O CINEMA POLÍTICO E A POLITIZAÇÃO DA ARTE

GREGORIO GALVÃO DE ALBUQUERQUE[1]

RESUMO

O cinema surge já como mercadoria em um contexto de aceleração do cotidiano e aumento de imagens e sensações produzidas e reproduzidas pelos indivíduos. Desde sua origem, o cinema passou por diversas transformações em sua linguagem e também sua forma ideológica de utilização. O que são imagens políticas? E um cinema político? A possibilidade de representação e construção da realidade pelo cinema possibilitou a sua potencialidade de crítica e política. Produções cinematográficas passaram a refletir o momento histórico social ao mesmo tempo em que o representa. Produções amadoras e cinematográficas como "Arábia", "Corpo elétrico" e "Pela Janela" demonstram uma trilogia que aborda o trabalho, dentre outras coisas, em um contexto de uma sociedade brasileira onde os direitos trabalhistas e repressões passaram ao debate. Esse texto é parte da pesquisa de doutorado que tem como objeto a Educação Audiovisual e é realizado no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH/UERJ)

PALAVRAS-CHAVES

Cinema – imagem - cinema político - arte

ABSTRACT

Cinema already appears as a commodity in a context of accelerating daily life and an increase in the images and sensations produced and reproduced by individuals. Since its origin, cinema has undergone several transformations in its language and also its ideological form of use. What are political images? And

[1] Professor Pesquisador da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV/Fiocruz)

a political cinema? The possibility of representation and construction of reality through cinema enabled its potential for criticism and politics. Cinematographic productions began to reflect the historical social moment at the same time that it represents it. Amateur and cinematographic productions such as “Arabia”, “Corpo elétrico” and “Pela Janela” demonstrate a trilogy that addresses work, among other things, in a context of a Brazilian society where labor rights and repressions have come into debate. This text is part of the doctoral research on Audiovisual Education and is carried out in the Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH/UERJ)

KEYWORDS
Cinema – image - political cinema - art

INTRODUÇÃO

A vida moderna urbana, a partir do início do século XX, passou a ter um ritmo mais frenético com a presença de bondes, automóveis, industrialização, urbanização e crescimento populacional rápido; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e cultura audiovisual. Dentre as consequências deste aceleramento do cotidiano, está o aumento de estímulos, principalmente, visuais no qual, o urbano passa a ser uma sucessão de imagens e sensações produzidas e reproduzidas pelos indivíduos. (SINGER, 2004)

O cinema surge na modernidade, no final do século XIX, no qual a arte já é tratada como mercadoria. Com o desenvolvimento da sociedade, o cinema deixa de ser uma simples técnica de registrar a realidade e passa a ocupar um papel estratégico diante da sociedade capitalista. Um campo hegemônico de disputa ideológica e de representação artística e cultural em que são produzidos sentidos e a subjetividade social.

A politização da arte é uma resposta a estetização da política realizada pelo regime fascista que segundo Benjamin (1994) foi produzida a partir principalmente do uso do cinema e da guerra. Na sua trajetória, o cinema político pode ser entendido como um produto da realidade no qual é produzido ao mesmo tempo que o representa com a potencialidade crítica

Na sociedade capitalista, a realidade passa ser um campo de disputa ideológica e de representação e produção artística e cultural. A sociedade capitalista

industrial, para Fischer (1987), por muito tempo, encarou a arte como algo suspeito, frívolo e opaco por não dar lucro entendendo-a somente como um legado de extravagância das sociedades pré-capitalistas. Porém, com o avanço das condições materiais de produção e com o desenvolvimento da produtividade social, o capitalista tinha a necessidade de mostrar a ostentação de sua riqueza para obter crédito e prestígio.

> O capitalismo não é, em sua essência, uma força social propícia à arte, disposta a promover a arte. Na medida em que o capitalista necessita da arte de algum modo, precisa dela como embelezamento de sua vida privada ou apenas como um bom investimento (FISCHER, 1987: 61).

O cinema desde sua origem no final do século XIX sofreu diversas transformações na sua linguagem, estética, forma representar o mundo. Além dessas transformações, mudou-se também a forma de como pensar e estudar o cinema na sua relação com o real e com os espectadores. Por esse motivo as imagens sempre estiveram ligadas na construção de uma memória histórica através da impressão de "realidade" das suas imagens. De tal modo que em vários momentos históricos, o cinema foi utilizado como forma de contribuição para uma interpretação do passado.

> Aprofundaram-se as questões sobre o uso de imagens como instrumento ou objeto de pesquisa, mas, significativamente, cresceu o número de estudos voltados para o entrelaçamento entre as políticas governamentais e cinematográficas, culturais e econômicas (MARSON, 2009: 7)

Ao longo da sua trajetória, o cinema político, se interessou por utopias de projetos que tinham como objetivo a transformação das estruturas da sociedade, porém, segundo Gutfreind (2012: 24), essa mudança somente aconteceria através de revoluções que seriam capazes de "transformar o conjunto das relações entre os homens em uma nova organização do trabalho e da sociedade" e não somente o cinema. O desejo do cinema de reflexão e de transformação social pode ser visto em diversos momentos de sua trajetória histórica como, por exemplo, na década de 20, o movimento russo de produção de filmes políticos como forma

de propagar a identidade nacional, na década de 60, com os franceses que idealizaram um cinema de autor militante, assim como no Brasil com o Cinema Novo.

O cinema político é uma mediação histórica, pois representa e ao mesmo tempo constrói a realidade. O autor Kosik (2011) apropria-se do caráter dialético da *praxis* humana para demonstrar que a realidade revelada pelo homem através da arte imprime ao mesmo tempo a representação da realidade e a sua criação.

> Uma catedral da Idade Média não é apenas expressão e imagem do mundo feudal, é ao mesmo tempo um elemento da estrutura daquele mundo. Não só reproduz artisticamente a realidade da Idade Média, mas ao mesmo tempo também a produz artisticamente. Toda obra de arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade: é expressão da realidade mas ao mesmo tempo cria a realidade, uma realidade que não existe fora da obra ou antes da obra, mas precisamente apenas na obra. (KOSIK, 2011: 128)

Contudo o valor artístico da realidade criada pela arte permanece mesmo com o desaparecimento do seu mundo histórico e funções sociais. Kosik (2011) pergunta o porquê dessa permanência e responde que na obra de arte a realidade fala ao homem.

> A partir de um palácio renascentista é possível fazer induções sobre o mundo renascentista; por meio do palácio renascentista é possível adivinhar a posição do homem na natureza, o grau de realização da liberdade individual, da divisão do espaço e a expressão do tempo, a concepção da natureza. A obra de arte, contudo, exprime o mundo enquanto o cria. Cria o mundo enquanto revela e verdade da realidade, enquanto a realidade se exprime na obra de arte. (KOSIK, 2011:131)

Assim, a obra de arte é o resultado da unidade da subjetividade e da objetividade produzida pelo homem. A arte que é privada de subjetividade ou de pressupostos materiais é uma miragem vazia, sendo a essência do homem é a unidade entre estas duas substâncias, segundo Kosik (2011: 127).

Segundo Walter Benjamin, a arte tem seu sentido modificado a partir da perda da origem do seu sentido de ritual e de religioso para uma transformação e função social e assim "em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outras práxis: a política" (Benjamin, 1994: 172). A "perda da aura" segundo o autor, permitiu uma transformação da arte e da sua percepção estética pois a técnica emancipou do seu ritual para o terreno da política. "O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura", pois "a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido" (Benjamin, 1994: 168). A alienação no sistema capitalista não está relacionada somente ao trabalho e a mercadoria, para Benjamin, a alienação também cultural e a perda de experiência e tradição.

O diagnóstico realizado por Benjamin sobre a crise da cultura moderna e o progresso científico, industrial e técnico posterior à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), demonstra a contradição da linearidade do progresso racional da história que corresponde a guerras, à destruição e à pobreza da experiência humana. Uma sociedade que atende às necessidades dos estímulos instantâneos do presente, dominado pela mercadoria e submetido à repetição, disfarçada em novidade.

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela forme, a experiência moral pelos governos. (Benjamin, 1994: 115).

Benjamin afirma que os indivíduos que sofreram o impacto da Primeira Guerra Mundial perderam a capacidade de narrar suas experiências. Seus relatos de guerra eram de uma realidade demasiadamente pesada e pobre de se narrar em relação a grandes narrativas transmitidas ao logo da história de geração a geração.

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (Benjamin, 1994: 225).

A pobreza desta experiência deve-se ao desenvolvimento da técnica sobre o homem. Para o autor, "uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem" (Benjamin, 1994: 115).

Porém a pobreza da experiência impulsiona o indivíduo a criar o novo, a tirar proveito deste ambiente de quase inexperiência.

Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. (BENJAMIN, 1994: 116)

O desenvolvimento da técnica "atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte" (Benjamin, 1994: 21.) Para o autor, não há documento de cultura que não seja também um documento de barbárie.

No seu ensaio sobre a obra de arte, Benjamin (1994) apresenta uma crítica a própria noção de democracia a partir também do desenvolvimento da técnica cinematográfica, pois o cinema foi apropriado pelo fascismo como forma de controle das massas. Os comícios e os desfiles do regime fascista eram espetáculos gravados pelas câmeras com técnicas que permitiam que a própria massa se identificasse e apoiasse o regime.

> Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais (Benjamin, 1994: 185).

O cinema desde sua origem no final do século XIX sofreu diversas transformações na sua linguagem, estética, forma representar o mundo. Além dessas transformações, mudou-se também a forma de como pensar e estudar o cinema na sua relação com o real e com os espectadores. Por esse motivo as imagens sempre estiveram ligadas na construção de uma memória histórica através da impressão de "realidade" das suas imagens. De tal modo que em vários momentos históricos, o cinema foi utilizado como forma de contribuição para uma interpretação do passado.

> Aprofundaram-se as questões sobre o uso de imagens como instrumento ou objeto de pesquisa, mas, significativamente, cresceu o número de estudos voltados para o entrelaçamento entre

> as políticas governamentais e cinematográficas, culturais e econômicas (Marson, 2009: 7)

A definição de cinema político, segundo Aumont (2003) é feita a partir do vínculo entre a política, a arte e a sociedade. Surge a partir do desenvolvimento industrial das relações de comércio internacional e de identidades culturais. O período do cinema como espetáculo para as massas, frequentemente o cinema representava a questão política dos poderes instituídos. Para o autor, a relação entre cinema e política passa por seis questões. A primeira consiste no estudo do poder político no controle da produção cinematográfica. Certos Estados totalitários como a ex-URSS, China etc, utilizaram o cinema para fins de propaganda cultural, escapando das leis do comércio. Da mesma maneira foi o Estado Italiano fascista, com a colaboração da Sociedade das Nações (SDN) e das democracias ocidentais que utilizou o cinema em missões educativas (Instituto Europeu do Cinema Educador). Uma produção do Estado que foi seguida pela China e Cuba.

A Morion Picture Producers of America (MPPDA), nos Estados Unidos, do Comité de 1 Organisation de l''Industrie Cinématorgaphique (COIC) e depois do Centre Nacional de la Cinématographise (CNC) na França foram instituições criadas visando o controle e organização das/ produções. O MPPDA

> não apenas promulgou o célebre código Hays ele interveio constantemente nos governos estrangeiros, sobretudo europeus, para entravar qualquer medida de restrições e apoiar a exportação maciça de filmes americanos para além de sua fronteira. (AUMONT, 2003: 235).

A terceira questão decorre dos períodos que o cinema traduziu os fenômenos políticos em seus roteiros tais como a crise de 1929, filmes do New Deal nos Estados Unidos, da Frente Popular na França, filmes americanos no pós-guerra do Vietnã, dentre outros. A quarta questão corresponde ao ponto de vista das ciências políticas, as mitologias e as ideologias políticas do cinema. Por exemplo, o cinema francês e as ficções de esquerda com figuras de poder e representações da democracia e da ditadura em determinados períodos históricos. A penúltima questão é sobre o interesse do cinema em personagens políticos mesmo tendo

uma imagem negativa. E por fim o cinema abordado politicamente de maneira mais ampla como sua função social, seus efeitos ideológicos e sua representação.

Segundo Xavier (2003: 29), a partir da década de 60 houve, principalmente na América Latina, uma busca por produções que visavam representações de realidades mais específicas, diferenciando do cinema industrial e de gêneros tradicionais consolidados no mercado. Esse cinema diferenciava-se por buscar no espectador novas formas de engajamento e de discussões da experiência social. Era necessário ir além de um cinema político que tematizava questões sociais mais na aparência e inventar uma nova maneira de abordar os temas de forma esclarecedora. As obras

> queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionada da expressão autoral, sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica diante da experiência contemporânea. Sem descartas as emoções e o divertimento, entendiam que a dimensão política das novas poéticas exigia uma linguagem que deveria ir além das transformações dos problemas em espetáculo, o que dignificava a construção de uma linguagem capaz de "fazer pensar". (Xavier, 2003: 129)

Esse cinema político superava as narrativas dicotômicas entre o bem e o mal e o conflito entre o vilão e o/ herói, seu objetivo era de produzir conhecimento. Dessa maneira experiências de linguagem foram realizadas como novas formas combinação entre ficção e documentário, o que possibilitava uma melhor forma de investigação social. Contudo, segundo Xavier (2003), esse novo tipo de filme político acarretou dificuldade de comunicação e de engajamento por parte dos espectadores, gerando uma política, nos anos 70, de retorno a formulas mais tradicionais como estratégia de conquista de mercado.

No início dos anos 1990, principalmente com o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), os anos seguintes foram caracterizados pelo reerguimento gradualmente da produção cinematográfica brasileira, com a criação de Leis de Incentivo por meio de renúncia fiscal e criação de novas instâncias governamentais de apoio ao cinema. Num primeiro momento, houve um aparente aumento de produções de filmes gerado principalmente pelo acumulo com a proibição nos anos anteriores.

As primeiras produções eram de filmes que tinham como características serem estrelados por apresentadores de programas infantis (grande êxito de bilheteria), terem uma mistura de gêneros cinematográficos e possuir uma falta de continuidade dos movimentos cinematográficos anteriores. Visaram também uma postura do "politicamente correto", ou seja, não apontavam para um debate de projetos políticos e sim para o simples entretenimento e espetáculo. A imagem que se queria construir era de um cinema pudico, descarnado politicamente. (LEITE, 2005). Mesmo representando ambientes sociais como o sertão e a favela, a narrativa se desenvolvia a partir de um drama individual e os aspectos e debates sociais eram colocados em segundo plano. Suas narrativas eram tradicionais, esquemáticas e naturalistas, típico do cinema norte-americano.

A partir do final da década de 90 é "(re)iniciada" uma produção de filmes que possuam um interesse de começar a pensar e a representar o país. Esse movimento não é novo, como podemos ver em Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha nas décadas de 50 e 60, porém a diferença que nos anos de 60 o cineasta se sentia potencialmente revolucionário, uma espécie de porta-voz dos interesses de classes subalternas (LEITE, 2005). É preciso considerar que as produções desse período dos anos 50 e 60 estavam em outro contexto social e ordem internacional bastante diferente do final da década de 90 e por isso possuíam uma coerência ideológica de transformação.

Segundo Marson (2009: 67), o cinema passar por uma fase de euforia a partir do filme '*Carlota Joaquina, p/rincesa do Brasi*l' em 1995 (dirigido por Carla Camurati). O filme não tinha perspectivas de não ser um grande sucesso, porém conseguiu passar de mais de um milhão de espectadores possibilitando uma grande repercussão do cinema brasileiro após a "retomada". Outro fator foi a comemoração de 100 anos do cinema que ganhou grande espaço na mídia.

O período político da metade da década de 1990 é marcado pela eleição do presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) que continuou com ajustes iniciados pelo governo de Itamar Franco. Os primeiros anos do governo foram marcados por horizontes de controle da inflação, sucesso do plano Real e estabilidade econômica. Pela primeira vez a classe média pode viajar mais, fazer compras em Miami, seu principal destino e "passou a ser público por excelência do cinema a partir do encarecimento do valor dos ingressos no final dos anos 80". (Marson, 2009: 69).

O filme Central do Brasil (direção de Walter Moreira Salles, 1998) é considerado um marco nesse movimento que segue a convergência de um olhar

cinematográfico que percorre a trajetória do litoral brasileiro para o centro, mostrando suas contradições sociais e econômicas. No filme, são apresentados um conjunto de problemas sociais a partir de uma dimensão individual, sem, no entanto, abordar questões mais amplas como a reforma agrária e concentração de renda no país.

Os filmes desse período do cinema tinham como predomínio as narrativas tradicionais, esquemáticas e naturalísticas típicas do cinema hollywoodiano, características que possibilitaram um determinado lugar no mercado internacional. Contudo o interesse dos espectadores norte-americanos e europeus dos filmes brasileiros convergia para a violência cotidiana das cidades brasileiras que segundo Leite (2005) caso essa temática não fosse abordada, os filmes não recebiam atenção.

No final da década de 1990 e início dos anos 2000 o governo FHC entra em uma profunda crise econômica e o cinema sofre o efeito novamente. No cinema, o "efeito Central do Brasil havia passado" (Sara Silveira apud Marson, 2009: 133) e começou outra crise com denúncias de superfaturamento de produções e o próprio impacto da economia no setor e na sociedade. Em 2000, o governo federal implementou a exigência de contratação de empresas de auditorias sobre as produções para poder acompanhar as prestações de conta. Essa medida permitiu uma maior profissionalização do cinema dentro dos padrões empresariais, porém, segundo Marson "ao mesmo tempo em que deu mais segurança ao Estado e aos investidores, encareceu o cinema nacional, fazendo em que menos filmes fosse produzido a cada ano" (Marson, 2009: 144). Esse fato acarretou diversas discussões no campo cinematográfico em decorrência, dentre outros fatores, da polarização de cineastas de grandes produções e produtores de filmes pequenos orçamentos.

Para evitar rupturas e aumento da crise no campo cinematográfico, foi realizado em junho de 2000 o III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) que teve como objetivo reunir representantes de diversas áreas do cinema nacional visando propor soluções para a situação da área. O evento enfatizou a necessidade de politização do cinema brasileiro como forma de resistência, através do discurso de abertura "Todo cinema nacional é um ato de resistência que tem como objetivo tornar-se autossustentável, por uma questão de direito econômico e dignidade cultural" (Marson, 2009: 149-150). A questão política e da identidade nacional, características do cinema dos anos 50 a 70, é reaberta décadas depois, porém buscada como uma identidade local e mundial, ou seja, " tem as cores locais, mas recriadas por um recorte internacional" (Marson, 2009: 149-150).

"O importante não é o cinema político, mas sim como fazer cinema político." (Jean Luc Godard). A afirmação de Godard nos incita a pensar o cinema político, na área de cinema educação, na perspectiva de produção e do produto. Por exemplo, seria político o cinema produzido com alunos de uma comunidade ou considerando um acontecimento social de um determinado contexto político? Ou até mesmo, a produção de um vídeo com conteúdo que nos façam refletir sobre a política e sociedade, no qual o vídeo e o espectador estão inseridos? Como fazer um cinema político dentro da área cinema e educação? Filmes políticos discutem a nossa sociedade e são feitos a partir de contextos sociais que proporcionam a discussão e refletem a atualidade ao mesmo tempo em que a representam cinematograficamente.

A relação entre cinema e política passa por uma série de questões de naturezas diferentes. Na história, segundo Aumont (2003), o cinema e a política se encontraram a partir principalmente do controle da produção. Estados totalitários utilizaram o cinema como propaganda dos regimes e principalmente de produção cultural.

> Os períodos em que o cinema traduz fenômenos políticos nos roteiros dos filmes: crise de 1929, filmes do New Deal, nos Estados Unidos, da Frente Popular, na França; cinema militante em torno de 1968, na França, na Itálica e os países do Terceiro Mundo; filmes americanos do pós-guerra do Vietnã etc. (Aumont, 2003).

Várias produções dialogam com a história e a contemporaneidade do Brasil, variando a forma e a perspectiva ideológica. Em tempos de transformações econômicas, de globalização aumenta a uma necessidade de rediscutir a questão nacional e de se constituir uma ampla gama de perguntas e respostas da situação brasileira. A temática do trabalhador e a sua exploração é mostrada em filmes produzidos quase no mesmo ano e reflete um momento social e político do país. 'Corpo elétrico' (2017) do diretor Marcelo Caetano, é o retrato de trabalhadores em uma confecção de Bom Retiro, São Paulo. Retrata a vida de um jovem paraibano que vive há anos em São Paulo e divide sua vontade de uma carreira de estilista com sua vida pessoal. A melancolia das imagens em seu ambiente de trabalho em contraponto com a sua vida pessoal onde o personagem pode mostrar a sua verdadeira vida, potencializa o filme na temática do trabalho e suas relações de classe entre o patrão e os trabalhos.

O filme 'Pela Janela' (2017) com a direção de Caroline Leone, mostra uma operária chamada Rosália que dedicou a sua vida ao trabalho em uma fábrica de reatores na periferia de São Paulo e é demitida aos 65 anos. Como forma de evitar uma depressão, seu irmão a leva para viagem de carro até Buenos Aires e pela primeira vez Rosália conhece um mundo distante da sua vida cotidiana de trabalhadora. Nesse trajeto percebe que sua vida resumiu somente a ser uma força de trabalho para a fábrica.

A mesma consciência de classe realizada por Rosália, ocorre com o personagem Cristiano, no filme 'Arábia' (2018) de direção de Affonso Uchoa e João Dumans. O filme retrata a vida de um jovem peão que se imaginava sem história até começar a escrever a sua vida em um caderno. As memorias desse trabalhador refletem as condições de jornada de trabalhadores marginalizados e explorados.

A mesma sensação de melancolia que perpassa nos outros dois filmes também é vista na vida de Cristiano que em um momento de consciência de classe percebe que é um trabalhador explorado e que a "vamos pra casa, somos só um bando de cavalos velhos... mas eu sei que ninguém ia me ouvir... ninguém gosta de ouvir essas coisas... nossa vida é um engano. E a gente sempre vai ser isso. E tudo que a gente tem é esse braço forte e a nossa vontade de acordar cedo" (fala de Cristiano no filme)

O cinema político não é uma arte descontada da realidade, pelo contrário, ele é a expressão do encontro com o real e sua possibilidade de representação e de crítica. Os filmes refletem um entrelaçamento da política, da cultura e do cinema a partir do momento histórico.

Assim, o cinema político pode ser considerado como uma mediação história no sentido de ser uma representação de uma sociedade a partir dos olhos dos diretores. É preciso entender dentro de uma particularidade de uma história retratada, todo o contexto social e histórico no qual os personagens, "reais" ou fictícios, estão representados. A mediação está nesse encontro do cinema com a realidade.

O incomodo a partir do retrato de uma sociedade proporcionado pelos filmes políticos é uma potencialidade na sua reprodutibilidade. São atos de resistências a partir de imagens que fazem pensar e politiza a arte na direção de superação das relações sociais construídas a partir dos meios de produção.

RECEBIDO em 24/08/2020
APROVADO em 14/12/2020

REFERENCIAS

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus 7 Mares, 2008 (Coleção Campo Imagético)

BENJAMIN, Walter**. Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7.ed.São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAPISTRANO, Tadeu. A tração do olhar: cinema, percepção e espetáculo. In. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj. 2005. Rio de Janeiro. Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1659-1.pdf. Acesso em 06 fev. 16.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte.** Trad. Leandro Konder. 9.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

GRAÇA, Marcos da Silva. et all. *Cinema brasileiro:* três olhares. Niterói: EDUFF, 1997.

GUTFREIND, Cristiane. *Algumas questões sobre o filme político brasileiro*. **Revista eletrônica Sessões do Imaginário**. Ano 17, n. 28 (2012). Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/13061> . Acesso em 10 abr 2015.

KOSIK, Karel. **Dialética do concreto**. Trad. Célia Neves e Alderico Toríbio. 2.ed. 9a reimpressão. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2011.

LEITE, Sidney Ferreira. ***Cinema Brasileiro*: das origens à Retomada**. 1.ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.* In. In. SCHWARTZ, Vanessa; CHARNEY, Leo (org). **O cinema e a invenção da vida moderna.** Trad. Regina Thompson. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.95-123.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 384p.

FILMOGRAFIA

ARÁBIA. Direção: Affonso Uchoa, João Dumans, 2018. (97min)

CORPO ELÉTRICO. Direção: Marcelo Caetano, 2017. (94min)

PELA JANELA. Direção: Caroline Leone, 2017. (87min)