento que te permite fazer um filme. Ou com quatro mil reais tu compra uma câmera fotográfica que também grava vídeo, e se você comprar um microfone e um gravador de som que custa quinhentos reais você tem um equipamento profissional para construir um conteúdo. Então é muito mais acessível, em termos, o acesso aos meios de produção [...] (COLETIVO CINE DIVERSIDADE).

Mesmo com as dificuldades em relação aos equipamentos adequados, os entrevistados afirmam que sempre é possível produzir de forma criativa, uma vez que não objetivam enquadrarem-se nos esquemas do cinema industrial. Embora compreenda-se que os equipamentos utilizados exerçam grande influência na forma como as imagens e sons serão captados ou na maneira como as narrativas serão contadas, para os integrantes dos coletivos, as dificuldades são compreendidas como parte dos processos de trabalho cotidiano. Além, disso, permitem exercitar a criatividade e a produção de estéticas inovadoras, com o que é possível.

[...]. Mas acho que também fazer cinema é isso. Vamos lidar com as dificuldades. Ah, a gente não tem isso, e o que dá para fazer então? Já que não tem, vamos fazer como? E sempre dá, fica muito legal [...] (COLETIVO OFICINA POPULAR DE CINEMA).

---

<sup>65</sup> Diferente dos atores sociais dos coletivos de cinema pesquisados, os quais pertencem às comunidades periféricas, o Cinema Novo era constituído majoritariamente, por homens brancos de classe média.

Ao analisar as experiências pesquisadas empiricamente, constata-se que a maioria, como os coletivos de cinema estudantil e as oficinas populares de cinema, estabelecem relações entre a criação artística e os problemas sociais, econômicos e culturais. Nesse sentido, a produção audiovisual torna-se parte do processo formativo na direção da cidadania. Contudo, não se vinculam a um cinema militante, pois, ainda que, muitas de suas produções reflitam sobre temas que perpassam a política, em seu sentido mais amplo, denunciando desigualdades, não há um compromisso direto ou articulação com as lutas sociais. Dessa forma, considera-se que seu principal direcionamento está na experimentação e criação de novas linguagens, constituindo-se, portanto, como um cinema experimental. Suas características corroboram com a definição de cinema experimental formulada por Nogueira (2010, p. 116).

Integrado no circuito das artes ou no contexto acadêmico, o cinema experimental não deixou – nem deixará, com certeza, apesar das influências que recorrentemente exerce sobre o cinema mais convencional – de ser uma modalidade criativa e crítica destinada a iniciados e a minorias, uma forma de expressão que existe na margem (das grandes e dominantes correntes estéticas), na periferia (em relação aos núcleos comuns de exibição) e na singularidade (em comparação com a adesão plural – de público e de produtores – do cinema mainstream). Esta condição de distanciamento – e quase diríamos de clandestinidade – manifesta-se, de igual forma, nas suas próprias condições de produção: equipes pequenas, muitas vezes reduzidas unicamente ao realizador (em contraste com as dezenas ou centenas de intervenientes numa produção industrial); escassos orçamentos, muitas vezes auto-financiados [...] e uma lógica de exibição, quase diríamos, doméstica (destinada aos cineclubes e cinemas de bairro).

Segundo o autor, é característica fundamental da produção experimental a ruptura e a transgressão em relação aos padrões dominantes de produção cinematográfica. Dessa forma, o cinema experimental muito mais transgride do que se apropria das convenções industriais e de suas concepções estéticas. Os filmes experimentais, muitas vezes, até distanciam-se radicalmente da coerência e racionalidade típicas do discurso e do fazer cinematográfico convencional. São justamente essas rupturas que ampliam as possibilidades criativas de sua práxis. A instauração de uma espécie de desordenamento nas obras é, muitas vezes, realizada, no intuito de provocar a desconforto, ou, até mesmo, a frustração do público (NOGUEIRA, 2010), convocando-o a participar ativamente, por meio de

diversas interpretações. Nesse sentido, cada obra é capaz de produzir múltiplos sentidos, como destacou uma das entrevistadas.

[...] eu chamo muito de pesquisa e experimento, porque tu estás experimentando e pesquisando a linguagem audiovisual... então é um laboratório, não é nada formado ali, de entregar aquela caixinha fechada, é isso que vocês têm que trabalhar, pelo contrário. Vamos ver o que a gente vai agregar, como que a gente vai construir, essa é a ideia. [...] o curta metragem “Valdo<sup>66</sup>” fala das drogas, mas existe toda uma poética, e eticamente ou moralmente não tem um posicionamento, fica para quem está assistindo se posicionar (COLETIVO FILMANDO IDEIAS).

Considera-se que as próprias limitações, face aos escassos recursos técnicos, possibilitam revelar o caráter artístico e emancipado<sup>67</sup> das produções cinematográficas realizadas por essas experiências. Nessa perspectiva, Adorno (1986) afirma que ao romper com os esquemas estéticos da indústria cinematográfica hegemônica, abre-se espaço para o exercício do pensamento, tão bloqueado e padronizado pela indústria cultural, permitindo que através do esforço intelectual se criem fissuras emancipatórias, que contribuam, de alguma forma, para desaprender a cultura massificada, própria do capitalismo. Não se trata de negar a importância do domínio das técnicas ou de abrir mão de processos fundamentais na produção de uma obra, mas de compreender que o objetivo principal dessas experiências é a experimentação e criatividade, tanto no que se refere às técnicas, quanto às formas narrativas e estilísticas. Desse modo, o processo torna-se mais importante do que o próprio resultado. Compreende-se que estas novas configurações inclusive tensionam uma mudança de concepção acerca dos padrões estéticos e de linguagem, presentes no cinema dominante.

A análise das experiências coletivas de cinema, aqui empreendida, permitiu identificar o papel da dimensão estética da práxis cinematográfica, na ampliação das relações dos sujeitos envolvidos com o mundo. O significado da dimensão estética aqui referida ultrapassa a superficialidade da relação com o “belo”, ou a capacidade de interpretação formal de obras de arte, embora a experiência artística contenha tais aspectos. Nesse sentido, é pensada para além de “sensações formadoras do gosto, mas como uma forma de conhecer, uma maneira de distribuir e de inscrever”

---

<sup>66</sup>“Valdo” é uma das produções audiovisuais do Projeto Filmando Ideias. Fonte completa na lista de referências.

<sup>67</sup>O termo “emancipado” aqui se refere à sua independência em relação aos circuitos convencionais e comerciais do cinema dominante.

(FRIGÉRIO, 2007, p. 31). De forma mais ampla, a dimensão estética relaciona-se às novas formas de produzir e compreender o mundo e suas contradições, bem como as infinitas possibilidades de estar nele, a partir da experiência artística. Assim, a dimensão estética, cuja união entre razão e sensibilidade, forma e conteúdo, é indissociável, está diretamente relacionada à formação humana.

Na sociedade capitalista, em que tudo se torna mercadoria, inclusive a arte, observa-se que o homem se define por sua capacidade de posse, ou seja, a apropriação privada se sobrepõe à apropriação verdadeiramente humana. Os sentidos físicos e espirituais são substituídos por seu sentido utilitário, de modo que a arte, de um modo geral, tem sido percebida como algo supérfluo, pois não possui uma função imediata. Assim, compreende-se que as experiências cinematográficas pesquisadas cumprem um papel de grande relevância social, uma vez que estabelecem uma relação estética entre os sujeitos e a obra de arte, tanto no processo de criação, quanto, de fruição, que ultrapassa o caráter utilitário. Essa relação permite que os sujeitos restaurem sua riqueza e significação humana, isto é, suas capacidades intelectuais, afetivas e sensíveis, libertando-as da razão instrumental, imposta pela sociedade capitalista.

Retomando os fundamentos estéticos em Marx (1975), afirma-se que, para a criação de um objeto artístico, é preciso primeiramente apropriar-se da natureza, da matéria, e essa apropriação resultará na transformação da matéria em um novo objeto, humanizado. O objeto se torna humanizado, na medida em que o homem coloca em ação suas capacidades físicas e intelectuais, deixando de ser um objeto da natureza em si, tornando-se humano. E, ao transformar a natureza, humanizando-a, o homem transforma e humaniza a si próprio, enriquecendo sua essência. Dessa forma, a relação estética possui um duplo sentido de transformação, exterior e interior.

Tanto a produção de uma obra de arte quanto sua fruição satisfazem necessidades especificamente humanas. O criador atende não apenas sua necessidade de expressão, mas também daqueles que se apropriam e dialogam com sua criação. Nesse sentido, a obra de arte atua como uma ponte de comunicação entre o artista e o público (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2010). Como evidenciam os relatos acima, não há sentido na criação de uma obra se essa não for compartilhada e gozada, confirmando, assim, seu caráter social. Ao entrar em contato com uma obra cinematográfica, o público está se apropriando da

significação humana, do conteúdo espiritual que os realizadores objetivaram nesta obra. Ao mesmo tempo, ao se ver representado nela, o indivíduo satisfaz uma necessidade de se reconectar com sua essência humana.

A experiência estética, que os sentidos e a imaginação provocam, a partir do contato com a arte, tem relação direta com a ética, impactando na maneira de o indivíduo interpretar e se colocar no mundo, na política, bem como nas relações de alteridade e consigo próprio. O contato com a arte e suas diferentes linguagens possibilita o desenvolvimento de aspectos sensoriais, a educação dos sentidos, provocando a desconforto e a crítica, contribuindo para mudanças de perspectivas acerca da realidade. Dessa forma, acredita-se que a experiência estética é uma ferramenta de decodificação e exploração do mundo, que atende, sobretudo, à necessidade de humanização do ser humano, de se ver representado em suas obras. Enquanto produto da atividade humana, a obra de arte revela o próprio ser humano.

Por ser a capacidade criadora uma dimensão essencial da vida humana, defende-se que a arte sempre será necessária. Dessa forma, considera-se que, muito mais do que cumprir uma necessidade utilitária, as produções realizadas pelos coletivos atendem a necessidade de realização humana.

#### 4.4 O LUGAR DO CINEMA NA LUTA POR UMA EDUCAÇÃO PARA ALÉM DO CAPITAL

A relação entre cinema e educação é parte da própria história do cinema, enquanto expressão cultural e agente da modernidade. Assim como outras inovações tecnológicas, como o telégrafo, o telefone, a estrada de ferro, o automóvel e a fotografia, que marcaram a transição do século XIX para o século XX, o cinema contribuiu para a alteração da experiência e dos modos de vida do homem no mundo. Desde seus primórdios, o cinema exerceu importante papel, participando da construção de novas relações espaço-temporais entre o homem e a modernidade. Seu caráter educativo contribuiu significativamente para a instrução e adequação das massas, que, recentemente, passavam a ocupar o espaço urbano, fomentando seu pertencimento às cidades, e, ao mesmo tempo, legitimando a sociedade moderna e suas reformas geográficas excludentes, as quais provocavam o deslocamento de pobres dos centros para as periferias, em nome da civilização

(TEDESCO, 2007) e do progresso. Desse modo, analisar a função pedagógica do cinema, requer compreendê-lo, desde seu nascimento, em suas relações de classe, manifestas em sua atuação, frente às novas exigências impostas pelo mundo moderno, atravessado por transformações e contradições.

Nessa perspectiva, cabe lembrar, como visto anteriormente, que Benjamin (1985) atribui à arte cinematográfica um papel pedagógico, no sentido de possibilitar ao homem moderno o aprendizado para lidar com a aceleração do ritmo de vida e as transformações cotidianas, decorrentes dos novos meios de produção da modernidade. Nas palavras de Benjamin “O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico, cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1985, p.174). Assim, a atuação que o cinema exerceu foi fundamental para a adesão dos trabalhadores às novas relações de trabalho, bem como para a legitimação dos valores e da moral ligada à nova ordem social-econômica, inclusive na América Latina, conforme aponta Tedesco (2007, p. 4).

Logo, um veículo de massas capaz de ajudar a produzir corpos mais dóceis era extremamente bem-vindo, em especial em uma região como a América Latina, que contava com uma imensa massa de iletrados que possuía apenas suas experiências cotidianas para aprenderem. Experiência que tem que ser considerada de modo relacional, já que dela participavam desde Estados fortes (ou em luta para sê-lo) até forças repressivas que recém haviam passado por profundo processo de (re) estruturação.

A potencialidade educativa exercida pelo cinema não se limita à mudança na experiência do homem, em relação ao mundo e a si próprio, construída na modernidade para atender seus objetivos de industrialização. A função da arte cinematográfica, enquanto ferramenta de ensino-aprendizagem, se expressa nas mais variadas formas contemporâneas de mediação com o cinema, seja em instituições acadêmicas, em espaços comunitários ou no interior de movimentos sociais. Nesse sentido, a dimensão educativa enquanto categoria inerente ao cinema e à práxis cinematográfica perpassa as experiências investigadas por esta pesquisa, tanto na coleta de campo, quanto na análise das produções bibliográficas. Constatou-se que o caráter educativo do cinema possibilita não só a leitura crítica da realidade, mas contribui para a emergência de sujeitos políticos e coletivos que agem diante da realidade histórica. Desse modo, compreende-se que o



conhecimento propiciado pelo cinema excede o campo da educação formal, se estendendo ao campo da formação política, social, estética, e, sobretudo, humana.

Diante de uma sociedade marcada pelo fluxo constante de imagens e pelo impacto que as tecnologias exercem sobre os modos de pensar, sentir, agir e se relacionar, considera-se um desafio a constituição de processos educativos emancipatórios, comprometidos com a crítica, inclusive da mídia e das ferramentas tecnológicas. Considera-se um desafio de maior amplitude ainda construir estratégias educativas que visem pensar o ser humano, para além da lógica desumanizadora do capital. Nessa perspectiva, acredita-se que a práxis cinematográfica pode contribuir de maneira relevante para a constituição de processos sociais emancipatórios, que rompam com o individualismo, a competição e a mercadorização da vida, elementos fundamentais à ordem do capital. Tal tarefa deve extrapolar os muros da escola, se alastrando pelos diversos espaços públicos.

Frente à ascensão da tecnologia e da informação, com a expansão das redes sociais e demais mídias, constatou-se a preocupação inicial dos coletivos e projetos pesquisados, em trabalhar a arte, de forma que fizesse sentido para os adolescentes. Para tanto, buscaram maneiras de intervenção, em consonância com as transformações culturais e sociais do tempo presente, que estivessem relacionadas ao universo cotidiano desses sujeitos, capazes de promover uma melhor interação. A presença constante de smartphones, e a necessidade compulsiva por registrar cada instante por meio de “selfies” foram motivadores para que os coletivos, sobretudo os de cinema estudantil, se atentassem para novas formas de trabalhar a arte, conforme os relatos a seguir:

[...] eles gostavam muito daquela coisa da selfie. E aí eu comecei a interferir, dizer “olha se tu for tirar assim não vai ficar legal, tem luz demais atrás de ti, vai ficar com a tela escura [...]”. E aí começou a trabalhar e eu vi que eles começaram a ficar interessados nisso (COLETIVO UM OUTRO OLHAR).

[...] sair daquela coisa da sala de aula, do desenhinho, da escultura, da pintura e começar a trabalhar as novas mídias. Eles ficam o tempo todo tirando foto, fazendo selfie, se gravando... tudo a ver, trabalhar a realidade sobre novas plataformas [...]. (COLETIVO CINEMA EM SALA DE AULA).

O uso de dispositivos tecnológicos como câmeras fotográficas, tablets, telefones celulares e aplicativos faz parte do universo dos adolescentes e são utilizados a fim de produzirem novas experiências, diferentes daquelas que se

constituem nos espaços tradicionais de ensino, impulsionando maior participação e envolvimento nas atividades propostas. O conhecimento acerca da realidade histórica dos adolescentes e jovens participantes dos coletivos, bem como suas experiências cotidianas são entendidos como fundamentais para a construção de uma proposta efetiva. Nessa direção, defende-se que o processo de aprendizagem só é possível se consideradas as diferenças culturais e linguísticas do educando. Além disso, compreende-se a educação como um processo dialético e horizontal de comunicação, em que há uma troca mútua entre quem ensina e quem aprende (FREIRE, 1979).

Os coletivos que tiveram origem nas disciplinas de artes na escola, e que, posteriormente, tornaram-se independentes, foram pensados e elaborados com o propósito de possibilitar espaços alternativos ao ensino formal, utilizando o cinema e o audiovisual como ferramenta pedagógica. A crítica à educação formal foi uma categoria muito presente durante as entrevistas com os coordenadores dos coletivos e projetos de cinema estudantil.

[...] E aí o que me motivou primeiro foi isso, desengessar o projeto, tirar da grade curricular e até mesmo a proposta dele é mais libertária assim, sabe, ou seja, é fugir dessa coisa, [...] a escola tem o mesmo formato há séculos. [...] essa escolástica é jesuíta, aquela coisa disciplinar, um atrás do outro, olhando na nuca, isso é implementado nas escolas até hoje, particulares ou públicas. Aí tu vens falar de tecnologia, falar de montar cenário, falar de maquiagem, falar de se travestir de personagem, e aí como é que tu vais encaixar isso? Nem combina com grade, o nome grade já aprisiona o conceito (COLETIVO NÚCLEO TERRA CAMBARÁ).

[...] eu sou um crítico ferrenho, assim, em relação ao processo de ensino atual, eu acho que ele é completamente defasado, completamente estúpido e ele precisa mudar urgentemente. Então não é uma mudança no currículo, é uma revolução completa [...] E para mim, a realidade das crianças é essa, elas não suportam a sala de aula. A sala de aula mais trancafia, do que liberta, e o ensino, a educação precisa ser libertadora (COLETIVO OFICINA DE CINEMA).

O caráter fragmentado do modo como está organizada a estrutura escolar tradicional não propicia a criatividade e o desenvolvimento das capacidades intelectuais. Não favorece o estabelecimento de conexões entre os conhecimentos e a realidade concreta. Desse modo, os coletivos e projetos buscam, por meio da práxis cinematográfica, possibilitar aos adolescentes mais do que o contato com determinados conteúdos, como ocorre no espaço escolar formal. A partir das etapas de produção cinematográfica torna-se possível,

muitas vezes, visualizar e compreender a aplicabilidade de alguns conceitos e conteúdos escolares.

[...] aquele mesmo aluno que vai mal em física, ele está discutindo onda sonora no núcleo de vídeo, e está apanhando, está rodando em física, tu entendeste aonde que está o problema? [...] é que aquilo está distante dele. É importante, é claro que é, só que está distante do cara (COLETIVO NÚCLEO TERRA CAMBARÁ).

Apesar de ocuparem o espaço físico das escolas, os coletivos de cinema estudantil funcionam como espaços autônomos, em sua maioria, abertos à comunidade. Conforme relatos dos entrevistados e, observado durante algumas visitas, não há uma estrutura hierárquica na condução das atividades. A produção dos filmes, em sua maioria, curtas-metragens, de ficção ou documentário, é realizada de forma coletiva e auto-organizada. A organização autônoma é marca registrada dos coletivos, uma vez que cada adolescente se insere dentro do processo de produção, de acordo com seu interesse e habilidade, nos diferentes núcleos, seja na direção, atuação, fotografia, cenografia, construção do roteiro, sonorização, montagem ou edição. Desse modo, juntam suas perspectivas e conhecimentos para a construção do filme de maneira coletiva, colaborativa e não hierarquizada.

A elaboração dos filmes requer senso crítico e trabalho coletivo, portanto, para além de uma ferramenta pedagógica, as atividades de produção cinematográfica oferecem a possibilidade de que esses sujeitos criem suas próprias narrativas e ampliem sua visão sobre o mundo e sobre as coisas que o cercam. Nesse sentido, os coordenadores dos coletivos compreendem a práxis cinematográfica como potente ferramenta para a formação humana, uma vez que possibilita a transformação do homem de consumidor passivo de ideias a sujeito consciente, autônomo, livre para criar, pensar, falar e atuar no mundo.

E esse é o objetivo, essa vivência, e que eles coloquem a voz deles e o olhar deles ali. Sejam autores e diretores, e produtores daquilo, isso é importante. Entra nesse quesito, e entra com o olhar crítico para sociedade, também é isso, porque tu ser cidadão é tu saber sim ponderar sobre as coisas que estão acontecendo na atualidade, entender o que foi, por exemplo, o passado histórico e conseguir perceber os resultados daquilo [...] (COLETIVO FILMANDO IDEIAS).

Para além de um instrumento capaz de mediar conteúdos educativos, acredita-se que a dimensão pedagógica do filme se expressa na própria estrutura da linguagem cinematográfica, uma vez que, como qualquer obra de arte, condicionada historicamente pela sociedade que a produziu, fornece verdades presentes na realidade objetiva. Assim, ao cumprir a função de mediação entre o sensível e o cognoscível, compreende-se que o filme e sua produção são por si só educativos. Contudo, os efeitos pedagógicos do cinema não se limitam ao seu contexto de produção, mas atingem, também, a recepção, possibilitando ao expectador o estabelecimento de uma relação ativa com a obra, em que diferentes sentidos e interpretações podem ser produzidos. A capacidade de reflexão que os filmes provocam no público expectador extrapola o tempo de sua duração, uma vez que impulsiona discussões, críticas e mudanças de concepções levadas ou disseminadas em outros lugares, para além de seu local de exibição. Dessa forma, a dimensão pedagógica inerente à arte cinematográfica também se revela nas ações ensejadas pelos filmes.

No que se refere às ideias acerca das temáticas, a construção do roteiro e as técnicas de operacionalização utilizadas, constatou-se que estas sempre partem dos adolescentes, que possuem total protagonismo no processo de produção cinematográfica. Os coordenadores ministram os conteúdos teóricos e atuam no sentido de fomentar a autonomia e criatividade dos adolescentes, alguns auxiliam, ainda, no processo de edição. Grande parte das temáticas materializadas nos filmes produzidos pelos coletivos refletem a experiência cotidiana, vivenciada pelos adolescentes, e são por eles definidas. São temas que tratam de forma transversal das questões relacionadas aos direitos humanos, tais como questões de gênero, questões LGBT, questão indígena, violência doméstica, relacionamentos abusivos, questões étnico-raciais, doenças sexualmente transmissíveis, gravidez na adolescência, feminismo, abandono, drogas, tráfico de drogas e bullying.

No primeiro ano, [...] a gente teve um vídeo sobre violência contra a mulher. Uma menina de quinze anos que na escola dela tinha uma colega que, com catorze anos, a mãe permitiu que fosse morar com o namorado e ela era muito agredida por esse namorado, chegava na escola toda a machucada, e aí ela chegava a desmaiar de tanto que ela era agredida. E aí um dia ela tomou coragem de sair e de procurar a mãe, pedir ajuda, e etc. E ela aceitou falar. Então o documentário é bastante centrado no depoimento dessa menina, [...] E no caso do ano passado, que foi bullying, homofobia e

preconceito, todos as sugestões de temas vieram de alunos que lidam com essas coisas no seu dia a dia. [...]. No caso da homofobia, mesma coisa, partiu de uma menina lésbica de dezessete anos que queria discutir isso [...]. (COLETIVO CINE DIVERSIDADE).

Durante os encontros dos coletivos, de modo geral, são realizadas oficinas de produção cinematográfica, de maneira a intercalar teoria e prática, nas quais são estudados conteúdos relativos às diferentes estéticas, às técnicas de cinema e a problematização das temáticas que irão ser representadas nos filmes. Os encontros ocorrem, em sua maioria, semanalmente, podendo se modificar, de acordo com as exigências da produção.

[...] primeiro é uma introdução à narrativa cinematográfica, que daí eu vou lá do primeiro cinema, apresento as escolas, a escola soviética, o impressionismo francês, o expressionismo alemão, nouvelle vague, então eu dou um geralzão [...] para as pessoas saberem a importância de cada uma e quais foram as transformações estéticas que ocorreram nessas escolas. Daí o segundo encontro é plano, tipo a planificação, plano médio, plano fechado, primeiro plano e ângulo. [...] todos os encontros têm exercícios práticos, é uma coisa que eu acho muito importante, porque já fiz muitos cursos e as pessoas ficam lá de blá blá blá e daí você esquece tudo, você não pratica, não problematiza aquilo na própria tela, mesmo que seja na tela do celular, você não problematiza em termos de imagem. [...] e daí a gente já entra em montagem, as questões mais técnicas assim [...] e no último encontro eu procuro falar um pouco sobre montagem no termo mais conceitual, a escola soviética, Eisenstein, normalmente eu nunca consigo falar, eu sempre só cito, [...], mas eu sempre dou uma indicação de leitura para eles se quiserem saber. [...] todos exercícios práticos que eles fizeram a gente assiste juntos, eu acho que esse é um momento muito mais importante porque a partir dos exercícios que eles já vão fazendo [...] eu já posso falar um pouco de montagem [...] (COLETIVO CINEMA POPULAR).

Além da apropriação de conhecimentos artísticos e técnicos alguns encontros são destinados a práticas de cineclube<sup>68</sup>, onde são exibidos filmes e após, são realizadas discussões, visando intensificar o debate sobre direitos humanos e diversidade. A escolha de filmes brasileiros ou filmes que estão à margem do circuito comercial, conforme alguns entrevistados é a opção mais apropriada para o cine-debate, tendo em vista o objetivo de oportunizar aos participantes o contato com “[...] aquilo que tu não encontras no cinema comercial, que não está na Netflix, [...] aquilo que eles não têm acesso [...]” (COLETIVO UM OUTRO OLHAR, 2017). Constatou-se que há um grande esforço, por parte dos coordenadores, em propiciar aos

<sup>68</sup>Cineclubes são espaços, sem fins lucrativos, organizados por representantes da sociedade civil, destinados à exibição e debates de filmes. Pode ocorrer em sala de cinema própria, nos moldes do cinema comercial, ou em local adaptado, como em salas de aula ou em espaços comunitários, como associações de bairro, ou ainda, em estruturas montadas ao ar livre.

adolescentes espaços abertos ao debate e a troca de ideias acerca das questões de âmbito político, econômico e social que estão em efervescência no momento atual, em grande parte presentes na mídia, e que perpassam de alguma forma a vida dos participantes.

Então eu mostro curtas, mostro filmes de longa-metragem, a gente discute. Como esse ano tem sido um ano de agenda política muito forte, presente, assim eu acabo sempre trazendo temas da atualidade para discutir com eles. Sempre com a perspectiva de tentar tornar um pouco mais complexa, vamos dizer assim, a visão deles em relação a algumas coisas, que essa visão às vezes é muito simplificadora [...] ou às vezes alguma coisa que surge da própria fala deles [...], por exemplo, tem um menino que ele é negro e homossexual, então ele vem aqui e fala sobre a vivência dele em casa, na escola, das dificuldades que ele tem em relação a isso e então a gente conversa coletivamente sobre isso, a partir da experiência dele, mas tentando mostrar que isso é uma coisa mais ampla que tá no mundo. [...] acaba sendo um espaço que eles também se sentem acolhidos para trazer algumas coisas que talvez eles não encontrem espaço para falar sobre isso fora. (COLETIVO CINE DIVERSIDADE).

Diferente da lógica conteudista e conservadora dos espaços de ensino formal, os coletivos de cinema permitem maior liberdade para que os participantes possam se expressar e dialogar sobre temas considerados tabus, normalmente não discutidos no ambiente escolar. A censura em relação à determinadas temáticas, por parte da administração de algumas escolas, onde são exibidas as produções dos coletivos, é um dos entraves para a criação e o debate sobre pautas políticas importantes, conforme destacaram alguns entrevistados.

Por exemplo, no ano passado quando a gente programou a exibição do “Hoje Eu Quero Voltar Sozinho”, numa atividade [...] voltada para pessoas com deficiência, e o filme “Hoje Eu Quero Voltar Sozinho” é um filme em que o protagonista é cego, e como complemento à história da vida dele, ele se descobre homossexual. Algumas escolas vetaram a exibição do filme. [...] a escola disse que a exibição do filme não fere os parâmetros curriculares, a gente sabe que não fere senão a gente não proporia, não estava em desacordo com a classificação indicativa com o público que assistiria, mas a escola diz que se um professor da escola faz uma atividade desse tipo e aparece um pai no outro dia para reclamar, que o aluno de algum modo se sentiu incomodado, a escola tem como bancar isso de uma forma mais efetiva, do que uma pessoa de fora. Então o que nos pareceu é que a rotina da escola pública já é uma rotina marcada por tantas dificuldades que eles não querem correr o risco de colocar um problema a mais, então eu também entendo, mas por outro lado é péssimo, porque é um tipo de censura. Não pode exhibir o filme aqui porque a gente não quer exhibir um filme que possa levantar discussão sobre homossexualidade, então... (COLETIVO CINE DIVERSIDADE).

A questão da censura nas escolas não está descolada do avanço do conservadorismo na sociedade, em âmbito mundial, que vem se fortalecendo no Brasil, sobretudo, a partir de 2013, em meio aos protestos que abalaram o país e possibilitaram a emergência de movimentos que se identificavam como “apartidários” e “anti-ideológicos”. A onda conservadora trouxe repercussões imediatas, na esfera da cultura e da educação. Nesse contexto, cabe retomar a discussão, ainda em vigor, sobre o projeto de lei (PL) nº. 193/2016, apresentado ao Senado Federal, bem como os PLs nº. 7180/2014 e nº. 867/2015, apresentados na Câmara dos deputados, além de outros apresentados em diversos estados e municípios brasileiros, com o mesmo conteúdo. Tais projetos de lei têm por objetivo incluir entre as diretrizes e bases da educação nacional, de que trata a Lei nº 9.394/1996 (BRASIL, 1996), o Movimento Escola sem Partido. Embora tenha sido considerado inconstitucional pela Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão do Ministério Público Federal, em 2016, e pelo Supremo Tribunal Federal, o projeto permanece em tramitação (GUILHERME; PICOLI, 2018) e têm sido objeto de disputa política.

Dentre os princípios destacados pelo movimento Escola sem Partido estão: “a neutralidade política, ideológica e religiosa do Estado” e o “direito dos pais a que seus filhos menores não recebam a educação moral que venha a conflitar com suas próprias convicções” (BRASIL, 2016). Além disso, o PL veda a aplicação nas escolas, dos princípios do que denomina “ideologia de gênero”. Na seção “Sobre o projeto” do site do Movimento Escola sem Partido - ESP<sup>69</sup> evidencia-se a denúncia da “doutrinação política e ideológica em sala de aula”, bem como a criminalização do trabalho docente, conforme demonstra a seguinte descrição:

A pretexto de “construir uma sociedade mais justa” ou de “combater o preconceito”, professores de todos os níveis vêm utilizando o tempo precioso de suas aulas para “fazer a cabeça” dos alunos sobre questões de natureza político-partidária, ideológica e moral (ESP, 2018).

O site, inclusive, incentiva e instrui pais e estudantes a denunciarem professores que estejam exercendo práticas de “doutrinação ideológica”. Além disso, o movimento defende a “descontaminação e desmonopolização política e ideológica das escolas”, determinando que as escolas assegurem a diversidade ideológica de seus quadros docentes. Na prática isso significa que, caso o projeto seja aprovado,

---

<sup>69</sup>Site Escola Sem Partido.

concepções político-ideológicas pessoais se tornarão critérios a serem levados em consideração nos processos seletivos, ferindo o princípio da impessoalidade na administração pública presente no caput do art. 37 da Constituição Federal (BRASIL, 1988). Dessa forma, considera-se que o projeto, além de retroceder os avanços conquistados nas últimas décadas, no campo da Educação, a partir de políticas de inclusão social, combate ao racismo, à homofobia, à violência de gênero, entre outras (SARAIVA; VARGAS, 2017), é altamente ameaçador às liberdades democráticas. O posicionamento em favor de uma suposta neutralidade e da destruição da ideologia na educação não passa de um discurso que está a serviço de uma concepção ideológica antidemocrática e fundamentalista.

Diante dos rebatimentos e ameaças do discurso conservador no campo da educação, percebe-se que as ações executadas pelos coletivos de cinema tornam-se verdadeiras formas de resistência. Assim, empenham-se em desconstruir a cultura padronizada dos espaços formais de educação, a partir de uma proposta de trabalho criativa, estimulando a autonomia, o olhar crítico e a expressão de singularidades. Nessa perspectiva, concorda-se com Freire, ao defender que “quanto mais refletir sobre a realidade, sobre sua situação concreta, mais emerge, plenamente consciente, comprometido, pronto a intervir na realidade para mudá-la” (FREIRE, 1996, p. 19). O cinema, para os adolescentes, torna-se um canal de denúncia e crítica aos valores e comportamentos estabelecidos.

[...] agora eles criticam cinema, eles criticam as coisas, [...] agora eles criticam tudo, é o sistema [...] antes eles não tinham poder, eu acho que não tinham o mecanismo. Por exemplo, acontecia uma coisa na escola que incomodava eles, mas ficava. Hoje se tem algo muitas semanas incomodando eles na escola, pode ter certeza que vai virar um filme. [...] eles ganham uma ferramenta de denúncia do que está afligindo eles, [...] eles acabam mostrando, através dos filmes, que sempre é muito crítico [...] eu acho que o cinema estudantil ele não é para contemplar, não é para entreter, ele entretém, mas, basicamente ele é para criticar, ele é para expor, [...], eu acho que é de a gente perceber e assistir esses filmes como um tapa na cara. Porque são filmes que é para atacar justamente nós. O quê que nós educadores estamos fazendo? [...] de que maneira nós estamos contribuindo? Será que nós não estamos oprimindo esses alunos de alguma forma? Porque eles colocam as opressões ali, será que essas opressões não estão vindo da gente? Por que quando eles vão interpretar professor, o professor é sempre bravo? Então será que não é também um pouco da minha postura que eles tão pegando? [...] (COLETIVO CINE CRAS).

Nessa direção, Severien (2018), ao analisar o processo de produção audiovisual no contexto das ocupações urbanas, esclarece que as narrativas



construídas não somente comunicam um posicionamento político ao público externo, mas, também, atuam “como instrumento de leitura e reflexão para o próprio interior” do movimento. Essa afirmação se estende às experiências analisadas por esta pesquisa, pois constata-se que os filmes servem como disparadores para pensar e avaliar valores, concepções de mundo e a própria conduta dos participantes envolvidos, conforme demonstra o fragmento acima. Dessa forma, estabelece-se uma relação de reciprocidade entre sujeito e objeto, ou seja, os realizadores produzem os filmes, ao mesmo tempo em que os filmes produzem os realizadores. Considera-se que o processo, isto é, a produção dos filmes em todas as suas etapas, é tão importante para a transformação dos sujeitos, quanto o produto final. A dimensão educativa, além de se expressar nos processos de criação, auto-organização, comunicação, conhecimento crítico, produzindo coletividades, impacta significativamente na formação da subjetividade. A função educativa está diretamente relacionada à dimensão política, como demonstram o conteúdo impresso nas produções cinematográficas.

Embora os coletivos investigados, em sua totalidade, tenham suas ideias alinhadas à esquerda no espectro político, sua atuação busca ser a mais inclusiva possível, não estabelecendo, portanto, relação direta com alguma vertente ideológica ou partido político. Os relatos demonstram que a prática dos coletivos, de modo geral, é pautada por ideias progressistas, vinculadas à ampliação da democracia e à luta por liberdade. Alguns entrevistados identificam sua atuação na direção da filosofia humanista.

[...] se for estabelecer uma linha é mais humanista, de aceitar que nós precisamos de pessoas e que a gente não pode deixar que o que nós discordamos da pessoa nos impeça de trabalhar com essa pessoa. [...] a ideia é ser o mais inclusivo possível, [...] uma coisa que até eu mesmo aprendi muito no núcleo é a tolerância às diferenças mesmo. (COLETIVO NÚCLEO TERRA CAMBARÁ).

[...] passam alunos de todas as maneiras, passa desde os mais revolucionários, assim, os mais de luta pela liberdade aos mais coxinhas, que a gente brinca, assim, autointitulados coxinhas. E eu não proíbo ninguém de entrar, sabe, não tem isso. Só que hora da produção não tem espaço para preconceito, não tem espaço para homem mandar e a mulher obedecer, não tem espaço para debochar quanto a sexualidade, raça, não tem espaço para isso. (COLETIVO CLUBE DAS 5).

Embora as temáticas dos filmes produzidos pelos coletivos assumam um tom de denúncia e crítica, constata-se que, em sua maioria, se referem às questões

ligadas às pautas denominadas “identitárias”, situadas no âmbito individual. Nesse sentido, constata-se que a tarefa política principal dessas iniciativas se refere ao processo criativo e não à contestação à ordem capitalista. Buscam o protagonismo juvenil e a autonomia, de forma a contribuir com a emancipação política dos sujeitos, e com a diminuição das desigualdades, porém não tecem uma crítica radical ao real agente causador dessas desigualdades, não buscam ultrapassar os limites da democracia burguesa. Apesar disso, todos os entrevistados consideram que o cinema seja capaz de fomentar o desenvolvimento da consciência de classe. Segundo eles, sua potencialidade nesse sentido irá depender de quem dele se apropriar, pois, se é capaz de manipular consciências por meio da disseminação da ideologia dominante, o contrário também é possível, sendo, portanto, capaz de desvelar as contradições e processos alienantes, inerentes ao sistema capitalista.

[...] se ele (o cinema) é utilizado muito bem, exatamente para contrário disso, para fazer a dominação, manter a luta de classe e a meritocracia, né, para contrário também é possível. [...] se ele manipula, como é o nosso caso, ele vai funcionar também para entrar na cabeça das pessoas, mas depende de como tu usa essa ferramenta, aí tu me perguntas: “será que a chave de fenda vai virar o parafuso para esquerda?” Olha, se ela vira para a direita ela vai virar para a esquerda, o cinema é assim. (COLETIVO CATARSE).

Ainda que os entrevistados acreditem na potencialidade da dimensão educativa do cinema para contribuir com a formação da consciência de classe, com exceção do Coletivo Catarse, cujas temáticas reproduzidas estão diretamente ligadas à luta pela moradia, à reforma agrária, entre outras pautas relacionadas à classe trabalhadora, as produções dos demais coletivos e projetos não refletem questões que se referem à classe social ou às reivindicações da classe trabalhadora. Nesse sentido, compreende-se que a heterogeneidade da atual classe trabalhadora, com suas clivagens, e diferentes modos de vida, aliada ao processo de individualização dificulta a identificação em torno de uma categoria ampla como classe social. Essa constatação foi evidenciada durante as entrevistas, conforme revela o fragmento a seguir.

A classe, acho que ela foi engolida pelo capital, agora é tudo esquerda, direita, [...]. Por que ainda a gente pensava em termos de classe o proletário e o detentor dos meios de produção, mas está tudo tão etéreo. O que se precisa para produzir hoje? Nem tem um meio de produção, o físico, aquilo que eu posso me apropriar. O setor financeiro, banco, qual é que o meio de produção do banco? Então na verdade, é praticamente uma exploração

direta, da mão de obra, e como é que tu resistes a isso? Como é que tu escapas a isso? Tomando os meios de produção? Não, porque está muito diluído, está na política.... Não consigo mais enxergar o dono da fábrica e o proletário, está disseminado. O pensamento de “sou melhor”, “sou superior”, ou “eu vou tirar vantagem”, “vou explorar ele” está arraigado em todos os setores, em todas as classes da sociedade, e está um salve-se quem puder. O grande exemplo disso está na relação patroa e empregada né, porque hoje em dia, se tu parar para pensar, tu és empregada doméstica numa casa, mas quem é que cuida dos teus filhos? Tu paga uma babá. Então, aí tu tens uma exploração de mão de obra aí, entendeu? “Ah não, mas eu dou todos os direitos para ela”. Será mesmo? Tu és explorado, e se tu tens a chance de explorar tu vais explorar, não todos claro, mas eu estou dizendo em termos do pensamento que está se constituindo hoje em dia que é “vamos tirar vantagem”. Minha patroa arranca o meu couro e enquanto ela está arrancando teu couro, qual é a relação que tu estás tendo com a babá que está ali com o teu filho? E essa babá que está cuidando teu filho, com quem que está o filho dela? Entende? Então na verdade está tudo muito diluído eu acho. (COLETIVO CINEMA POPULAR).

Para muitos, falar em classe social nos dias de hoje é algo abstrato, pois na concepção marxista clássica, as classes só adquirem sentido em contraposição umas com as outras, sendo definidas pelas relações sociais que se estabelecem em seu interior. Determinada por sua posição no processo produtivo, a classe, em Marx é marcada pelo critério econômico, sendo sua divisão entre os proprietários dos meios de produção e os operários donos de sua força de trabalho, cujos interesses são radicalmente antagônicos. Entretanto, cabe ressaltar que, para haver identificação de classe, é preciso mais do que a ocupação da mesma posição no processo de produção. É preciso que, a partir de condições semelhantes, os indivíduos tenham interesses em comum, é preciso que haja pertencimento. Além disso, seguindo o pensamento de Thompson (2001), classe é um conceito histórico, na própria concepção de Marx, sendo fruto de processos sociais concretos que se transformam durante o tempo, portanto, não deve ser analisado de forma estática.

(...) as classes não existem como entidades separadas que olham ao redor, acham um inimigo de classe e partem para a batalha. Ao contrário, para mim, as pessoas se veem numa sociedade estruturada de certo modo (por meio de relações de produção fundamentalmente), suportam a exploração (ou buscam manter poder sobre os explorados), identificam os nós dos interesses antagônicos, debatem-se em torno desses mesmos nós e, no curso de tal processo de luta, descobrem a si mesmas como uma classe (...) (THOMPSON, 2001, p. 274).

É evidente que a classe trabalhadora contemporânea é formada por grupos heterogêneos, com distintas características, interesses e estilos de vida diversos, o que dificulta sua delimitação. Embora em sua essência a lógica de exploração do

modo de produção permaneça a mesma, no plano superestrutural são evidenciadas grandes mudanças. Nos últimos anos o mundo do trabalho se alterou drasticamente, ocasionando, também, uma grande mudança nas características e demandas do conjunto da classe trabalhadora. Compreende-se, portanto, que não levar em consideração a dinâmica histórica das relações de produção, negando tais transformações, é analisar a classe a partir de uma perspectiva anti-histórica, e, portanto, anti-marxista. Por outro lado, torna-se urgente a construção de estratégias que busquem fomentar o desenvolvimento da consciência de classe, visando romper com o conformismo que se encontra a classe trabalhadora.

Acredita-se que o cinema, a partir de sua dimensão educativa, é uma potente ferramenta para contribuir para a formação da consciência de classe e, conseqüentemente, para a construção de uma sociedade para além do capital. Enquanto espaços educativos não formais, ainda que sofram determinadas interferências, os coletivos não são totalmente controlados pela estrutura educacional hegemônica. Ao contrário, buscam desafiar as formas tradicionais de educação. Dessa forma, constituem-se como grandes potências para construir estratégias aliadas a uma educação emancipatória. Compreende-se que a educação deveria ser instrumento essencial de transformação, no entanto, tem servido para produzir conhecimentos e mão de obra necessária à reprodução do capital, e à conformação dos valores dominantes. Dessa forma, transformou-se em mecanismo fundamental na engrenagem do capital, possibilitando sua perpetuação (MÉSZÁROS, 2005). Assim, a constituição de sujeitos críticos, capazes de interpretar o funcionamento da sociedade e suas contradições, requer a compreensão de que educação e trabalho estão intimamente relacionados.

Num sistema em que tudo se torna mercadoria, a mercantilização da educação tem transformado os espaços educacionais em aliados na disseminação de sua lógica de consumo e lucro. Ao mesmo tempo em que se evidencia a crise do sistema educacional público e a expansão do sistema privado, o papel formativo tem cada vez mais se transferido para a mídia e para os meios de comunicação. Contudo, questiona-se, que tipo de formação é esta? Apesar do fluxo intenso de informações disponíveis, verifica-se, de modo geral, a incapacidade de interpretação da realidade (MÉSZÁROS, 2005). Nesse sentido, acredita-se que as experiências coletivas de cinema fornecem um importante instrumental para a decodificação,

tanto dos elementos de dominação, quanto de resistência, presentes na mídia, enquanto terreno de disputas.

Todavia, pensar a sociedade tendo o ser humano como referência, e não como meio para obtenção de lucro, requer compreender que isso não será possível em uma sociedade que se alimenta da exploração humana. Nesse sentido, acredita-se que educar para a formação humana integral exige que a crítica social exceda os limites da democracia burguesa, tensionando para uma transformação radical da sociedade. É preciso romper com o determinismo engendrado pela ideologia dominante, e legitimado nos espaços institucionais de educação, de que a democracia neoliberal é o fim da história e de que não há alternativa possível ao modelo capitalista global. Uma educação libertadora não aceita a desigualdade social como algo natural, mas reconhece que a história é construída pelos homens, e, portanto, é um campo aberto a possibilidades (MÉSZÁROS, 2005).

No que tange às experiências pesquisadas, ainda que se reconheça sua extrema importância para a autoconstrução de sujeitos sociais críticos, considera-se necessário um investimento maior por parte dos educadores no sentido de fomentar o questionamento e a discussão sobre as raízes dos processos que engendram opressões e desigualdades, de modo a conectá-los com a totalidade social. É preciso ultrapassar o discurso da formação livre, participativa, cidadã, crítica, que, apesar de sua grande relevância, também tem sido apropriado pelos dirigentes do capital, para que nenhuma mudança radical seja efetivamente feita. É preciso, sobretudo, assimilar coletivamente que não há como se efetivar uma educação autenticamente integral nas condições objetivas do capital.

O trabalho educativo, por mais relevante que seja, sem um posicionamento claro contra a ordem do capital acaba contribuindo para a sua reprodução e para a permanência de suas consequências, mesmo que inconscientemente. Não se trata de subestimar a relevância da cidadania, mas de compreender que a cidadania regida pelo capital jamais promoverá plena liberdade para que todos os seres humanos possam ser efetivamente sujeitos da história. A cidadania não elimina a desigualdade e exploração. Formar para a emancipação humana e para a liberdade exige, portanto, ultrapassar a abstração de discursos humanistas. Para tanto, faz-se necessário compreender os mecanismos que regem a lógica do capital e o papel que a educação exerce dentro do sistema, de forma a não menosprezá-la, nem fetichizá-la (TONET, 2006).

Considera-se, por fim, fundamental que os coletivos de cinema construam estratégias conjuntas articuladas às lutas sociais, pois é na práxis política que a consciência e identidade de classe se formam. A educação comprometida com a formação integral do ser humano deve buscar a transformação radical da sociedade, para além da cidadania limitada aos interesses do capital. É preciso fortalecer a luta por uma sociedade em que todos possam usufruir das riquezas e bens socialmente produzidos, satisfazendo unicamente necessidades humanas. Ainda que não seja isenta de conflitos, somente em uma sociedade plenamente emancipada, livre da exploração do homem pelo homem será possível que todos tenham condições objetivas para desenvolver plenamente todas as suas capacidades humanas, sejam elas manuais ou intelectuais. A história está aberta.

## 5 CONCLUSÕES

O caminho percorrido durante a construção desta tese permitiu que se chegasse a sínteses provisórias com base nas diversas leituras realizadas e nas mediações com os resultados da investigação empreendida. Esse caminho foi feito a partir de escolhas, diante das condições concretas possíveis para tal, assumindo-se todos riscos que envolvem tomar como objeto de estudo um tema com tão poucos subsídios teóricos e reflexões na área do Serviço Social. Embora se tenha tentado dar visibilidade a processos sociais que costumam ser silenciados ou apagados na história, permanecendo, por vezes, na clandestinidade, tem-se consciência de que outros trajetos seriam possíveis, de modo que este trabalho também promove a invisibilidade de outros tantos processos, tendo em vista o recorte realizado. Dessa forma, mais do que um ponto de chegada, a construção teórica aqui realizada trata-se de um ponto de partida para perspectivas futuras de estudos.

É preciso ainda dizer que se realizou um grande esforço no intuito de elaborar uma análise crítica e comprometida com a dialética, tendo em vista a pouca e superficial aproximação com o objeto de estudo que se tinha até então. Para tanto, em diversos momentos, durante a imersão sobre a temática, foi preciso despir-se de preconceitos, dogmas, rompendo com certezas, as quais faziam parte da formação sócio-histórica da autora. Na medida em que a luz do conhecimento adentrava, a cada descoberta feita, como em uma espécie de mosaico, cada peça foi se encaixando até formar a elaboração da seguinte tese:

*O cinema, enquanto fenômeno produzido pela sociedade capitalista, é complexo e contraditório. É capaz de manipular consciências, legitimando a ideologia dominante e/ou desocultar suas contradições, fornecendo recursos para a sua contestação. Carrega em si elementos de dominação, mas também de resistência, constituindo-se como objeto de disputas políticas. As dimensões de memória e história, política, estética e educativa perpassam as experiências cinematográficas contra-hegemônicas investigadas e constituem-se como processos sociais emancipatórios, na medida em que possibilitam a decodificação e exploração do mundo, promovendo o pensamento crítico, a criação livre, a autonomia e a construção de sujeitos políticos, elementos essenciais para contribuir com a emancipação humana. Contudo, a contribuição da práxis cinematográfica para a disputa ideológica se dá na articulação com as lutas sociais na prática política, pois*

*isoladamente não dispõe de mecanismos concretos, capazes de promover uma mudança estrutural radical ou de recuo do pensamento dominante. A arte cinematográfica é condicionada por características subjetivas e pela visão de mundo de seus realizadores, refletindo ainda, as determinações sócio-históricas de uma determinada época em que foi produzida, bem como a de seus receptores. Possui, entretanto, relativa autonomia, permitindo instantes de liberdade, que ultrapassam seu condicionamento social, não podendo, portanto, ser reduzida à sua dimensão ideológica, nem a qualquer função utilitária, pois, acima de tudo, é fruto da dimensão essencial criadora do ser humano. Embora cumpra diversas funções - ideológicas, políticas, cognoscitivas, educativas e estéticas, o cinema, enquanto criação humana satisfaz a necessidade de o ser humano expressar-se em um objeto concreto sensível, mas também de fruição, atendendo, sobretudo, sua necessidade de humanização.*

As conclusões sistematizadas aqui permitem visualizar os principais argumentos que possibilitaram a construção dessa tese. Considera-se que a pesquisa teórico-bibliográfica realizada, a partir dos fundamentos estéticos marxianos e das diferentes concepções de autores marxistas sobre arte e estética, forneceu as bases para a análise e formulação das dimensões emancipatórias da práxis cinematográfica contra-hegemônica, demonstradas nessa tese. Tendo em vista o método adotado, o materialismo histórico e dialético, foi possível compreender a arte como um trabalho especial que satisfaz necessidades humanas, contribuindo para a formação histórica do ser humano e para a criação de um mundo humanizado. Dessa forma, a arte como dimensão essencial do ser humano é uma das premissas para a construção de uma estética marxista e orientou toda a análise da investigação.

A influência que Hegel exerceu sobre o pensamento de Marx se expressa explicitamente em suas concepções estéticas. Hegel rompeu com o formalismo idealista subjetivo Kantiano e com a dicotomia entre forma e conteúdo, ao considerar que ambos são necessários e se conectam formando uma unidade. Todavia, sua principal contribuição para o marxismo se refere ao fato de ter superado concepções metafísicas, centralizando o papel ativo do ser humano concreto, enquanto autocriador e sujeito da história.

Para Marx, a arte constitui-se como uma das mais elevadas expressões humanas, pois nela é impressa as forças essenciais do ser humano. A partir da



concepção materialista de Marx e Engels foi possível compreender os fenômenos culturais e artísticos como processos históricos materiais e não como frutos do espírito. Apesar disso, seu humanismo radical reconhece o valor estético que emana da obra de arte, fazendo com que perdure ao longo do tempo. Razão e sensibilidade são elementos fundamentais para a humanização do homem e formam uma unidade dialética.

A arte é atravessada por determinações da sociedade histórica em que é produzida, portanto não existe arte alheia às influências econômicas, políticas, sociais e culturais de sua época. Mas, por outro lado, é dotada de relativa autonomia, que possibilita ultrapassar seu condicionamento, uma vez que é capaz de provocar sentimentos e satisfação estética, para além do período histórico em que foi produzida. Embora cumpra diversas funções, é um equívoco limitar a arte ao seu caráter instrumental, pois ela reflete a subjetividade de seu criador e satisfaz sua necessidade de afirmação no mundo.

O estudo sobre as tendências estéticas dentro do marxismo permitiu compreender que as dissonantes concepções acerca da arte revelam que não há uma estética marxista única e acabada. Algumas formulações privilegiam a forma, outras o conteúdo. Para alguns autores a arte é apenas instrumento político, outros a consideram como totalmente autônoma, apartada de qualquer determinação ideológica e social. Constata-se, assim, que a dialética tem sido subestimada em grande parte das teorizações estéticas marxistas. Dessa forma, ao tentar compreender a práxis cinematográfica, teve-se o cuidado para não cair nas armadilhas do sociologismo, buscando-se não estabelecer relações mecânicas entre arte e sociedade. Por outro lado, reconhece-se que uma análise materialista não admite a ideia de uma arte puramente formalista, sem levar em conta suas determinações sociais e de classe.

A arte como forma de conhecimento é um dos aspectos mais enfatizados nas análises estéticas contemporâneas filiadas ao marxismo. Com isso, foi possível apreender que a arte possibilita o conhecimento do real e das relações humanas, porém, esse conhecimento não é o mesmo fornecido pela ciência, pois se expressa de uma forma particular, não podendo ser generalizado. Nesse sentido, a função cognoscitiva da arte é elemento central no realismo e tem sido privilegiada por marxistas que se dedicaram ao estudo da arte. Contudo, considera-se que rotular a arte a um determinado gênero ou vertente é não reconhecer que a arte satisfaz

necessidades humanas diversas, abrangendo diversas formas de expressão. Dessa forma, o estudo pretendeu contribuir com uma análise do cinema de maneira não unilateral, uma vez que se compreende a arte como um fenômeno contraditório, complexo e multifacetado.

A análise da produção artística sob o domínio da sociedade capitalista permitiu compreender a complexidade que envolve essa relação. Apesar da hostilidade desse sistema em relação à arte, a produção artística continuou se desenvolvendo e permitindo a criação de grandes manifestações artísticas, como o cinema. Contudo, as relações capitalistas transformaram a relação espiritual entre arte e ser humano em relações econômicas que não mais satisfazem uma necessidade de enriquecimento intelectual, mas a necessidades de lucro, e seu consumo se limita à posse. Assim, ao ser transformada em mercadoria, a arte passou a sujeitar-se às regras impostas pelo mercado, limitando a capacidade criadora do artista, que precisa adequar-se às tendências em voga estabelecidas pelo mercado, esvaziando-se de sua significação humana. Mas, ainda assim, o capitalismo não subsumiu totalmente a capacidade criadora do ser humano, evidenciando-se, assim, que a arte sempre permitirá instantes de relativa liberdade.

A análise benjaminiana revelou que, a partir do desenvolvimento das técnicas de reprodução, a arte perdeu seu caráter único e autêntico. Mas, por outro lado, ao se emancipar de seu valor de culto, modificou sua relação com o público, possibilitando sua democratização, por meio da apropriação coletiva, podendo assumir uma função política e revolucionária. Todavia, a politização da arte pode se dar tanto pela classe dirigente e reacionária, quanto pela classe oprimida e revolucionária, conforme demonstram os exemplos de uso do cinema como peça de propaganda pelo fascismo e comunismo. Assim, constata-se que a contribuição emancipatória do cinema na direção de uma transformação social dependerá de quem dele se apropriar. Ademais, o potencial do cinema para a transformação da sociedade, de forma radical, somente é possível articulado a outras frentes de luta, pois não possui mecanismos concretos para instituir mudanças políticas e econômicas.

O conceito de indústria cultural foi fundamental para compreender as estratégias de dominação, por meio dos artefatos culturais, principalmente os meios de comunicação, para a criação de uma massa de consumidores e permanência do status quo. Embora muitos elementos presentes na análise sobre indústria cultural

ainda se sustentem, sendo válidos para a realidade presente, principalmente em relação à questão da padronização da cultura e de uma imposição de produtos e do estilo de vida norte-americano, o estudo revelou que há contradições dentro da própria indústria cultural. Dessa forma, a indústria não consegue prever e controlar todas as reações e efeitos sobre o público consumidor. É preciso considerar a capacidade ativa do receptor e as possibilidades de estabelecerem conexões e interpretações diversas. Além disso, uma análise de filmes feita com profundidade permite inferir que mesmo em filmes claramente favoráveis à ideologia dominante, há espaço para a reflexão e crítica. Nesse sentido, a aproximação com alguns Estudos Culturais críticos, realizada durante este estudo, possibilitou a construção de uma análise do cinema mais dialética, compreendendo que as múltiplas dimensões do cinema - arte, indústria, entretenimento, etc - não se excluem, mas fazem parte de uma unidade. A importância dada ao contexto da recepção pelos Estudos Culturais, bem como o contraponto ao consumo passivo e mecânico presente na análise frankfurtiana, possibilitou a complexificação da análise sobre cinema aqui realizada, permitindo ir além de uma relação dicotômica entre manipulação versus recepção passiva.

Pensar o cinema de forma dialética requer compreender a comunicação como processo de interação social, de modo que o público receptor não seja superestimado, nem subestimado. Torna-se imprescindível identificar nas manifestações artísticas e culturais, tanto formas de dominação, quanto de resistências que se opõem aos valores dominantes. Considera-se que uma análise determinista e unilateral acerca das potencialidades da arte e do cinema não contribui em nada para uma mudança social, ao contrário, reforça a permanência do status quo. A partir do entendimento de que, na realidade presente, a mídia é um ambiente onde se travam diferentes disputas, de diferentes grupos e ideologias, faz-se necessário decodificar os diferentes posicionamentos. É preciso identificar a contra-hegemonia e suas estratégias, capazes de contribuir com a construção de uma sociedade justa e radicalmente democrática. Foi com essa intenção que o estudo investigou experiências cinematográficas e audiovisuais contra-hegemônicas.

As dimensões de memória e história, política, estética e educativa construídas nesta tese são constitutivas da práxis cinematográfica e apresentam elementos importantes para a construção de processos sociais emancipatórios na direção da emancipação humana. No que se refere à dimensão de memória e história identificada,

principalmente, nas produções bibliográficas, constatou-se que essa dimensão expressa-se com relevância nas produções vinculados ao cinema militante. Verificou-se que, grande parte dos filmes militantes exerce função documental acerca dos eventos e conflitos do mundo histórico, constituindo-se como importantes documentos de memória coletiva. Os filmes, como produtos da história, manifestam valores, ideias e comportamentos de sua época e, por isso, servem como instrumentos de memória e leitura de determinado contexto histórico, mesmo que não tenham esse objetivo. Assim, qualquer filme pode servir como fonte de pesquisa histórica. A possibilidade de revisitar o passado por meio de imagens permite a atualização do passado e a mudança de olhar sobre o presente.

Constatou-se, ainda, a importância de movimentos cinematográficos aliados às lutas sociais, que buscaram contrapor a historiografia oficial, se colocando ao lado dos oprimidos e suas reivindicações. Nesse sentido, o Novo Cinema Latino-americano, incluindo-se o Cinema Novo brasileiro, foi destacado em grande parte das produções bibliográficas analisadas. A contribuição desses movimentos se deu na medida em que resgataram temas que necessitavam ser lembrados e perpetuados, confrontando ideias, discutindo o passado e o presente, a fim de projetar um futuro de mudanças. Os filmes realizados no contexto das lutas sociais contemporâneas também se constituem como testemunho histórico das lutas e do engajamento político do momento registrado. Todavia, o conhecimento histórico fornecido pelo cinema sempre será um conhecimento mediatizado pelas influências sociais e subjetivas de seus realizadores, de modo que não pode ser considerado o espelho de uma época.

A relação entre cinema e história se dá não só por seu caráter documental, mas, também, na medida em que o cinema atua e interfere na história. Considerando-se seu poder de disseminar ideologias, concepções e valores, os filmes têm sido utilizados como instrumentos de propaganda política, podendo fomentar dominação, mas também resistência, esclarecendo ou deturpando a realidade.

No trato sobre a dimensão política, destaca-se que esta perpassa todas as experiências investigadas, na pesquisa de campo e bibliográfica. Contudo, buscou-se dentro deste eixo destacar as experiências que aliam o vídeo e a arte cinematográfica à prática política. A pesquisa bibliográfica apontou a existência de novas formas de associativismo e engajamento político, a partir da expansão das

conexões em rede. O video-ativismo e o “ativismo” são movimentos destacados pelas produções, tendo em vista a importância das redes para a organização de sua prática, bem como para a produção, exibição e distribuição de suas produções audiovisuais. Nesse contexto, foi indispensável a problematização acerca dos limites e potencialidades em relação ao uso da internet e das redes sociais. A vigilância e controle, a partir de dados de usuários apropriados por empresas e governos, bem como a proliferação de notícias falsas, sinaliza a necessidade de cautela e crítica no que se refere ao uso do ciberespaço, tendo em vista que a liberdade nesse espaço é limitada.

Por outro lado, a internet ainda constitui-se como espaço privilegiado para a organização de movimentos sociais contemporâneos, que tem se utilizado dessa ferramenta para difundir suas pautas e convocar à participação e ocupação dos espaços, onde ocorrem as lutas e manifestações sociais. Nesse sentido, sua potencialidade se expressa na possibilidade de dar visibilidade aos movimentos sociais, democratizar a informação, muitas vezes em tempo real, rompendo com o monopólio dos grandes meios de comunicação, promovendo maior interação e participação de indivíduos, que passam a se inserir na política. Assim, conclui-se que a internet também é uma arena de disputas políticas. A lógica de comunicação em rede promove a troca, identificação e articulação entre coletividades, que, apesar de estarem inseridas em distintos territórios, também sofrem os mesmos processos de desigualdade social.

Constatou-se que o componente ideológico não é referência para a constituição dessas redes, formadas, sobretudo, pela identificação de afinidades. São engajamentos móveis e temporários, sem vinculação aos partidos políticos ou às entidades de classe. Isso se expressa no conteúdo de suas pautas, em grande parte, fragmentadas. Apesar de denunciarem desigualdades, não questionam suas raízes, nem almejam mudanças estruturais radicais, para além da aquisição de direitos e cidadania. No entanto, reconhece-se que os processos de organização e mobilização em torno do espaço virtual, bem como nas ruas, contribuem para a formação de sujeitos históricos e políticos. Dessa forma, considera-se de extrema relevância que as pautas consideradas “identitárias” sejam agregadas à luta de classes contemporânea, interseccionalizando-se raça, gênero e classe, pois são categorias inter-relacionadas e fundamentais para a emancipação humana. Torna-se cada vez mais urgente que as diversas formas de opressão vivenciadas por negros,

mulheres, indígenas e pessoas LGBTQs sejam compreendidas à luz do materialismo histórico e dialético, enquanto processos materiais que se forjam no movimento histórico.

O debate acerca dos limites e potencialidades das redes para as lutas sociais no âmbito do recurso audiovisual não se esgota aqui. Ao contrário, suscita algumas questões. A atuação do vídeo-ativismo tem sido efetiva no atendimento às reivindicações dos movimentos sociais? Os movimentos vídeo-ativista e “ativista” consideram os perigos que envolvem o uso das redes? Que estratégias os vídeo-ativistas irão lançar mão nas próximas manifestações para driblar o controle da dissidência por parte do governo? São questionamentos que demandariam estudo específico, na busca por respostas.

As transformações decorrentes da facilidade de acesso a equipamentos mais baratos e às mídias digitais, associadas às iniciativas culturais voltadas à educação audiovisual, sobretudo, em territórios periféricos, possibilitaram a configuração de novos realizadores. Nesse contexto, a tese buscou apresentar experiências coletivas de cinema estudantil e oficinas populares de cinema que atuam na região metropolitana de Porto Alegre, a partir da pesquisa empírica. Identificou-se que, apesar de estabelecerem relações entre a criação artística e questões que envolvem a política e a sociedade, denunciando desigualdades em suas produções audiovisuais, não se articulam diretamente às lutas ou movimentos sociais, nem se propõem a uma prática política determinada. Seus objetivos estão ligados ao processo de experimentação cinematográfica, exercitando o pensamento e a criatividade, forjando novas estéticas com os recursos possíveis. Assim, a dimensão estética adquire materialidade e relevância ao analisar tais experiências.

A experiência estética proporcionada aos participantes dos coletivos de cinema fornece mais do que recursos para apreender a arte em seus aspectos formais ou técnicos. O contato com a arte possibilita interpretar a realidade e suas contradições, bem como a reflexão sobre as diversas possibilidades de ocupar e se inscrever nessa realidade. Desse modo, ao unir razão e sensibilidade, forma e conteúdo, a dimensão estética relaciona-se intimamente com a formação humana e a ética.

A relação estética que se estabelece entre os realizadores e a obra de arte, no processo de criação e também nas formas de fruição, permite que os sujeitos expressem sua subjetividade na obra artística e ao mesmo tempo se apropriem da

riqueza e do significado humano objetivado nela. Além disso, a distribuição e circulação dos filmes produzidos pelos coletivos nos festivais e nos demais espaços exibidores permitem que outras pessoas se apropriem e dialoguem com sua produção, promovendo a comunicação e o enriquecimento humano. A dimensão estética assume um caráter emancipatório, na medida em que rompe com as funções utilitárias atribuídas à arte na sociedade capitalista, satisfazendo unicamente necessidades humanas.

No que tange o debate sobre a dimensão educativa do cinema e da práxis cinematográfica, a tese demonstrou que o papel educativo do cinema exerceu grande importância na formação das novas relações estabelecidas com o advento da modernidade. Sua apropriação pela burguesia, durante a formação das cidades modernas, fez com que servisse para entreter e cooptar as massas, de modo a aderirem aos valores dominantes, justificando os excludentes processos de organização urbana como necessários ao progresso.

A função educativa do cinema evidenciada na pesquisa empírica e bibliográfica permite inferir que esta se expressa não apenas na possibilidade de fornecer elementos para a interpretação e crítica da realidade, mas, principalmente, na formação de sujeitos políticos, capazes de intervirem na realidade histórica. Dessa forma, ao situar a dimensão educativa no âmbito do cinema contra-hegemônico, compreendeu-se que esta se relaciona diretamente à dimensão política. Da mesma forma, também se relaciona com a dimensão estética ao proporcionar a educação dos sentidos e com a dimensão de memória e história ao permitir compreender determinada realidade histórica, a partir de elementos presentes no filme. O caráter educativo identificado nas experiências coletivas de cinema ultrapassam a educação formal, contribuindo com processos de formação política, social, estética, e, sobretudo, humana.

Identificou-se que o processo de criação dos filmes, a partir do trabalho coletivo e auto-organizado, possibilita o desenvolvimento do senso crítico e do protagonismo, oportunizando a criação de narrativas próprias, de expressão de singularidades e a complexificação do olhar sobre o mundo. Os espaços de debate proporcionados pelos coletivos são também espaços de resistência, que contribuem para a formação humana e se contrapõem a uma educação conservadora e acrítica. O fazer cinematográfico de forma coletiva, bem como a recepção dos filmes, possibilita a reflexão e avaliação da própria práxis e das diferentes concepções de

mundo dos participantes. Desse modo, acredita-se que o caráter emancipatório da dimensão educativa da práxis cinematográfica contra-hegemônica reside na possibilidade de transformação dos participantes em pessoas conscientes, autônomas, livres para criar, pensar, falar e interferir na realidade.

Todavia, compreende-se que, para que essas experiências contribuam efetivamente para uma educação para a emancipação humana, em que o ser humano seja fim e não meio, considera-se fundamental a construção de processos educativos que superem o discurso da cidadania limitada ao capital. É preciso conectar os debates com a totalidade social, buscando-se desvendar a origem das contradições que atravessam a sociedade, combatendo o individualismo, a competição e a lógica de exploração legitimada pela educação tradicional, sinalizando que outro mundo mais justo é possível. Dessa forma, sugere-se que os educadores dos coletivos de cinema fomentem a participação dos envolvidos nas lutas e movimentos sociais, pois é na prática política, na ocupação dos espaços de luta, que a consciência de classe se forja.

Por fim, sinaliza-se a importância de estudos no Serviço Social voltados à arte e às diversas formas concretas de resistência, capazes de produzir uma contra-hegemonia. Considera-se fundamental, ainda, a emergência de investigações que realizem interface entre Serviço Social e Comunicação, uma vez que o direito à comunicação é um direito humano e a democratização do acesso à informação é um dos princípios éticos da profissão, que se expressa cotidianamente na práxis do assistente social. Compreende-se que a comunicação é essencial para a construção de estratégias de enfrentamento à barbárie, pois se articula dialeticamente à realidade social, política e econômica, constituindo-se, portanto, como uma das bandeiras de luta dos assistentes sociais.

Finaliza-se esta tese com os versos de Eduardo Galeano (1994), que sintetizam o espírito de quem luta por outro mundo possível: *“A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.”*



## REFERÊNCIAS

A ORGANIZAÇÃO do Partido e a Literatura de Partido: V. I. Lênine: 13 de Novembro de 1905. **Edições Avante!**, Lisboa, 12 ago. 2014. Tradução: Edições "Avante!" com base nas Obras Completas de V. I. Lênine, 5. ed. em russo, t.12, pp. 99-105. Transcrição: Manuel Gouveia, HTML: Fernando A. S. Araújo. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1905/11/13.htm>. Acesso em: 05 mar. 2019.

ABREU, Marina Maciel; CARDOSO, Franci Gomes. Mobilização social e práticas educativas. *In: Serviço Social: direitos sociais e competências profissionais*. Brasília, 2009. p. 481-496.

ADERALDO, Guilherme. Territórios, mobilidades e estéticas insurgentes. Refletindo sobre práticas e representações coletivas de realizadores visuais nas metrópoles contemporâneas. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 2, p. 31-48, 2017.

ADORNO, Theodor W. "Transparencies on Film". **New German Critique**, n. 24-25, Fall-Winter, 1981-82.

ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 1970.

ADORNO, Theodor W. Notas Sobre o Filme. *In: COHN, Gabriel (org.). Theodor Adorno: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. p. 100-107.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

ADORNO, Theodor W; EISLER, Hanns. **El cine y la música [1944/1969]**. 2. ed. Madri: Editorial Fundamentos, 1981.

ALMENDARY, L. C.; PITA, M. O Brasil que não se vê na atual política de distribuição audiovisual. **Carta Capital - Blog do Intervozes**, São Paulo, 02 out. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/o-brasil-que-nao-se-ve-na-atual-politica-de-distribuicao-audiovisual/>. Acesso em: 21 jan. 2019.

ALVES, Giovanni. **Trabalho e cinema: o mundo do trabalho através do cinema**. Londrina: Praxis; Bauru, 2014. v. 4.

ANCINE. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario\\_2017.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2017.pdf). Acesso em: 05 mar. 2019.

ARTE E CULTURA na Obra de Marx e Engels [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (57 min 39 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G1YGFHBIzv0&t=331s>. Acesso em: 04 mar. 2019.

ASSANGE, Julian. **Cypherpunks**: liberdade e o futuro da internet. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: Boitempo, 2013.

ATRAÍDOS PELO embalo do funk, jovens de classe alta frequentam bailes em morros e vilas de Porto Alegre. **Zero Hora**, 02 nov. 2013. Caderno Donna. Disponível em: <http://revistadonna.clicrbs.com.br/noticia/atraidos-pelo-embalo-do-funk-jovens-declasse-alta-frequentam-bailes-em-morros-e-vilas-de-porto-alegre/> Acesso em: 05 jul. 2015.

AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 60. **Intercom** (São Paulo. Impresso), v. 31, p. 139-163, 2008.

BALTAR, Luiz. Fotografia entre confronto e arte. **Revista Em Pauta**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 35, p. 203- 224, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaempauta/article/view/18629/13599>. Acesso em: 20 jan. 2016.

BAMBOZZI, Lucas. **Microcinema e outras possibilidades do vídeo digital**. São Paulo: @ Livros Digitais, 2009. p. 82-85. Disponível em: <https://bambozzi.files.wordpress.com/2009/12/microcinema-versao-foto.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2019.

BARROCO, Maria Lúcia Silva. Barbárie e neoconservadorismo: os desafios do projeto ético-político. **Serviço Social & Sociedade**. São Paulo, n. 106, p. 205- 218, abr./jun. 2011.

BARROS, José D'Assunção. Cinema-História: Múltiplos aspectos de uma relação. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 17-40, mar. 2014. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/11551/9291>. Acesso em: 14 fev. 2019.

BENJAMIN, Walter. "Teses sobre o conceito de história". In: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: Aviso de Incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: Benjamin, Walter. **Magia e Técnica, Arte e política**. Brasiliense: São Paulo, 1985. v. 1. p. 36-49. (Coleção Obras Escolhidas).

BENJAMIN, Walter. Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: Benjamin, Walter. **Magia e Técnica, Arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1. p. 166-196. (Coleção Obras Escolhidas).

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BEY, Hakim. **TAZ**: Zona Autônoma Temporária. Tradução: Patrícia Decia e Renato Resende. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. (Coleção Baderna).

BRASIL. **Lei n. 9394, de 20 de dezembro de 1996.** Disponível em: <Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm) >. Acesso em: set. de 2018.

BRASILEIRO PASSA mais tempo na internet do que vendo TV, diz pesquisa. **Uol**, 19 dez. 2014. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/tecnologia/noticias/redacao/2014/12/19/brasileiro-passa-mais-tempo-na-internet-que-vendo-tv.htm?>. Acesso em: 05 jan. 2019.

BRENEZ, Nicole. **Political Cinema Today – The New Exigencies:** For a Republic of Images. Screening the past, 2013. Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2013/09/political-cinema-today-%E2%80%93-the-newexigencies-for-a-republic-of-images/>. Acesso em: 20 set. 2018.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Projeto de Lei n. 7180/2014.** Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=606722> >. Acesso em: set. 2018.

CANTOIA, Luiz Danuta Estrufika. **Rupturas Moleculares Emancipatórias:** a potencialidade da prática do Serviço Social. 2005. 283 f. Tese (Doutorado em Serviço Social) - Programa de Estudos Pós-graduados em Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARVALHO, Maria do Socorro. “Cinema Novo brasileiro”. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas: Papirus, 2006.

CARVALHO, Noel dos Santos, DOMINGUES, Petrônio. **A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro.** Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v31n89/0103-4014-ea-31-89-0377.pdf>. Acesso em: jan. 2019.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança:** movimentos sociais na era da internet. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CERQUEIRA, Monique Borba. **Pobres, nômades e incivilizáveis:** potência e criação de novos modos de vida. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **O que é ideologia.** São Paulo: Brasiliense, 2003.

CLOSS, Thaísa Teixeira. **Fundamentos do Serviço Social:** um estudo a partir da produção da área. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

COELHO, Taysa. 10 fatos sobre o uso de redes sociais no Brasil que você precisa saber. *In*: **TechTudo**, 09 fev. 2018. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2018/02/10-fatos-sobre-o-uso-de-redes-sociais-no-brasil-que-voce-precisa-saber.ghtml>. Acesso em: 01 dez. 2018.

COLETIVO CATARSE. **Quem somos.** Disponível em: <http://coletivocatarse.com.br/>. Acesso em: 03 jan. 2019.

CONCEIÇÃO, D. G. da. O serviço social e prática pedagógica: a arte como instrumento de intervenção social. **Serviço Social em Revista**, Londrina, v. 12, n. 2, p. 51-67, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/ssrevista/article/view/7542/6830>. Acesso em: set. 2016.

CURY, Carlos Roberto Jamil. **Educação e Contradição**: elementos metodológicos para uma teoria crítica do fenômeno educativo. São Paulo: Cortez Editora, 1989.

DURIGAN, Gisleine; RENO, D. P. Vídeo-ativismo e conexões em rede nos protestos brasileiros de 2013. **Razón y Palabra**, v. 01, p. 01-13, 2015.

ENGELS, F. "Introdução" à Dialética da natureza. *In*: MARX, K; ENGELS, F. **Obras escolhidas**. Rio de Janeiro: Vitória, 1963.

ENGELS, Friedrich. Carta à Margareth Harkness. *In*: MARX, K. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

ESCÓSSIA, Fernanda da. A cada 23 minutos, um jovem negro é assassinado no **Brasil, diz CPI**. **BBC News Brasil**, Rio de Janeiro, 06 jun. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-36461295>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FERNANDES, Cláudio. Nascimento do cinema. **Uol**: Alunos online, [2018]. Disponível em: <https://alunosonline.uol.com.br/historia/nascimento-cinema.html>. Acesso em: 4 mar. 2019.

FERRARI, Rodrigo Duarte. O poder da indústria cultural na internet. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 18.; CONGRESSO INTERNACIONAL DE CIÊNCIAS DO ESPORTE, 5., 2013, Brasília - DF. **Anais [...]**. Brasília, DF: Identidade da educação física e ciências do esporte em tempos de megaeventos, 2013.

FERREIRA, Adriana Barradas Duarte. Cinema Como Fonte Histórica: possibilidades de uma nova história. **Revista Livre de Cinema**, v.1, n. 3, p. 20-33, set./dez. 2014.

FERREIRA, G. B. QWOCMAP: (auto) representações de mulheres queer e de cor e sua produção audiovisual nos EUA. **Revista Ártemis**, v. 14, p. 68-86, 2012.

FERREIRA, Glauco. Margeando ativismos globalizados: nas bordas do mujeres al borde. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 312, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v23n1/0104-026Xref-23-01-00207.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2017.

FERRO, M. Filme: uma contra-análise da sociedade? *In*: LE GOFF, J.; NORA, P. (org.). **História**: novos objetos. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FESTIVAL DE CINEMA ESCOLAR DE ALVORADA-RS. SIMA - **Sindicato dos Servidores Municipais de Alvorada**. Alvorada, 25 nov. 2017. Facebook: fecears. Disponível em: <https://www.facebook.com/fecears/photos/a.2113825575516767/2113827195516605/?type=3&theater>. Acesso em: 20 jan. 2019.

FESTIVAL DE CINEMA ESCOLAR DE ALVORADA-RS. SIMA - **Sindicato dos Servidores Municipais de Alvorada**. Alvorada, 25 nov. 2017. Facebook: fecears. Disponível em: <https://www.facebook.com/fecears/photos/a.2113825575516767/2113829142183077/?type=3&theater>. Acesso em: 20 jan. 2019.

FESTIVAL DE CINEMA ESCOLAR DE ALVORADA-RS. SIMA - **Sindicato dos Servidores Municipais de Alvorada**. Alvorada, 25 nov. 2017. Facebook: fecears. Disponível em: <https://www.facebook.com/clubedas5/photos/pcb.1124386097721647/1124385904388333/?type=3&theater>. Acesso em: 20 jan. 2019.

FESTIVAL DE CINEMA ESCOLAR DE ALVORADA-RS. SIMA - **Sindicato dos Servidores Municipais de Alvorada**. Alvorada, 25 nov. 2017. Facebook: fecears. Disponível em: <https://www.facebook.com/fecears/photos/a.1841442092755118/2335866466646009/?type=3&theater>. Acesso em: 20 jan. 2019.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FRAGA, C. K.; GAVIRAGHI, F. J.; Goerck, C. O Diário de Campo no Processo de Sistematização da Experiência de Estágio Supervisionado em Serviço Social: Objetivos e contribuições. **Sociedade em Debate**, v. 21, p. 255-275-275, 2015. Disponível em: <http://revistas.ucpel.edu.br/index.php/rsd/article/view/1103>. Acesso em: fev. 2016.

FREDERICO, Celso. A Arte em Marx: um estudo sobre os manuscritos econômico-filosóficos. **Revista Novos Rumos**, São Paulo, v. 42, n. 19, p. 3-24. 2004.

FREDERICO, Celso. Lukács e a defesa do realismo. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 24, n. 39, p. 108-117, 2015.

FREIRE, P. **Conscientização**: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREITAG, Barbara. **A teoria crítica**: ontem e hoje. SP, Brasiliense: 1986.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

FROMM, E. **Conceito Marxista do Homem**. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

FUNDAÇÃO MAURÍCIO SIROTSKY SOBRINHO. **[Mapa] professor transforma amor pelo cinema em festival que reúne diversos filmes produzidos por alunos no estado inteiro**. Porto Alegre, 31 ago. 2018. Disponível em: <http://www.fmss.org.br/mapa-professor-transforma-amor-pelo-cinema-em-festival-que-reune-diversos-filmes-produzidos-por-alunos-no-estado-inteir/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes**. Rio de Janeiro: L&PM. 1994.

GATTI, Luciano. Theodor W. Adorno: Indústria cultural e crítica da cultura. *In*: NOBRE, Marcos (org.). **Curso Livre de Teoria Crítica**, Campinas, SP: Papyrus, 2013.

GERBASE, Carlos. **Cinema - primeiro filme**: descobrindo, fazendo, pensando. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012. v. 1.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1995.

GOHN, Maria da Glória. **Movimentos sociais e educação**. 8. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2012.

GOHN, Maria da Glória. **Sociologia dos movimentos sociais**. 2. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2014.

GRAMSCI, Antônio. **A questão meridional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GUILHERME, Alex Anselmo; PICOLI, Bruno Antonio. Escola sem Partido - elementos totalitários em uma democracia moderna: uma reflexão a partir de Arendt. **Revista Brasileira de Educação**, v. 23, p. 1-23, 2018.

HARDING, Thomas. **The Video Activist Handbook**. Londres: Pluto Press, 2001.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. 2. ed. Tradução de Marco Aurélio Werle. Edusp: São Paulo, 2001.

HEGEL, G.W.F. **Esthétique**. Tradução por S. Jankélévitch. Paris: Flamarion, 1979.

HEGEL, G.W.F. **Vorlesungen über die Ästhetik**. Red. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

HOBBSAWM, Eric. J. **Era dos Extremos**: o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IAMAMOTO, Marilda Vilela. **Serviço Social em tempo de capital fetiche**: capital financeiro, trabalho e questão social. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

IAMAMOTO, Marilda Villela. A questão social no capitalismo. **Temporalis**, Brasília, n. 3, 2004.

IBGE. **IBGE traça o perfil administrativo de todos os municípios brasileiros**. Brasília, 17 abr. 2013. Disponível em: <https://ww2.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/1704munic.shtm>. Acesso em jan. 2019.

INTERFERÊNCIAS DE robôs revelam ‘vulnerabilidade dos sistemas democráticos’, diz pesquisador de Oxford. Entrevistado: Daniel Arnaudo. **Instituto Igarapé: pensa conecta transforma**, Rio de Janeiro, 19 dez. 2017. Disponível em: <https://igarape.org.br/interferencias-de-robos-revelam-vulnerabilidade-dos-sistemas-democraticos-diz-pesquisador-de-oxford/>. Acesso em: 05 de jan. 2019.

KELLER, Rene José. **Direitos Emergentes e Cidadania: As lutas sociais urbanas por emancipações no cotidiano do capital**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015. v. 1.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia estudos culturais: identidade política entre o moderno e pós-moderno**. EDUSC: São Paulo, 2001.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. 25. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista**. São Paulo: Expressão popular, 2013.

LACERDA, Juciano de Sousa. A internet na gestão dos movimentos sociais: estudo de caso das estratégias discursivas da Rede Brasileira de Comunicadores Solidários à Criança. In: COGO, D.; KAPLUN, G.; PERUZZO, C. **Comunicação e movimentos populares: quais redes?** São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 2002.

LEBEL, Jean-Paul. **Cinema e ideologia**. Lisboa: Estampa, 1972.

LEFEBVRE, Henri. **Lógica formal, lógica dialética**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

LEITE, S. F. Cultura da Mídia: quando a recepção diz não!. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, p. 118-126, 2005.

LÉNINE, Vladimir Ilitch. **Materialismo e Empiriocriticismo: notas críticas sobre uma filosofia reaccionária**. Lisboa: Editorial Avante, 1982.

LÉNINE. V. I. **A Revolução Proletária e o Renegado Kautsky**. Obras Escolhidas em Três Tomos, 1977, Edições Avante! – Lisboa.

LESSA, Rodrigo Oliveira. As Imagens da Classe Trabalhadora No Cinema Documentário Brasileiro. **Revista Angolana de Sociologia**, v. 1, p. 103-113, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ras/759>. Acesso em: 30 set. 2018.

LIMITES DA rede [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (26 min 16 s). Publicado pelo canal Matéria de Capa. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=KrhB9bF\\_uQs](https://www.youtube.com/watch?v=KrhB9bF_uQs). Acesso em: 05 jan. 2019.

LOUREIRO, Robson. Educação, cinema e estética: elementos para uma reeducação dos sentidos. **Educação e Realidade**, v. 33, p. 135-154, 2008.

LÖWY, Michael. Por um marxismo crítico. **Lutas Sociais**, São Paulo, n. 3, p. 21-30, 1997.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: Aviso de Incêndio - uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUDERMIR, Chico. Uma imagem vibra nos sujeitos, libera energia de luta. Entrevistado: Cesar Amaranta. **Continente**, Recife, 28 mar. 2018. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-uma-imagem-vibra-nos-sujeitos--libera-energia-de-luta->. Acesso em: 22 jan. 2019.

LUKÁCS, György. "Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels". *In*: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. Tradução de José Paulo Netto e Miguel. Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade**. Escritos estéticos (1932-1967). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MACHADO, C. E. J. Notas sobre Sigfried Kracuer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império. **História** (São Paulo), v. 25, p. 48-63, 2006.

MARCONI, M. D. A.; LAKATOS, E. M. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996.

MARTÍ, Silas. Em baixa, artista britânico Damien Hirst mira mercados emergentes. **Folha de São Paulo**, 16 mar. 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1425290-em-baixa-artista-britanico-damien-hirst-mira-mercados-emergentes.shtml>. Acesso em: 05 mar. 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. *In*: MORAES, Denis (org.). **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MARX, K. "Introdução à Crítica da Economia Política (1857)". *In*: **Contribuição à Crítica da Economia Política**. 2. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

MARX, K. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo: Edições 70, 1986.

MARX, K. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo: Edições 70, 1975.

MARX, K.; ENGELS, F. **Sobre a arte e a literatura**. Lisboa: Estampa, 1974.



MARX, K.; ENGELS, F. **Sobre a arte e a literatura**. Lisboa: Estampa, 1971.

MARX, K; Engels, F. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 1998.

MARX, K; ENGELS, F. **Obras escolhidas**. Engels a Starkenburg, 25 de janeiro de 1894. Rio de Janeiro, Vitória, 1963. v. 3.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo: Edições 70, 1983.

MARX, Karl. **O Capital: Crítica da Economia Política**. Livro Primeiro. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. 31. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1988. v. 1.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã – Feuerbach**: contraposição entre as cosmovisões materialista e idealista. São Paulo: Martin Claret, 2005.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã Feuerbach**: contraposição entre as cosmovisões materialista e idealista. São Paulo: Martin Claret, 2006.

MATIOLI, Victor. 12 mil mulheres são agredidas diariamente no Brasil, aponta pesquisa. **Instituto de Estudos avançados da Universidade de São Paulo**, São Paulo, 28 ago. 2018. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/-2>. Acesso em: 10 jan. 2019.

MAY, Tim. **Pesquisa social**: questões, métodos e processos. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MELO, Patrícia Bandeira de. A intervenção cultural do discurso cinematográfico: os sentidos da ditadura militar no Brasil. **Revista FAMECOS** (Online), v. 17, p. 68-80, 2010. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/7544>. Acesso em: 20 jul. 2017.

MÉSZÁROS, István. **A crise estrutural do capital**. Tradução de Francisco Raul Corvejo *et al.* 2. ed. rev. e ampliada São Paulo: Boitempo, 2011. (Mundo do trabalho).

MÉSZÁROS, István. **A Teoria da Alienação em Marx**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MINAYO, M. C. S (org.). **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. 23. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento**. Pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo: HUCITEC, 2010.

MORAES, Roque. Análise de Conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, n. 37. Mar. 1999.

MORAES, Roque. Uma tempestade de luz: a compreensão possibilitada pela análise textual discursiva. **Ciência & Educação**, v.9, n. 2, p.191-211, 2003.

MORAES, Roque; GALIAZZI, M. C. **Análise Textual Discursiva**. Ijuí: Editora Unijuí, 2011.

MORAES, Roque; GALIAZZI, Maria do Carmo. Análise textual discursiva: processo construído de múltiplas faces. **Ciência & Educação**, v.12, n.1, p.117-128, 2006.

MUSSI, Luciana Helena. **Reflexão sobre a angústia existencial do cinema de Ingmar Bergman no envelhecer diante da ameaça iminente de morte e do desejo de vida**. Dissertação (Mestrado) em Gerontologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. Plekhánov e a crítica estética marxista: entre a intenção e o gesto. **RUS - Revista de literatura e cultura russa**, v. 3, p. 85-94, 2014.

NETTO, José Paulo. **O que é marxismo**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

NEVES, D. E. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. **Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição**, Rio de Janeiro, ano 10, n.47, p.75-81, 1968.

NOGARE, Pedro Dalle. **Humanismos e anti-humanismos**. Petrópolis: Vozes, 1977.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos**. Covilhã: LabCom, 2010. E-book. Disponível em: [http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual\\_II\\_generos\\_cinematograficos.pdf](http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf). Acesso em: 18 jan. 2019.

OLIVEIRA, Adriano Messias de. Identidades em movimento: pensando a cultura nacional por meio do cinema. **Revista Katálysis**, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 158-169, jan. 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/katalysis/article/view/6455>. Acesso em: 16 fev. 2016.

OLIVEIRA, Alysson. Entrevistas: Fernando Meirelles: “Não quero trabalhar em Hollywood”. Entrevistado: Fernando Meirelles. **Cineweb**, São Paulo, 16 ago. 2012. Disponível em: [http://cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id\\_entrevista=3060](http://cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id_entrevista=3060). Acesso em: 04 mar. 2019.

ORTIZ, José Mario; BUENO, M. L. Cultura audiovisual e arte contemporânea. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, 2001.

OSBORNE, P. Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala: a política do tempo de Walter Benjamin. *In*: BENJAMIN, A.; OSBORNE, P. (org.). **A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 72- 21.

OTTE, Georg. Resenha: BENJAMIN, Walter. Passagens de Walter Benjamin. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chaim Feres (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, [S.l.], v. 27, n. 37, p. 223-226, jun. 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6607>. Acesso em: 07 mar. 2019.

PALHARES, Taisa. Walter Benjamin: teoria da arte e reprodutibilidade técnica. *In*: NOBRE, Marcos (org.). **Curso Livre de Teoria Crítica**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. *In*: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, India Mara (org.). **Estéticas do digital, cinema e tecnologia**. Beira do Interior - Portugal: Livros Labcom, 2007, v., p. 3-31.

PLEKHANOV, G. **A arte e a vida social**. Lisboa: Moraes editores, 1977.

PRATES, Jane Cruz. A arte como matéria-prima e instrumento de trabalho para o assistente social. **Textos & Contextos**, Porto Alegre v. 6 n. 2 p. 221- 232. jul./dez. 2007. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fass/article/view/2313/3244>. Acesso em: 15 jan. 2016.

PRATES, Jane Cruz. A Importância da Linguagem e da Gestão da Informação nos Processos Participativos. **Textos & contextos (Porto Alegre)**, v. 17, p. 01-10, 2018.

PRATES, Jane Cruz. A produção de uma nova cultura a partir da pesquisa e da arte: contribuições do referencial marxiano. **Revista Textos & Contextos**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 214 - 220, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fass/article/view/19706/12506>> acesso em: 18 dez. 2015.

PREVITALI, F. S.; FAGIANI, C. C.; GIL, A. D.; LUCENA, C. A. Educação e cinema: formação política e prática pedagógica junto aos movimentos sociais populares do campo. **Revista HISTEDBR On-line**, v. 13, p. 161-177, 2013.

PROFESSOR TRANSFORMA amor pelo cinema em festival que reúne filmes produzidos por alunos. **GaúchaZH.**, Porto Alegre, 17 set. 2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/educacao-e-emprego/conhecimento-transforma/noticia/2018/09/professor-transforma-amor-pelo-cinema-em-festival-que-reune-filmes-produzidos-por-alunos-cjm6m813e03wz01mn4bpvnpj5.html>. Acesso em: 20 jan. 2019.

PUBLICADO DECRETO que estabelece a Cota de Tela para 2017. **ANCINE**, Rio de Janeiro, 28 dez. 2016. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/publicado-decreto-que-estabelece-cota-de-tela-para-2017>. Acesso em: 05 mar. 2018.

RAPOSO, Paulo. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de arte e antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/909?file=1>. Acesso em: 04 mar. 2019.

REIS, Ronaldo Rosas. Ideologia e educação estética no cinema. **Crítica Marxista** (São Paulo), v. 41, p. 105-122, 2015.

RIQUELME, Diego Ivan Caroca. **O cinema documentário na integração Latino-Americana: o ABC do início**. 2011. 363 p. Tese (doutorado) - Instituto de Artes, Campinas, SP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284372>. Acesso em: 20 ago. 2018.

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. **Revista Civilização Brasileira**, n. 3, jul. 1965.

SABACK, Lilian. A autorrepresentação das favelas: a perspectiva de jovens cineastas. **O Social em Questão**, v. 15, n. 27, p. 65-82, 2012. Disponível em: [http://osocialemquestao.ser.puc-rio.br/media/OSocial27\\_Saback1.pdf](http://osocialemquestao.ser.puc-rio.br/media/OSocial27_Saback1.pdf). Acesso em: fev. 2016.

SALES, Mione Apolinario. Um arlequim jamais terminado: teatro, juventude e direito à cultura na periferia francesa. **Revista Katálysis**, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 191-200, dez. 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-49802011000200006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-49802011000200006&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 16 fev. 2016.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **Filosofia da Práxis**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

SANTOS, C. C. Um embate dialético: Benjamin, Adorno e o Cinema. **Revista Alabastro**, v. 2, p. 89-100, 2014.

SANTOS, Gisele Silva. Movimentos contraculturais: mitos de uma revolta, poetas de uma revolução. **Akrópolis - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR**, Umuarama, v. 13, n.1, jan./mar. 2005.

SCHERER, G. A. **Serviço Social e Arte: Juventudes e Direitos Humanos em Cena**. São Paulo - SP: Cortez, 2013. v. 1.

SENNA, O. Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro. **Revista de Cultura Vozes**, ano 73, v. LXXIII, n.3, p.211-26, 1979.

SEVERIEN, Pedro Loureiro. **Cinema de ocupação: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife**. 2018. 185 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Centro de Artes e Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

SIEDLER, Mônica Joesting. Cinema e percepção do envelhecimento. Extensio: **Revista Eletrônica de Extensão**, Florianópolis, v. 10, n. 15, p. 101-109, set. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/extensio/article/view/29793>. Acesso em: 19 jan. 2017.

SILVA, Alberto. **Cinema e Humanismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

SILVA, José Fernando Siqueira. O método em Marx e o Estudo da Violência Estrutural. **Revista Eletrônica da Faculdade de História, Direito, Serviço Social e Relações Internacionais (UNESP)** de Franca. Disponível em: <http://www.franca.unesp.br/revista/index.htm>, Franca, 08 out. 2005.

SILVA, José Fernando Siqueira da; SANTOS SANT'ANA, Raquel. O método na teoria social de marx: e o serviço social?. **Temporalis**, v. 13, n. 25, p. 181-203, fev. 2017. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/temporalis/article/view/4889>. Acesso em: 04 mar. 2019.

SILVA, Mateus Araújo. Adorno e o Cinema: um início de conversa. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, p. 114-126, jul. 1999.

SIQUEIRA, Sandra M. M. e PEREIRA, Francisco. **O marxismo depois de Marx e Engels**: conquistas teóricas, políticas e programáticas no século XX. Salvador-BA: LeMarx, 2014.

SOBREIRA, Rodrigo de Oliveira. **Anonimato, redes e política**: uma cartografia do ativismo cypherpunk no Brasil. 2015. 170 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. **Cinema militante, videoativismo e vídeo popular**: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história. 2014. 376 p. Tese (doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285259>. Acesso em: 04 mar. 2019.

SOUSA, A. L. N. Vídeo-ativismo: práticas digitais para narrar os movimentos sociais durante a Copa do Mundo da FIFA (2014). *Brazilian Journalism Research*, v. 13, n.1, p. 78-103, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/898/888>. Acesso em: 04 mar. 2019.

SOUTO, Luiza. Assassinatos de LGBT crescem 30% entre 2016 e 2017, segundo relatório: levantamento mostra que maioria das vítimas morre com armas de fogo e na rua. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 out. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/assassinatos-de-lgbt-crescem-30-entre-2016-2017-segundo-relatorio-22295785>. Acesso em: 10 jan. 2019.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. A política do audiovisual e o audiovisual como política. *In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM CULTURA VISUAL*, 1, 2007, Goiânia. **Anais** [...]. Goiânia: FAV-UFG, 2007.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Cinema (de) sem-teto: apropriações e usos do audiovisual dentro de um movimento popular. **Mediação** (Belo Horizonte), v. 9, p. 87, 2009.

THE MATRIX. Direção: Lana Wachowski; Lilly Wachowski. Interpretes: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss. Roteiro: Lana Wachowski; Lilly Wachowski. Austrália / Estados Unidos: Warner Bros, 1999.

THE TOP 500 sites on the web. **Alexa**, [2018]. Disponível em: <https://www.alexa.com/topsites>. Acesso em: 05 mar. 2019.

THOMPSON, E. P. Algumas observações sobre classe e 'falsa consciência'. *In*: NEGRO, A. L.; SILVA, S. (org.). **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Edunicamp, 2001. p. 271-272.

THOMPSON, J. B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011.

TORRES, Leonardo. 5 artistas que não gostam de alguns de seus maiores sucessos. **BUZZline**, 21 jan. 2018. Disponível em: <http://portalpopline.com.br/5-artistas-que-nao-gostam-de-alguns-de-seus-maiores-sucessos/>. Acesso em: 05 mar. 2019.

TRABALHO ASSALARIADO e Capital: Karl Marx: 5 de abril 1849. **Edições Avante!**, Lisboa, 20 set. 2011. Tradução: José Barata-Moura e Álvaro Pina. Transcrição: José Braz e Maria de Jesus Coutinho, junho 2006. HTML: Fernando A. S. Araújo, junho 2006. Publicado na Neue Rheinische Zeitung Presente tradução na versão das Obras Escolhidas de Marx e Engels Edição em Português da Editorial Avante, 1982, t1, pp 142-177 Traduzido do Alemão Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1849/04/05.htm>. Acesso em: 05 mar. 2019.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 2008.

TÜRCK, M. G. M. G. **O lugar do método na formação e na intervenção profissional**. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

VALDO. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (22 min 08 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P1Gj56eKyD8#>. Acesso em: 10 jan. 2019.

VIANA, Nildo. O Cinema Segundo Walter Benjamin. **Revista Eletrônica Espaço Acadêmico**, v. 66, p. 01-08, 2006.

VILELA, Soraia. Obra de Walter Benjamin é essencial para pensar "século de catástrofes". Entrevistado: Márcio Seligmann-Silva. **DW.COM**, 30 jun. 2010. Disponível em: <http://www.dw.com/pt-br/obra-de-walter-benjamin-%C3%A9-essencial-para-pensar-s%C3%A9culo-de-cat%C3%A1strofes/a-5738787>. Acesso em: 04 mar. 2019.

WILSON, Dean; TANYA Serisier. Activism and the Ambiguities of Counter-Surveillance. **Surveillance & Society**, Kingston, v. 8, n. 2, p.166-180, 2010.

ZARZUELO, M. G. Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales. **Revista Comunicación**, Madrid, n.10, p.1091-1102, 2012.

ZHDANOV, Andréi. O Papel Social da Arte Progressista. **Revista Princípios**, v. 8, p. 46-52, maio 1984.

ŽIŽEK, Slavoj. Violência: seis reflexões laterais. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014. 195 p.

## APÊNDICE A – FORMULÁRIO DE ENTREVISTA

PESQUISA: O CINEMA COMO MEDIAÇÃO DE PROCESSOS SOCIAIS EMANCIPATÓRIOS
Número do coletivo: _____ Data da entrevista: ____/____/_____
<b>Dados pessoais:</b>
<b>1. Idade:</b>
<b>2. Sexo:</b>
<b>3. Escolaridade/formação:</b>
<b>4. Há quanto tempo atua nesse coletivo?</b>
<b>5. Qual a sua função/ atuação no coletivo?</b>
6. Há quanto tempo o coletivo existe?
7. Qual o motivo da criação do coletivo e seu principal objetivo?
8. Qual a atuação de um coletivo popular de cinema (o que faz)?
9. Que profissionais estão envolvidos nas produções realizadas pelo coletivo?
10. Qual a principal motivação que o levou a participar desse coletivo?
11. Como o coletivo se caracteriza politicamente? Qual sua orientação ideológica?
12. Que tipo de filmes o coletivo produz? E quais as principais temáticas representadas nos filmes?
13. Como se dá a distribuição dos filmes produzidos pelo coletivo?
14. O coletivo está envolvido com projetos sociais ou mantém parcerias? Quais?
15. O coletivo desenvolve articulações com os movimentos sociais e as comunidades? Explique como:
16. Quais os principais trabalhos desenvolvidos pelo coletivo?
17. Existem dificuldades ou limitações para a realização do trabalho?
18. Você considera o cinema como arte ou como uma forma de entretenimento? Justifique:
19. Na sua concepção, como é para você produzir uma obra artística no sistema capitalista atual?
20. Você considera que o cinema possa ser capaz de contribuir com o desenvolvimento da consciência de classe e a transformação social? Como?



## **APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

### **TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

Eu Giovane Antonio Scherer, pesquisador responsável pela pesquisa “Cinema e consciência de classe”, juntamente com a aluna de doutorado Vanessa Castro Alves, estamos fazendo um convite para você participar como voluntário nesse estudo. Esta pesquisa pretende investigar se o cinema associado à práxis social apresenta potencialidades capazes de contribuir com o desenvolvimento da consciência de classe dos sujeitos subalternizados, a fim de contribuir com subsídios teóricos acerca dessa manifestação artística vinculada a uma perspectiva emancipatória. Tem como objetivos específicos ainda, investigar como o pensamento marxista, na perspectiva da teoria crítica, analisa as possibilidades emancipatórias do cinema; Compreender como os coletivos culturais engajados politicamente, mediam o cinema com as lutas das classes subalternas e analisar como o cinema pode contribuir com a mobilização de processos reflexivos na direção da consciência de classe.

Acreditamos que ela seja importante porque, a partir da mediação com o cinema, visa contribuir com os processos de formação da consciência crítica e na organização e mobilização das classes subalternas. Além disso, a pesquisa se coloca a serviço dos oprimidos, dando visibilidade às lutas e formas de resistência, a partir de uma proposta de intervenção que visa transformar a realidade investigada, vislumbrando o horizonte da emancipação humana. Para sua realização será feito o seguinte: Serão realizadas entrevistas semiestruturadas, com duração de aproximadamente 1 hora, que serão gravadas mediante sua autorização. Ao participar desta pesquisa, você poderá compartilhar suas experiências, vivências e reflexões, contribuindo para o avanço do conhecimento e a construção de novas possibilidades interventivas junto às classes subalternizadas. As informações coletadas e gravadas nas entrevistas serão transcritas pela própria pesquisadora.

Sua participação constará de participação voluntária e poderá ser interrompida a qualquer tempo, caso queira retirar seu consentimento e deixar de participar do estudo, sem nenhum prejuízo. É possível que aconteçam os seguintes desconfortos ou riscos: risco mínimo de desconforto no momento de responder as questões da entrevista, porém, você poderá a qualquer momento desistir de sua participação sem quaisquer prejuízos. Você tem o direito de pedir uma indenização por qualquer dano que resulte da sua participação no estudo.

Os benefícios que esperamos com o estudo não são diretos, no entanto, os resultados da pesquisa poderão contribuir para a produção de conhecimento acerca de processos sociais emancipatórios mediados pela arte cinematográfica.

Durante todo o período da pesquisa você tem o direito de esclarecer qualquer dúvida ou pedir qualquer outro esclarecimento, bastando para isso entrar em contato, com Giovane Antonio Scherer, pesquisador responsável e a pesquisadora Vanessa Castro Alves no telefone 51- 982293692 ou 3320-8378 a qualquer hora. Você tem garantido o seu direito de não aceitar participar ou de retirar sua permissão, a qualquer momento, sem nenhum tipo de prejuízo ou retaliação, pela sua decisão.

Se por algum motivo você tiver despesas decorrentes da sua participação neste estudo com transporte e/ou alimentação, você será reembolsado adequadamente pelos pesquisadores.

As informações desta pesquisa serão confidenciais, e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos participantes, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre sua participação. Caso você tenha qualquer dúvida quanto aos seus direitos como participante de pesquisa, entre em contato com Comitê de Ética em Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (CEP-PUCRS) em (51) 33203345, Av. Ipiranga, 6681/prédio 50 sala 703, CEP: 90619-900, Bairro Partenon, Porto Alegre – RS, e-mail: cep@pucrs.br, de segunda a sexta-feira das 8h às 12h e das 13h30 às 17h. O Comitê de Ética é um órgão independente constituído de profissionais das diferentes áreas do conhecimento e membros da comunidade. Sua responsabilidade é garantir a proteção dos direitos, a segurança e o bem-estar dos participantes por meio da revisão e da aprovação do estudo, entre outras ações.

Ao assinar este termo de consentimento, você não abre mão de nenhum direito legal que teria de outra forma. Não assine este termo de consentimento a menos que tenha tido a oportunidade de fazer perguntas e tenha recebido respostas satisfatórias para todas as suas dúvidas. Se você concordar em participar deste estudo, você rubricará todas as páginas e assinará e datará duas vias originais deste termo de consentimento. Você receberá uma das vias para seus registros e a outra será arquivada pelo responsável pelo estudo.

Serão também utilizadas imagens e/ou depoimentos para fins científicos, de estudos e sensibilização da sociedade no que se refere aos processos de desigualdades e resistências, as quais poderão ser veiculadas publicamente.

Eu, \_\_\_\_\_, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar com o pesquisador responsável, para esclarecer todas as minhas dúvidas, acredito estar suficientemente informado, ficando claro para mim que minha participação é voluntária e que posso retirar este consentimento a qualquer momento sem penalidades ou perda de qualquer benefício. Estou ciente também dos objetivos da pesquisa, dos procedimentos aos quais serei submetido, dos possíveis danos ou riscos deles provenientes e da garantia de confidencialidade e esclarecimentos sempre que desejar.

Diante do exposto expresso minha concordância de espontânea vontade em participar deste estudo.

Assinatura do participante da pesquisa ou de seu representante legal

Assinatura de uma testemunha

### **DECLARAÇÃO DO PROFISSIONAL QUE OBTEVE O CONSENTIMENTO**

Expliquei integralmente este estudo ao participante. Na minha opinião e na opinião do participante, houve acesso suficiente às informações, incluindo riscos e benefícios, para que uma decisão consciente seja tomada.

Data: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Assinatura do Investigador

\_\_\_\_\_  
Nome do Investigador (letras de forma)

## APÊNDICE C - ROTEIRO DA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

### ROTEIRO DA PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

Pesquisa: Dimensões emancipatórias da práxis cinematográfica contra-hegemônica

Orientador: Prof. Dr. Giovane Antônio Scherer

Doutoranda: Vanessa Castro Alves

Análise de artigos, teses e dissertações sobre a práxis cinematográfica contra-hegemônica.

Base de dados: Portal on line de Periódicos da Capes.

- Período: 2008 a 2018.

- Descritores: Cinema/Arte cinematográfica/produção cinematográfica/práxis cinematográfica/audiovisual e contra-hegemônico/Militant/Engajamento político/movimentos sociais/ lutas sociais/ formação política/ práxis social

- Data da coleta:

- Tipo da publicação:

- Título:

- Autor (es):

- Revista:

- Área:

- Programa de pós-graduação:

- Data de publicação:

- Temática Central:

- Palavras-chave:

- Concepção teórico-metodológica:

- Resumo da tese central:



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)