



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Instituto de Artes – Campus de São Paulo

Hebe de Camargo Bernardo

**A formação de público em cinema documentário brasileiro  
por meio dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes**

São Paulo – SP  
2023

Hebe de Camargo Bernardo

**A formação de público em cinema documentário brasileiro  
por meio dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração: Artes Visuais, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Anita Simis

São Paulo – SP  
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

B523f Bernardo, Hebe de Camargo, 1962-  
A formação de público em cinema documentário brasileiro por meio dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes / Hebe de Camargo Bernardo. – São Paulo, 2023.

189 f.: il. color.

Orientadora: Profa. Dra. Anita Simis  
Tese (doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Cinema brasileiro. 2. Jovens. 3. Periferias urbanas. I. Simis, Anita. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.43

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

Hebe de Camargo Bernardo

**A formação de público em cinema documentário brasileiro  
por meio dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração: Artes Visuais, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Artes.

Tese aprovada em 20 de março de 2023

**Banca Examinadora:**

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> ANITA SIMIS (Orientadora)**  
Instituto de Artes – UNESP

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> JUMARA VAN DEL VELDE**  
Universidade Cruzeiro do Sul

**Prof. Dr. MÁRCIO GRAÇA**  
MUST University

**Prof. Dr. ALUÍSIO FERREIRA DE LIMA**  
Universidade Federal do Ceará

**Prof. Dr. PERCIVAL TIRAPELI**  
Instituto de Artes – UNESP

## **RESUMO**

Esta pesquisa investigou a relação entre cinema documentário brasileiro e a formação de um público jovem do bairro do subdistrito da Cidade Tiradentes, periferia da Zona Leste de São Paulo. Tal tema se relaciona com o estigma dos jovens da periferia, condição presente na história do Brasil e da cidade de São Paulo, a maior metrópole da América Latina. Dissertar sobre o jovem da periferia e suas relações com o documentário brasileiro pressupõe conceituar a qual jovem e a quais concepções de cinema e capitalismo está se referindo, para buscar a emancipação enquanto uma possível transformação social que dialoga com a cultura. Ao mesmo tempo, buscar-se-á reconhecer os entraves no desenvolvimento perceptivo da realidade crítica do jovem no caso dele não estar em constante atividade e com uma possibilidade de mudança identitária. Falar sobre os jovens da periferia pressupõe mencionar a emancipação enquanto autonomia, pensamento crítico e subjetividade enquanto ferramentas de formação social. Para tanto, o cinema documentário brasileiro, o jovem, e suas relações com a cultura, com o cinema e com o capitalismo formam o triângulo que compõe este estudo fundamentado pela visão crítica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Jovens; Periferia.

## **ABSTRACT**

This research investigated the relationship between Brazilian documentary films and the formation of a young audience in the Cidade Tiradentes district, in the extreme East Zone of São Paulo. The theme is related to the stigma of young people from the outskirts of the city, present in the history of Brazil, and the history of São Paulo, the largest metropolis in Latin America. Studying young people from the outskirts and their relationships with Brazilian art films means understanding which young persons and which conceptions of movie and capitalism they are referring to, to seek emancipation as a possible social transformation that dialogues with culture. At the same time, it sought to recognize obstacles in the perceptive development of the critical reality of young people, in case they are not in constant activity and with a possibility of identity change. Talking about young people from the outskirts presupposes talking about emancipation as autonomy, critical thinking, and subjectivity as tools for social formation. Therefore, Brazilian documentary films, young people, and their relationships with culture, movie and capitalism form the triangle that makes up this study based on critical theory.

**KEYWORDS:** Movie; Youth; Outskirts.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa do subdistrito da Cidade Tiradentes .....	20
Figura 2 – Negros no subdistrito da Cidade Tiradentes .....	21
Figura 3 – Renda familiar, homicídio, Intervenção legal, educação e gravidez precoce. 22	
Figura 4 – Cultura e transporte .....	23
Figura 5 – Relação das cores com os equipamentos.....	24
Figura 6 – Somente 0,77% da população do subdistrito da Cidade Tiradentes tem emprego formal.....	25
Figura 7 – Cena de <i>Vidas Secas</i> .....	32
Figura 8 – Cena de <i>Vidas Secas</i> .....	33
Figura 9 – Cena de <i>Vidas Secas</i> .....	33
Figura 10 – Documentário Menino 23 .....	38
Figura 11 – Netflix na época da pandemia de Covid-19 .....	43
Figura 12 – Pesquisa Spcine Cidade Tiradentes.....	51
Figura 13 – Cinema de massa – cinema de arte.....	53
Figura 14 – Tijolos nazistas: um escárnio na história.....	68
Figura 15 – Imperialismo cinematográfico norte-americano.....	72
Figura 16 – Jovens de 15-29 anos que não estudam no subdistrito da Cidade Tiradentes .....	77
Figura 17 – Jovens entre 15-29 anos desocupados. ....	77
Figura 18 – Público do Documentário por ano.....	93
Figura 19 – Público total por temática .....	93
Figura 20 – Negrinha, de Monteiro Lobato .....	107
Figura 21 – Vídeos, séries e filmes assistidos.....	134
Figura 22 – Utilização da internet por idade .....	135
Figura 23 – Uso do telefone celular.....	136
Figura 24 – Documentários na comunidade indígena Guarani .....	143
Figura 25 – Número de salas de cinema nos distritos de São Paulo em 2018. ....	146

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>6</b>
<b>2. METODOLOGIA.....</b>	<b>10</b>
2.1 – Os encontros e apresentação da pesquisa para os jovens.....	13
<b>3. CENTRO E PERIFERIA? O SUBDISTRITO DA CIDADE TIRADENTES E OS JOVENS .....</b>	<b>19</b>
3.1 – Originária das olarias .....	19
3.2 – População negra jovem.....	21
3.3 – Renda Média familiar, homicídios, intervenção legal, educação e gravidez precoce na adolescência .....	22
3.4 – Cultura e transporte.....	23
3.5 – Trabalho .....	24
<b>4. EXPERIMENTO CINEMATOGRAFICO E SUAS RELAÇÕES COM OS JOVENS DO SUBDISTRITO DA CIDADE TIRADENTES .....</b>	<b>26</b>
4.1 – Frequência ao cinema .....	26
4.2 – Qual é o gênero? .....	36
4.3 – Qual é o impeditivo para frequentar o cinema?.....	39
4.4 – Há uma complexidade na ideia de formação de público .....	41
4.5 – Spcine Cidade Tiradentes .....	51
4.6 – O que é necessário para formar público em cinema nacional de arte no subdistrito da Cidade Tiradentes? .....	53
<b>5. PENSAR E REPENSAR: DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NO SUBDISTRITO DA CIDADE TIRADENTES .....</b>	<b>63</b>
5.1 Cineclubes no subdistrito da Cidade Tiradentes?.....	66
<b>6. ESTIGMA DO TRIPÉ E RELAÇÃO DE PODER NAS ARTES CINEMATOGRAFICAS: BRASIL – AMÉRICA LATINA – EUA .....</b>	<b>71</b>
6.1 – EUA, América Latina, São Paulo e o subdistrito da Cidade Tiradentes – centro, periferia? .....	73
6.2 – Jovens da tábua, dos morros, dos tijolos e dos asfaltos: engolidos pelo neoliberalismo? 76	
6.3 – Por outro lado, a potência ressurge.....	78
6.4 – O processo do pensamento e linguagem como ferramentas críticas da leitura das imagens do cinema.....	81
6.5 – O cinema e a hegemonia.....	87
<b>7. CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO: UMA BREVE HISTÓRIA .....</b>	<b>89</b>
7.1– Os documentários .....	90

7.2 – Documentários nacionais: ficção ou realidade na historicidade, aspectos políticos e sociais brasileiros? .....	95
7.3– Cinema como prática política e social .....	99
7.4 – Estética: beleza e o grotesco no subdistrito da Cidade Tiradentes .....	102
<b>8. CINEMA-EDUCAÇÃO: DOCUMENTÁRIOS NA ESCOLA .....</b>	<b>111</b>
8.1 – Mediação.....	114
8.2 – O educador e o grupo.....	116
8.3 – O que vemos é o que vemos? E o que nos vê? .....	122
8.4 – O cinema: Estado e relações de poder .....	126
<b>9. CINECLUBE NO SUBDISTRITO DA CIDADE TIRADENTES .....</b>	<b>131</b>
9.1– Filmes, vídeos, cineclubes e celulares .....	134
9.2 – Cineclube contemporâneo e a comunidade .....	137
9.3 – Cineclube e suas necessidades .....	143
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>152</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>160</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>173</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>176</b>

# 1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa originou-se pelo interesse relacionado com papel do cinema não só como entretenimento mas como uma mediação possível de transformação social. Além desta possibilidade, procuramos compreender o processo da relação dos jovens da periferia, precisamente da região do subdistrito da Cidade Tiradentes, com o documentário brasileiro e a possibilidade de formação de público.

No presente século, marcado pelo avanço da tecnologia, do mecanicismo das relações de trabalho, dos produtos globalizados e de um esvaziamento do pensamento crítico em função da velocidade do tempo resultante do sistema econômico neoliberal característico do capitalismo atual, pensamos em investigar o campo cultural enquanto um caminho viável para a reflexão dos acontecimentos do cotidiano. O cinema nacional forma de documentário é uma possibilidade de pensar tais questões por meio de linguagens fictícias ou reais.

O ano de 2020 foi marcado pela pandemia do coronavírus, SARS-COV2, um evento avassalador e global que marcou uma mudança mundial, atingindo fortemente os jovens que moram na periferia. A rigor, a pandemia evidenciou uma crise estrutural pré-existente à sua aparição, seja no campo cultural, no educacional e, principalmente, na saúde.

Na presente pesquisa, o enfoque está no documentário brasileiro considerado como uma mediação para pensar a realidade expressa na arte cinematográfica capaz de suscitar reflexões, conhecimentos e análises sobre o processo de formação de seu público. Outro fator relevante é a pouca educação dos espectadores para os filmes produzidos no Brasil, tendo em vista o predomínio de filmes norte-americanos nos cinemas brasileiros – seja pela forma como os filmes são negociados, seja pela forma como são produzidos e divulgados pelo forte marketing que busca moldar o gosto popular. Assim, abordaremos aqui tanto a relação da economia política de cinema enquanto espaço de marginalização quanto a exibição e produção de filmes.

Entendemos por “documentário nacional” as produções que remetem a um pensamento crítico acerca da realidade. É, desta forma, um cinema emancipador, esclarecedor e expressivo das realidades reflexivas, com uma concepção estética capaz de despertar nos espectadores aspectos culturais não reconhecidos nos filmes estrangeiros. Para tanto, escolhemos o gênero documentário, para buscar uma perspectiva esclarecedora da cultura de um povo, sua história e

condições de vida, ao contrário dos filmes *blockbusters*, muitas vezes caracterizados por ação, violência ou comédia.

Assim, a questão da subjetivação pode ser um fator preponderante na formação ou não do público em cinema documentário brasileiro, tratado de forma a contextualizar a relação entre os estímulos do cinema norte-americano na formação da preferência dos jovens brasileiros da periferia, assim como o seu conceito e processo de formação do público do cinema documentário nacional e.

A pesquisa aborda o campo da subjetivação para compreender as visões de mundo determinantes das escolhas do estilo de cinema dos sujeitos da pesquisa, tendo em vista as interações dos jovens com as instituições muitas vezes caracterizadas pelo poder e saber. Pensar sobre a formação da subjetividade é aqui uma questão fundamental para compreender como os estímulos institucionais – família, escola e sociedade – determinam ou não o processo de escolha destes sujeitos.

Existem várias concepções de jovens nas diversas literaturas, mas os aqui tratados são aqueles que moram no subdistrito da Cidade Tiradentes, na sua maioria negros, de 16 a 28 anos. Eles vivem em um bairro que, conforme os dados mais recentes disponibilizados pelo mapa da vulnerabilidade social da população realizado pela Prefeitura de São Paulo (2016), tem um número de homicídios de 12,7348 por 100.000 habitantes<sup>1</sup>. A ideia não é delimitar o conceito-estaque de faixas etárias, mas sim compreender os jovens entre 16 e 28 anos que sofrem violência, são pobres e propensos a sofrer homicídios. Escrever sobre estes jovens pode ser considerado um desafio, tendo em vista o estigma das relações entre classes sociais no Brasil e seu sistema de subjetivação advindas de uma cultura política conservadora e consumista. Compreender este grupo implica situá-los em suas respectivas classes sociais e fatores de interferência na qualidade de vida desta população, como educação, saúde e proteção social.

É importante destacar a localização do subdistrito da Cidade Tiradentes a partir do centro da cidade de São Paulo, para apontar o longo caminho que a população percorre até chegar aos eventos culturais que acontecem no centro da metrópole. São 30 km de distância da Praça da Sé até o bairro, e é notória a carência de transporte público e a dependência a ele que

---

<sup>1</sup> Rede Social Brasileira por Cidades Justas e Sustentáveis. **Cidade Tiradentes**. São Paulo. Disponível em: <https://www.redesocialdecidades.org.br/br/SP/sao-paulo/regiao/cidade-tiradentes/homicidios>.

a maioria dos jovens tem para se locomover até o centro da cidade. Na visita feita ao subdistrito da Cidade Tiradentes, verificou-se a existência de um Spcine<sup>2</sup> que exhibe filmes de cunho comercial, não emancipador. Por outro lado, a programação atende ao interesse dos jovens.

A distância entre o centro e os extremos da cidade, além da dificuldade de transporte público, é uma das características do que se compreende por periferia, além da sua pobreza e precariedade.

O conceito de “exclusão social” aqui se faz presente tendo em vista a condição dos jovens que moram na periferia e que sofrem as consequências da desigualdade social, falta de espaço de convívio social, rejeição da sociedade e injustiças sociais. Para tanto, o enfoque de Sawaia (2008) fundamenta essa relação “periferia/exclusão social”. Cabe indagar como essa relação entre a periferia e os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes implica na exclusão de espaço cultural do cinema nacional de arte.

Por outro lado, uma série de ações culturais passaram a fazer parte das atividades da periferia, tendo como objetivo criar uma consciência periférica. São elas os saraus, *slams* (voz de identidade e resistência dos poetas da periferia), cineclubes, *hip-hop*, comunidades do samba, grupos teatrais, grupos de dança e literatura marginal, entre outras.

Para relacionar as questões culturais no campo das artes nesta pesquisa é relevante pensar as políticas culturais, seus objetivos e contextos na abertura de espaços para a conquista de cidadania e identidade nacional a partir do livro *Políticas para as Artes*, organizado por Simis, Nussbaumer e Ferreira (2018). No campo da formação de público, Oliveira (2018) tece fronteiras do conceito de cultura entre práticas e consumo. O estudo apoia-se na teoria crítica da primeira geração de teóricos da Escola de Frankfurt, especificamente Adorno (1995), para conceituar cinema de massa e emancipação (esclarecimento) relacionados ao cinema nacional de arte. Por fim, Ciampa (1977) e Foucault (1979, 2016) são mobilizados para contextualizar a subjetivação na visão de mundo dos jovens e suas interações sociais.

Sobre o cinema latino-americano e o nacional, marginalizado e desglobalizado, Canclini (2015) debruça-se sob o paradoxo desta produção em contraponto com o cinema norte-

---

<sup>2</sup> Spcine é uma empresa de cinema audiovisual de São Paulo iniciado pela Prefeitura de São Paulo, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, que objetiva reconhecer e estimular o potencial econômico e criativo do audiovisual paulista e seus impactos sociais e culturais.

americano e europeu. Pesquisar sobre cinema nacional de arte numa concepção de cinema popular pressupõe relacionar a ideia de um cinema revolucionário não com armas de fogo mas com questões coletivizadas, produtora de novas reflexões com poder emancipatório e transformador. Para tanto, Sanjinés (2018) conceitua o cinema reflexivo e de transformação social na relação entre teoria e prática de um cinema junto ao povo.

Cabe ressaltar que esta pesquisa é uma contribuição para conhecer e compreender a relação destes jovens com o cinema por meio dos aspectos simbólicos apresentados na imagem cinematográfica. Outro fator relevante é que o desenvolvimento do jovem se faz por meio da cultura, ou seja, não há um desenvolvimento que possa ser considerado apenas sob a ótica do campo biológico. Conforme Bock, “os critérios que poderiam definir essa etapa não fazem parte da constituição do indivíduo, mas são construídos pela cultura” (BOCK, 2001, p. 285).

Além do conceito de cultura que permeia esta pesquisa, é fundamental indagar o significado e importância do cinema entre os jovens na relação entre formação de público, cinema documentário brasileiro nacional e seus símbolos culturais. Para tanto, a interdisciplinaridade se faz aqui presente e relevante ao abordar especificamente duas áreas do saber: a sociologia e a arte; a primeira para conhecer como se apresentam as relações e estruturas das classes sociais em relação ao cinema dentro do universo deste grupo de jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes, e a segunda por apresentar suas diversas linguagens e símbolos artísticos.

Durante esta pesquisa, persistiu uma pergunta: como formar um público e jovens emancipados na periferia do subdistrito da Cidade Tiradentes? Na mesma linha, outros objetivos foram abordados:

- Compreender como se forma um público em documentário brasileiro.
- Verificar se há diferença entre cinema crítico e cinema de massa na percepção destes jovens;
- Analisar a percepção destes jovens a respeito da ideia de um cineclube.

## 2. METODOLOGIA

As etapas desta pesquisa compreendem dois momentos: a revisão bibliográfica e a pesquisa de campo. Na revisão bibliográfica buscou-se aprofundar as questões referentes aos jovens e ao cinema e fundamentar os dados colhidos durante a pesquisa de campo com os autores mobilizados.

Dentre os autores e obras utilizados inicialmente ressaltam Trad (2009), Brandão (1985 e 2017) e Gatti (2005). Tais escolhas deram-se pela forma como justificam a aprendizagem, a importância das interações sociais e a socialização do conhecimento.

Temas como emancipação, subjetivação, inclusão social e o subdistrito da Cidade Tiradentes são os elementos que compõe o olhar ao objeto da pesquisa para provocar reflexões temáticas em que o sujeito passivo se transforma em ativo, apropriando-se de sua realidade circundante, deixando de ser objeto para participar da produção do conhecimento. Consideramos a ideia da educação participativa pertinente ao processo político-pedagógico, no qual é possível liberar a consciência e iniciativa dos jovens com os quais trabalhamos (BRANDÃO, 1985).

Na pesquisa de campo, analisamos a possibilidade ou não de formação de público em documentário brasileiro. Além da formação de público, a compreensão das identidades culturais destes jovens propicia o entendimento da sua realidade.

O grupo focal foi composto por sete jovens deste território para o início da pesquisa-ação, que é um modelo de pesquisa interativa entre pesquisador e pesquisados, com o objetivo de uma participação coletiva para a promoção de pensamentos críticos e da consciência das condições de vida das classes populares, grupos e pessoas, assim como a autonomia para uma transformação social (BRANDÃO, 1985, p. 19). Para tanto, foram inseridas reflexões ao grupo por meio de discussões temáticas.

Brandão (1985) comenta sobre a importância do tema gerador de uma pesquisa-ação enquanto mediadora do processo perceptivo da realidade do sujeito. Podemos então dizer que as discussões sobre cinema documentário brasileiro enquanto ação educativa, permitiram aos jovens experimentar reflexões temáticas da realidade vivida, assim como da realidade cotidiana na periferia, isenta de possibilidades contributivas ao processo de formação de novas

identidades e de transformações sociais. O mesmo autor salienta claramente a proposta de Paulo Freire de transformação social: “Motivar e instrumentar grupos populares para que assumam sua experiência cotidiana de vida e de trabalho como objetivo da pesquisa social e da ação educativa numa perspectiva libertadora” (BRANDÃO, 1985, p. 33). Na medida em que o sujeito se conscientiza de sua realidade, dos seus direitos e de sua segurança, ele passa a se reconhecer como cidadão, e assim, transforma a si mesmo e a realidade que o cerca.

A pesquisa participante pode ser considerada uma ação pedagógica e política na medida em que liberta os jovens da mesmice e da repetição mecânica. Segundo Freire, através da metodologia participante compreende-se a consciência cultural como política de transformação comunitária, social, identitária e ética:

Ao povo cabe dizer a palavra de comando no processo histórico-cultural. Se a direção racional de tal processo já é política, então conscientizar é politizar. E a cultura popular se traduz por política popular; não há cultura do povo sem política do povo (FREIRE, 2013, p. 22-23).

Os filmes comerciais têm uma base mecanicista e objetiva. A mesmice é uma busca de permanência numa identidade construída e permanente, e a cultura cinematográfica nacional pode ser uma saída para uma mudança de atitude, de hábitos, comportamentos, visão de mundo e identidades cristalizados pelos filmes comerciais.

A pesquisa se identifica como qualitativa por ter como base o exame das evidências por meio dos dados verbais e visuais para compreender o fenômeno da formação de público em cinema de arte entre os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes. A escolha desse método de pesquisa buscou democratizar as diferentes opiniões no sentido de minimizar conflitos, ou seja, mediar as diversas opiniões dentro de uma ética de respeito pelas divergências e diferenças, bem como ampliar o espaço de expressões e falas por meio de mediações questionadoras relacionadas aos debates temáticos e criar um espaço de liberdade expressivo menos intimidador. Para tanto, delimitou-se um grupo para manter um foco nas discussões e ampliar o pensamento e linguagem a partir das questões elaboradas.

Trad comenta sobre as dificuldades de um grupo grande nesta metodologia de pesquisa:

Em nossa experiência, temos encontrado uma média de dez participantes por grupo. Em apenas uma situação em que foram contabilizados dezesseis participantes no grupo focal, foi especialmente difícil a condução das discussões (TRAD, 2009, p. 782).

Desta forma, consideramos que o grupo focal composto por sete jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes era o número ideal para ampliar o espaço de discussão, tendo em vista a diversidade de possibilidades de respostas proposta pela interação e desenvolvimento de ideias e debates (GATTI, 2005). Por que sete jovens? De acordo com esta autora, “visando abordar questões em maior profundidade, pela interação grupal, cada grupo focal não pode ser grande, mas também não pode ser excessivamente pequeno, ficando sua dimensão preferencialmente entre seis a doze pessoas” (GATTI, 2005, p. 22). A opção por sete jovens, além de considerar a metodologia do grupo focal, também pode ser justificada pela dificuldade de selecioná-los. A ideia inicial era de ter a participação dos dez jovens que se dispuseram, porém somente sete efetivamente se mantiveram<sup>3</sup>.

As categorias analíticas desta pesquisa foram realizadas sob a forma de leitura flutuante na análise de conteúdo do grupo pesquisado, ou seja, ouvidas (porque foram gravadas e registradas na escrita) e lidas mais de uma vez. O objetivo foi buscar uma produção de sentido dentro da interdisciplinaridade envolvendo Arte, Sociologia e Psicologia. Para tanto, sujeito e objeto interagiram como sujeitos sócio-históricos: o sujeito, ocupando o lugar do pesquisador, e o objeto de pesquisa o lugar dos jovens.

A pesquisa levou em consideração a linguagem como prática social, pois, segundo Spink e Medrado, “na perspectiva construcionista, tanto o sujeito como o objeto são construções sócio-históricas que precisam ser problematizadas e desfamiliarizadas”<sup>4</sup> (SPINK; MEDRADO, 2013, p. 26).

Na construção dos significados da comunicação dos jovens utilizamos a análise dos conteúdos. Bardin comenta sobre o método: “A análise de conteúdo aparece como um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição de conteúdo das mensagens” (BARDIN, 1977, p. 38). Na análise de conteúdo da pesquisa, as respostas gravadas dos temas colocados em discussão foram trazidas conforme a ordem temática, e foram ouvidas várias de vezes. Bardin (1977, p. 96) chama essa leitura de flutuante. Após a audição, foram transcritas para o texto as falas e o nome dos jovens para que

---

<sup>3</sup> Cabe esclarecer que uma das jovens não pode estar presente em vários momentos, mas mesmo assim sua participação foi registrada.

<sup>4</sup> Desconstruídas socialmente.

fossem relacionadas com a parte teórica correspondente ao tema do dia. Foram realizadas aproximações e distanciamentos da fala em relação ao texto citado.

Como essa pesquisa foi realizada com seres humanos, alguns procedimentos foram necessários antes de iniciá-la. Dentre estes, constou a submissão do projeto à Comissão de Ética da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, campus de Bauru (FAAC), uma vez que a unidade a que a pesquisa está vinculada não possui tal instância, indispensável para a inserção na Plataforma Brasil.

A plataforma é complexa e exigente (o que é louvável), exigindo a adequação de partes do projeto e a inserção de documentos, como o projeto completo, os termos de assentimento e consentimento livre e esclarecido e a folha de rosto. Após a apreciação e uma alteração nos termos de assentimento e consentimento, o projeto foi aprovado<sup>5</sup>.

Esses termos são importantes para a pesquisa tendo em vista a liberdade do sujeito em participar ou não. Os jovens e os pais aceitaram a proposta, e logo foi dado início aos encontros do grupo focal.

## **2.1 – Os encontros e apresentação da pesquisa para os jovens**

Anterior ao início da pesquisa, começamos uma longa trajetória na procura de grupos de jovens no subdistrito da Cidade Tiradentes. Por intermédio de uma professora do Serviço Social da Universidade de Guarulhos que anteriormente realizou trabalhos na região, conseguimos o contato com uma jovem moradora, militante do Coletivo Força Ativa, chamada B. Os primeiros contatos telefônicos sempre caíam na caixa postal, até que um dia, após conseguirmos falar com B., marcamos um encontro.

O primeiro contato com a jovem B. do subdistrito da Cidade Tiradentes aconteceu no Sesc 24 de Maio no dia 5 de fevereiro de 2019, e a apresentação e entrevista para a pesquisa durou 28 minutos e 5 segundos. O Força Ativa é um coletivo independente de esquerda que surgiu entre cantores de *rap* engajados nas causas do subdistrito da Cidade Tiradentes e que pretende transformar o bairro deteriorado em um campo de direitos humanos, especialmente no que se refere às questões de direitos fundamentais do cidadão. A militância da juventude negra

---

<sup>5</sup> Os documentos referentes à submissão estão no Anexo.

existe a mais de 25 anos na região, promovendo encontros para discussões sobre música, produções literárias e saraus na biblioteca comunitária fundada pelo próprio grupo.

Como já mencionado, foi bastante difícil marcar os encontros com o grupo independente Força Ativa. Houve apenas dois encontros: o primeiro, com a representante do grupo, B., que tinha como única possibilidade de local para a entrevista o Sesc 24 de Maio, e o segundo encontro, com os professores, na Biblioteca Comunitária Solano Trindade.

O contato, interação, mobilização e necessidade para a realização da pesquisa foram difíceis. Talvez eles estivessem se perguntando o que de fato pretendíamos com essa pesquisa: um conhecimento do grupo ou uma transformação social? A partir das conversas com B., uma jovem assistente social engajada nas frentes culturais e políticas da região periférica, foi possível elaborar os temas fundamentais da pesquisa: qual o significado de cinema nacional de arte? É possível uma formação de público e transformação social por meio do cinema nacional de arte?

B. relatou, no primeiro encontro, a realidade cultural do bairro e forneceu o contato de professores ativistas da Força Ativa que se reúnem na Biblioteca Comunitária Solano Trindade, localizada na Rua dos Têxteis, 1050, no subdistrito da Cidade Tiradentes, ao lado de uma hamburgueria artesanal. Com essa indicação, fizemos uma visita marcada à biblioteca. As duas pesquisadoras (a autora e uma colega de doutorado) foram recebidas no espaço não muito animadamente pelo grupo de militantes. Após as apresentações, descrevemos objetivamente a proposta da pesquisa para todos que estavam sentados em torno de uma mesa na parte interna da biblioteca.

É uma biblioteca simples e pequena, porém com muitos livros de literatura, história, português e matemática organizados nas estantes. É um centro de consulta dos jovens da região e ponto de reuniões e debates do grupo Força Ativa.

Ao fim do encontro abriu-se a possibilidade de ação nos cursinhos e escolas, e os representantes destas instituições que lá estavam nos deram seus respectivos contatos telefônicos para estruturar a ida em um dos locais a ser escolhido. Dias depois, após buscar o contato com os professores para compor o combinado, não tivemos uma resposta às repetidas mensagens e ligações. Foi então necessário procurar outro sujeito que pudesse auxiliar a nossa busca para realizar a investigação.

Antes do contato com B., comentamos em sala de aula sobre a dificuldade da pesquisa. G.P1., aluna do curso de Psicologia, soube sobre a pesquisa e disponibilizou-se a contribuir na seleção de jovens no subdistrito da Cidade Tiradentes. Ela foi moradora do bairro e faz um trabalho de divulgação dos acontecimentos do subdistrito da Cidade Tiradentes junto à Prefeitura. O auxílio e participação de G.P1. logo foram aceitos.

No Sesc Belenzinho, em 31 de outubro de 2020, deu-se o primeiro encontro para a entrevista e para estabelecer os combinados. Informamos à jovem sobre o objetivo, a metodologia, a entrevista, a pesquisa e sobre a formação de grupo do qual G.P1. seria a selecionadora. Esclarecemos os critérios de seleção dos participantes, como o número de jovens, as idades, as experiências culturais e a residência no bairro. Também citamos o predomínio do cinema norte-americano no Brasil e o pouco interesse em descobrir o cinema nacional de arte enquanto um espelho projetivo de conteúdos importantes para a formação da identidade e realidade brasileira.

G.P1. comentou na ocasião que achou a pesquisa importante, não só pela questão de tratar de um local periférico mas também pela incompreensão da importância da arte e do cinema nacional de arte por parte dos jovens. Tal incompreensão se daria em função da pouca discussão e exibição de filmes na comunidade:

Não só por se tratar de um local que é periférico, mas também no contexto de que os jovens realmente não tem um entendimento da expressão da arte do cinema, às vezes não acompanham o cinema nacional, e tem toda uma influência que vem de cima. Falta estímulo (G.P.).

Ao ser indagada quanto ao espaço dos encontros, G.P. sugeriu o CEU Água Azul Cidade Tiradentes, que seria disponibilizado pela coordenadora da instituição junto a Prefeitura como local para a pesquisa junto ao grupo focal. Segundo G.P., o CEU Água Azul Cidade Tiradentes, fundado pela Prefeitura na gestão da Marta Suplicy, e que oferece formação em recursos educativos e culturais integrados com a realidade do bairro, é uma das poucas referências em termos culturais na comunidade.

**Local da pesquisa-ação:** CEU – Centro Educacional Unificado Água Azul Cidade Tiradentes, inaugurado em 17 de abril de 2004.

**Gestora:** Angélica de Batista

**Cogestor:** William Santos.

**Endereço:** Av. dos Metalúrgicos, 1262, COHAB – subdistrito da Cidade Tiradentes.

No dia 3 de dezembro de 2020, no Sesc Belenzinho, realizamos o segundo encontro para concluir a organização da seleção e formação do grupo. Explicamos como funciona o grupo focal como técnica da pesquisa-ação que permite uma liberdade expressiva sem ser diretiva, porém pontuada de acordo com o discurso do grupo em relação ao tema.

Nesse segundo encontro, o grupo foi recrutado por G.P1.. A informação sobre os jovens selecionados foi de que eram articulados e comunicativos. Assim, um grupo pequeno seria o ideal para observar e semidirigir.

G.P1. informou-nos sobre o crescimento de todos os participantes desta pesquisa no bairro escolhido e que possivelmente a cultura da comunidade seria evidenciada nas discussões temáticas. Segundo a jovem, os futuros participantes do grupo focal demonstraram interesse em fazer parte da pesquisa tendo em vista a possibilidade de aquisição de conhecimentos por meio da experiência dessa investigação. Ficou preponderante, nesse segundo encontro, a composição do grupo e o breve esclarecimento sobre o tema, no sentido de não formarem ideias preconcebidas a respeito do tema e pesquisa.

Levamos em consideração a heterogeneidade para haver uma ampliação do espaço democrático e termos uma gama maior de respostas, tendo em vista que a diferença de idade, gênero, grau de escolaridade e experiências culturais não seriam problemas. Por ser o objetivo compreender a formação de público entre jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes, a diversidade mostrou-se relevante.

Os dias e horários dos encontros também foram mencionados, com a agenda feita pelo próprio grupo de acordo com suas possibilidades. Foi formado um grupo pelo *WhatsApp* para que comunicação, lembretes e avisos pudessem ser efetuados.

Tudo já estava organizado e pronto para início da pesquisa no CEU Cidade Tiradentes. Porém, houve o início da pandemia e por isso muitos jovens preferiram não se arriscar em um encontro presencial, já que muitos deles moram com os pais e avós. Diante deste obstáculo, resolvemos fazer a pesquisa por meio da plataforma *Google Meet* nas terças-feiras às 9h30', em encontros com duração de uma hora a uma hora e meia. No total, tivemos quatro encontros, que foram realizados nos dias 31 de janeiro e 4, 7 e 11 de fevereiro de 2022, durante os quais foram realizadas as discussões temáticas.

Num primeiro momento, houve um choque com a forma que teríamos de trabalhar com grupo focal, pois esta é uma técnica fundamentalmente presencial, caracteristicamente voltada para a observação do corpo na relação com a fala. Mas o mundo mudou naquele momento, e tivemos que utilizar as ferramentas tecnológicas disponíveis. Indagamos se todos tinham acesso às ferramentas como celular, computador e pacote de dados de internet. Como todos estavam instrumentalizados, demos prosseguimento à organização da pesquisa.

Restou-nos saber se todos do grupo aceitariam realizar a pesquisa neste formato. Foi importante propor-lhes esta possibilidade, pois, se alguém demonstrasse resistência a esse tipo de estudo, procuraríamos saber o porquê e tentaríamos viabilizar outros integrantes. Chegamos a imaginar que pudesse faltar internet ou aparelho tecnológico para tal evento. Para nossa felicidade, o grupo como um todo podia dispor dos instrumentos tecnológicos; assim, eles abraçaram a causa e seguimos em frente.

O horário e dia da semana foram escolhidos de acordo com a disponibilidade de cada um dos participantes e esta escolha foi discutida para não atrapalhar aqueles que trabalham e têm horários a cumprir.

Estabelecemos um contrato em grupo, objetivando uma relação de confiança, tendo como meta o respeito, a participação, a pontualidade e a cooperação. Desta forma, a ideia de realizar a pesquisa no espaço do CEU Cidade Tiradentes, foi substituída pelo espaço virtual do *Google Meet*.

Fechamos o grupo com sete integrantes, tendo como critério de seleção as seguintes características:

- Residentes no subdistrito da Cidade Tiradentes;
- Idade de 16 a 28 anos;
- Gêneros diversos;
- Estudantes ou não;
- Trabalhadores ou não;
- Com experiências culturais ou não
- Com dois critérios de inclusão: ser jovens e moradores do subdistrito da Cidade Tiradentes.

Os jovens participantes do grupo são:

- E.K., 16 anos, cursa o ensino médio com formação técnica em Recursos Humanos na ETEC.
- G.P1., 28 anos, estudante de Psicologia.
- G.P.2, 24 anos, mora no subdistrito da Cidade Tiradentes há 23 anos, tem segundo grau completo e trabalha com estética.
- K.D., 16 anos, é estudante de Desenvolvimento de Sistemas.
- L.A., 28 anos, possui ensino médio completo, trabalha como atriz.
- R., 18 anos, é estudante do ensino médio.
- V.P., 24 anos, morador no subdistrito da Cidade Tiradentes há 12 anos, tem ensino médio completo, cursa Análise e Desenvolvimento de Sistemas, trabalha com pesquisa e consultoria de desenvolvimento de *softwares*.

A pesquisa foi realizada a partir de sessões gravadas para realizar a escuta destes jovens e analisar as respostas de acordo com as respostas dadas.

Temas da discussão do grupo focal:

1. Vocês frequentam cinema?
2. Se sim, quais gêneros de cinema apreciam?
3. Quais obstáculos para frequentar cinema?
4. O que acham do valor do bilhete de entrada?
5. A questão territorial é um fator impeditivo para assistir documentários brasileiros?
6. O que podem dizer a respeito dos filmes exibidos nos cinemas de *shopping* em comparação aos filmes de circuitos alternativos?
7. O que compreendem por cineclube?
8. Quais temas acham importante ver e discutir sobre o documentário brasileiro?

Na vez seguinte, tendo em vista o baixo índice pandêmico no início do ano de 2022, tivemos um encontro presencial com o grupo focal no CEU Água Azul Cidade Tiradentes no dia 23 de janeiro de 2022, às dez horas, com duração de uma hora. Compareceram G.P2., E.K., G.P1., K.D. e R. Faltaram dois: V.P., que justificou o não comparecimento em função do surto da gripe H3N2, e L.A., que tinha ensaio de teatro, tentou mas não conseguiu conciliar os horários. Ficamos em um espaço aberto e ventilado cedido pela instituição. O grupo achou oportuno dar início à nossa pesquisa com duas perguntas: O que compreendem por cineclube? Quais temas são importantes para serem vistos e discutidos após uma exibição?

### **3. CENTRO E PERIFERIA? O SUBDISTRITO DA CIDADE TIRADENTES E OS JOVENS**

São Paulo, onde se concentra grande parte do capital do Brasil e importante centro da América Latina, definida como grande metrópole, destaca-se na cultura, bens e serviços, e pode em alguns aspectos ser comparada à Nova Iorque, nos EUA.

De acordo com os dados do mapa da vulnerabilidade da cidade de São Paulo e segundo o disponibilizado pela Prefeitura do município em 2004, o subdistrito da Cidade Tiradentes está localizada na Zona Leste da cidade de São Paulo, sendo caracterizada como “periférica”.

Como grande metrópole, São Paulo distribui em sua periferia um grande caldeamento racial de negros, indígenas, nordestinos, europeus, brancos e pobres (D’ANDREA, 2021, p. 9). Por outro lado, apresenta uma elite rica e apartada da sociedade como um todo.

O subdistrito da Cidade Tiradentes é uma “cidade” inserida em outra cidade, distante e dependente da metrópole. A região está localizada a mais ou menos 30 km da Praça da Sé – o chamado “marco zero” da cidade. Para lá chegar, basta sair do Centro e percorrer um longo caminho, desde a Radial Leste até a Estrada Iguatemi, um acesso importante e único para o distrito. Nesta longa jornada, verificam-se as nuances da paisagem entre caminhos e descaminhos. Esse distanciamento atravança o cotidiano dos moradores na luta diária pelos trens e ônibus lotados.

Como todo centro capitalista, São Paulo apresenta contradições em sua estrutura. Ao mesmo tempo em que concentra riquezas, minimiza políticas públicas e culturais como transporte público, saneamento básico, saúde, educação e cultura. Desta forma, acarreta diferenças entre os territórios em desigualdades sociais na relação subdistrito da Cidade Tiradentes X Centro.

#### **3.1 – Originária das olarias**

O subdistrito da Cidade Tiradentes foi construído na área pertencente à antiga Fazenda Santa Etelvina, que estendeu suas atividades até os anos 1970. A fazenda produzia carvão para fabricação de tijolos das olarias próximas.

Conforme Silva (2008, p. 74) a região era situada no meio rural entre chácaras onde a classe média paulistana tinha um seu lugar de lazer (Figura 1).

### Localização do distrito no município de São Paulo.

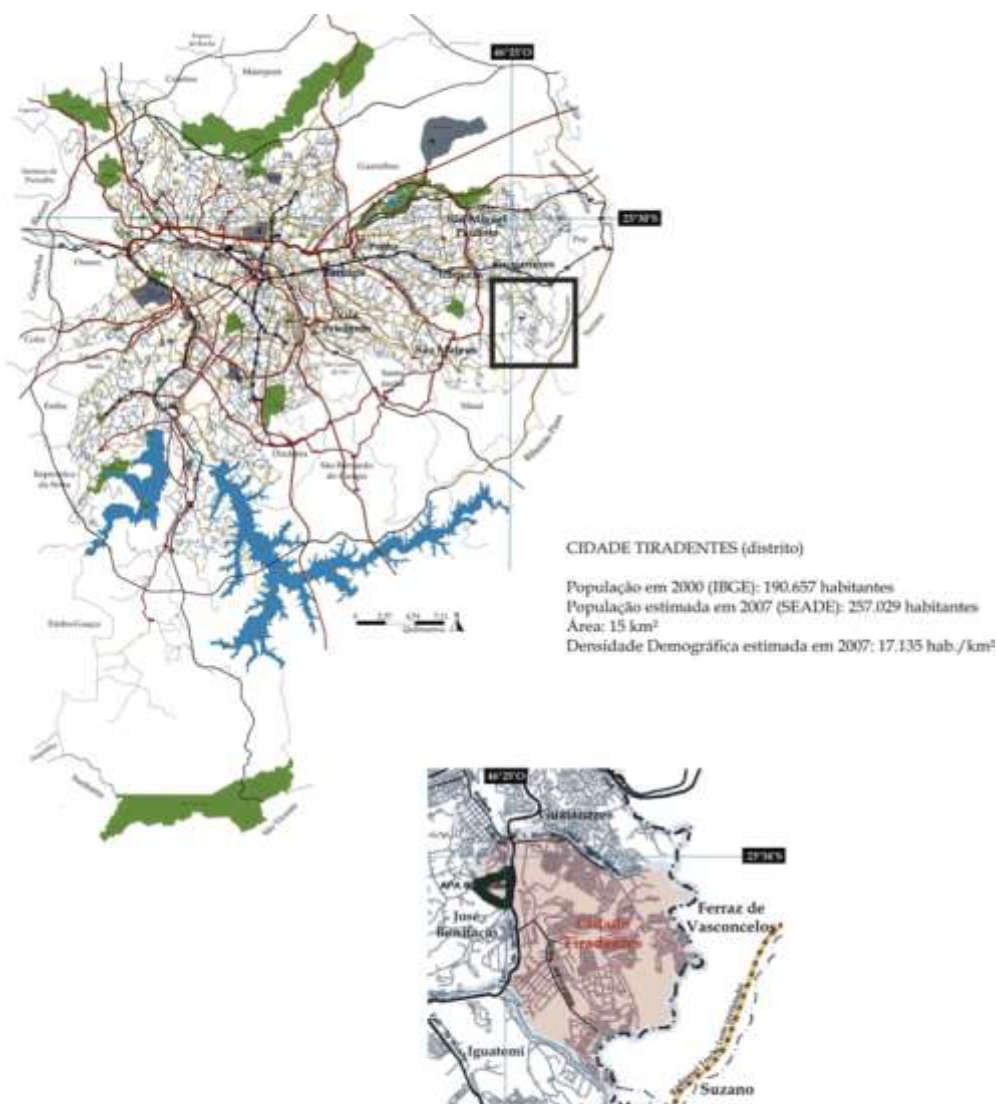


Figura 1 – Mapa do subdistrito da Cidade Tiradentes

Fonte: (SEAD, 2007)

As terras da Fazenda Santa Etelvina foram passadas para o proprietário da Rádio Bandeirantes por meio de uma relação de interesses lucrativos, e, mais tarde, foi repassada à Companhia de Habitação Popular (COHAB), que, na construção de seus prédios, devastou grande parte da vegetação da região. Considerado um “bairro dormitório” na década de 1980, assim como a Cidade de Deus no Rio de Janeiro, tem alto índice de violência, pobreza e homicídio de jovens. Conforme afirma Silva-Galeão, “a periferia pode ser compreendida como

um significante para designar locais sociais de pessoas oprimidas e desconsideradas como cidadãos” (SILVA-GALEÃO, 2017, p. 92). Portanto, a periferia pode ser considerada um posicionamento político e social determinada por ações de não reconhecimento. À vista desta realidade, os jovens parecem ficar desprovidos do direito à cidade, caracterizando uma forma de exclusão social.

### 3.2 – População negra jovem

De acordo com o relatório da Secretaria Municipal de Promoção da Igualdade Racial de São Paulo (2017), o Mapa da Juventude da Cidade de São Paulo (2014) e o Mapa da Desigualdade (2019), o subdistrito da Cidade Tiradentes apresenta uma população total de 233.110 habitantes, sendo que entre os jovens (homens e mulheres) de 15 a 29 anos<sup>6</sup>, 56,1% se identificam como pretos e pardos, caracterizando-se como o terceiro lugar entre as maiores populações de negros na periferia de São Paulo (Figura 2).

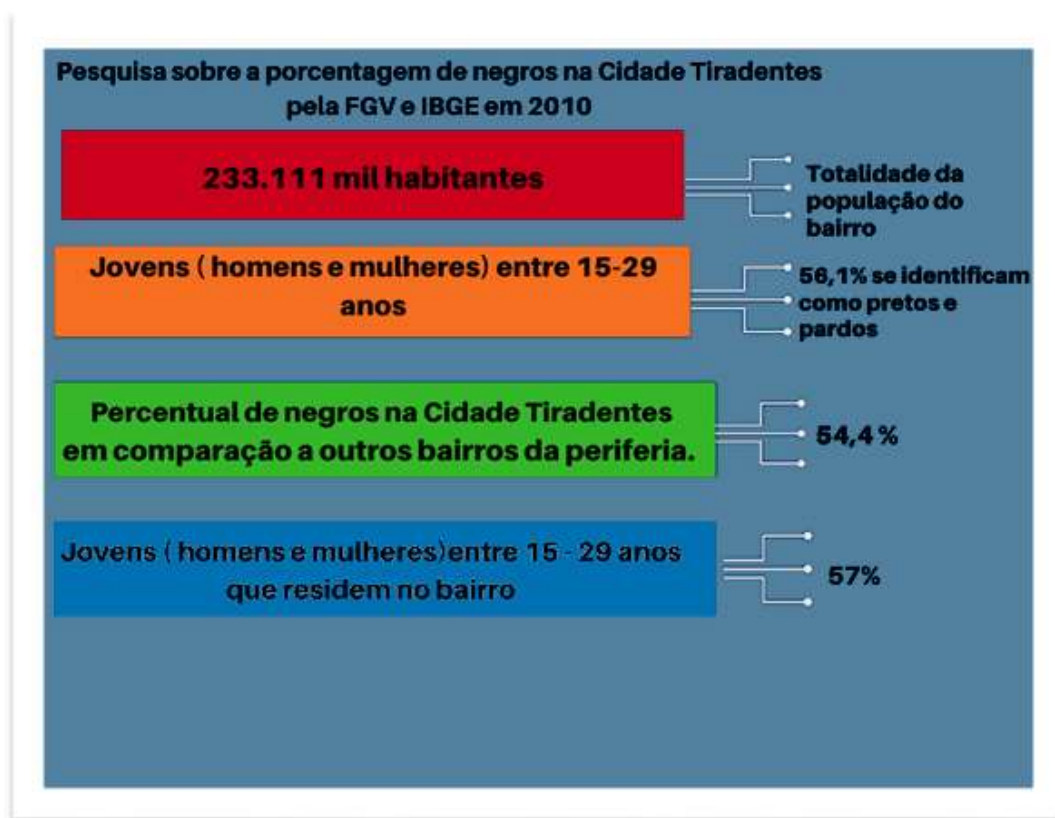


Figura 2 – Negros no subdistrito da Cidade Tiradentes  
Fonte: FGV, IBGE 2010

<sup>6</sup> De acordo com o Estatuto da Juventude, Lei 12.852/2003, Art. 1º §1º, “são consideradas jovens as pessoas com idade entre 15 (quinze) e 29 (vinte e nove) anos de idade”.

Segundo os dados do Censo Demográfico de 2010 (IBGE), o percentual de negros no subdistrito da Cidade Tiradentes é de 55,4%. Em 2010, de acordo com o Mapa da Juventude da Cidade de São Paulo, numa pesquisa realizada pela FGV, entre os jovens de 15 a 29 anos do sexo feminino e masculino, havia um total de 57% de jovens negros residentes no bairro. Esses dados confirmam que existe um número grande de jovens negros que residem no bairro.

### 3.3 – Renda Média familiar, homicídios, intervenção legal, educação e gravidez precoce na adolescência

Segundo o IBGE (2010), a renda média domiciliar é menor comparada com a dos bairros nobres. Enquanto a subprefeitura de Pinheiros possui uma renda média domiciliar de R\$ 17.045,25, a do subdistrito da Cidade Tiradentes é de R\$ 2.125,00 (Figura 3).



Figura 3 – Renda familiar, homicídio, Intervenção legal, educação e gravidez precoce.  
Fonte: IBGE 2010

No quesito “Homicídios e Intervenção Legal”, 64% dos jovens do sexo masculino de 15 a 29 anos do subdistrito da Cidade Tiradentes sofrem homicídio e intervenção legal, sendo

que no bairro Alto de Pinheiros, próximo ao centro de São Paulo, em que seus moradores pertencem majoritariamente às classes A e B, o índice é de 16,5% (Figura 3).

No que tange à educação, 25,6% do total dos jovens do bairro não tem instrução ou o ensino fundamental completo, 36,5% têm o fundamental completo ou o médio incompleto, 34,9% têm o médio completo e apenas 3,1% possuem o ensino superior. Evidencia-se, portanto, um índice muito baixo de jovens com formação superior (Figura 3). No grupo focal desta pesquisa participante, todos tem ensino médio completo e/ou formação técnica profissional.

Considere-se ainda os índices de gravidez na adolescência, uma vez que a maternidade precoce faz com que mães adolescentes tenham baixas perspectivas em relação a escolaridade e mercado de trabalho. Segundo o IBGE, em 2015, 17,4% do total de partos foram realizados em adolescentes com baixa escolaridade, na sua maioria jovens negras e residentes em bairros com menos recursos econômicos. No subdistrito da Cidade Tiradentes foram registrados 13,4% das jovens nesta condição.

### 3.4 – Cultura e transporte

Segundo o IBGE (2010) os espaços de cultura no subdistrito da Cidade Tiradentes perfazem um total de 0,09% para cada dez mil habitantes do distrito, distribuídos em Centros Culturais e Casas de Cultura. Os jovens participantes confirmam esses dados (Figura 4).



Figura 4 – Cultura e transporte  
Fonte: IBGE, 2010

As salas de cinema e teatro (municipais e particulares) totalizam 0,04% para cada dez mil habitantes, sendo este um índice baixo para formação cultural de jovens (Figura 5).



Figura 5 – Relação das cores com os equipamentos  
Fonte: IBGE, 2010

Os livros disponíveis em acervos municipais para cada habitante com mais de 15 anos é de 0,27% (IBGE, 2010).

De acordo com dados coletados pelo IBGE no bairro (2010), 73,8% da população da região realiza viagens em transportes públicos, sendo que apenas 26,2% utilizam veículos particulares. As viagens para chegar ao trabalho demoram em média 111,3 minutos. Atividades e serviços são realizados em regiões centrais; desta forma, a população leva muito tempo para chegar aos seus destinos, o que pode acarretar cansaço e desestímulo para realizar o percurso (Figura 5).

### 3.5 – Trabalho

Os empregos formais são aqueles registrados em Carteira de Trabalho. Por meio da CLT, os empregados podem contar com a proteção das leis trabalhistas. No subdistrito da Cidade Tiradentes, apenas 0,77% da população tem emprego formal (IBGE, 2010, figura 6). O restante das ocupações devem estar inseridas nos trabalhos informais e novas formas de vínculo com o mundo do trabalho.

As diferenças complexas do subdistrito da Cidade Tiradentes, como baixa renda e dificuldade de acesso à escola, parecem limitar uma noção de exclusão social dos jovens, embora muitos deles pertençam a grupos de discussões e lutas acerca dos problemas sociais

comunitários. Segundo as reflexões de Mello sobre exclusão social e jovens da periferia, “sobretudo na cidade são mais visíveis as contradições de um regime que exclui grandes massas de jovens, negando-lhes o direito à infância, à escola, ao emprego e ao salário.” (MELLO, 2008, p. 71).



Figura 6 – Somente 0,77% da população do subdistrito da Cidade Tiradentes tem emprego formal.  
Fonte: acervo da autora

Em seu livro sobre os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes, Jay confirma a exclusão: “Eu acredito que o mundo me vê de vários ângulos e várias formas, com aquele olhar de crítica, e me vê como marginal, me vê como preto, me vê como desempregado, me vê como um perigo para a sociedade” (JAY, 2008, p. 30). De acordo com os estudos de Mello e Jay, fica evidenciada a ausência do Estado na periferia.

## **4. EXPERIMENTO CINEMATOGRAFICO E SUAS RELAÇÕES COM OS JOVENS DO SUBDISTRITO DA CIDADE TIRADENTES**

### **4.1 – Frequência ao cinema**

Antes de começar a análise da primeira sessão temática sobre a frequência dos jovens ao cinema, achamos pertinente mencionar a história contada por B. sobre a relação dos jovens com a cultura.

Como já citado, os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes ligados ao Força Ativa são frequentadores assíduos da biblioteca. Esse processo colabora para a formação de questionamentos e pensamentos críticos, como atesta B.:

A gente já tem uma militância aproximadamente há mais de 20, 25 anos já, com jovens, com a questão contra genocídio da juventude negra, sempre pensando na coisa da importância de ler. Então a gente sempre estimula que a juventude se aproprie cada vez mais da leitura, porque se fala muito que o jovem não lê na periferia e a gente tem visto que não é uma verdade. A gente vê nos espaços que tem, aonde a gente se organiza. O Força Ativa é a primeira biblioteca comunitária da Cidade Tiradentes e a gente tem uma frequência de jovens que frequentam a biblioteca, que organizam atividades culturais no espaço. Então hoje, na Tiradentes, tem uma biblioteca temática em Direitos Humanos, e ela é muito bem frequentada pela juventude, pelas crianças... (B.).

Segundo B., uma parte da sociedade afirma que os jovens da periferia não tem o hábito da leitura. Esse pensamento da sociedade revela preconceito e desconhecimento das ações dos coletivos constituídos por uma grande fatia jovem da população do bairro.

O bairro tem duas instituições de relevância Social: o CEU Água Azul e o Centro de Formação Cultural Cidade Tiradentes. Ambas trabalham com ferramentas artísticas de formação cultural.

No Centro de Formação Cultural localiza-se a Spcine, que possui uma sala de exibição. O Spcine foi implementado em 2016, equipado com alta tecnologia e estrutura. Sempre exibiu filmes comerciais, desde a gestão Haddad até a atual. É um cinema público e gratuito, conquistado por meio de muito diálogo pela comunidade. Inicialmente, cobrava ingressos por

um valor simbólico, porém, alguns moradores não podiam pagar nem o preço popular. Assim, os integrantes da Força Ativa negociaram a entrada gratuita.

Com relação ao cinema, B. relatou-nos sobre os coletivos que têm uma característica forte na produção de filmes populares, mas que hoje encontram-se um tanto enfraquecidos em função das políticas de retrocesso relacionadas à cultura. Ainda assim, algumas iniciativas municipais de exibição de filmes nacionais realizadas na gestão de Fernando Haddad e alguns coletivos de cultura e movimentos de ação popular (muitas vezes sem auxílio governamental) contribuíram para a realização de atividades cinematográficas e artísticas.

Em um período anterior havia debates sobre filmes, em um cineclube, que tinha como objetivo discutir ideias e formar pensamento crítico acerca da realidade circundante. B. afirmou que a recepção e formação de público precisa de incentivo, pois a adesão dos jovens ainda é baixa no que diz respeito ao documentário brasileiro. Para a leitura de imagens no cineclube, foram chamados alguns cineastas para comentar e discutir os conteúdos da obra exibida. Quando a jovem nos informou sobre a existência do cineclube no passado onde se debatiam ideias e pensamentos críticos, identificamos o pensamento de Xavier sobre o cinema que educa:

Para mim, o cinema que “educa” é o cinema que faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que se colocam em foco. Ou seja, a questão não é passar “conteúdo”, mas provocar a reflexão, questionar, o que, sendo um construtor que tem história, é tomado como natureza, dado como inquestionável (XAVIER, 2008, p. 15).

Em contrapartida, os filmes na Spcine são de cunho comercial, o chamado cinema “enlatado” que não aprofunda as questões elementares da periferia.

Segundo B., a fruição cultural no bairro é expressiva, porém inapropriada para formação de um público em cinema engajado ou político. Entenda-se por cinema político não a adesão a partidos políticos mas a compreensão de imagens que reflitam as contradições do lugar periférico que não é estático e nem passivo. Descobrimos a existência de ações culturais no do subdistrito da Cidade Tiradentes, como *slams*, *hip-hop* e outras modalidades; contudo, a inexistência atual de filmes ou cineclubes é um fato. Por este motivo a jovem compreende essas atividades como uma significativa fruição cultural.

Desta forma, pensamos em investigar uma forma de como incentivar os jovens do bairro a assistir e discutir as imagens fílmicas enquanto um processo de conhecimento e

aprendizagem. Sabemos que aquelas formas de expressões da cultura local como o *hip-hop* são consideradas formações de público em cultura, porém não de cinema nacional de arte, que compõe outra forma de acesso ao desenvolvimento humano. Isto não denota que outra forma de expressão artística não exija a decodificação simbólica, mas são imagens entre espaço-tempo dentro de características específicas para cada linguagem.

A questão de como incentivar a assistência a filmes é uma controvérsia no mundo da formação de público, e parece ser uma realidade acerca destes jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes. Vários outros pesquisadores já se dedicaram a pensar o cinema crítico e como inseri-lo no terreno da formação (DESGRANGES, 2003, p. 17).

O que seria o documentário brasileiro para nossa pesquisa? Pensamos em filmes documentários históricos, políticos, sociais e ambientais fornecedores de percepções críticas acerca do universo brasileiro, estimuladores de transformações do jovem e da comunidade. Segundo Lisboa, nos 1950-1960 na América Latina, principalmente na Argentina e incluindo o Brasil, os cineclubes tiveram uma trajetória importante dentro dos *campi* universitários, onde a ideia dos filmes que pensamos se aproximaram da estratégia da época:

À medida em que o universo estudantil ia adquirindo importância, no Brasil e em seguida na Argentina, ao tentar assumir um papel deflagrador político e cultural junto aos meios populares, o cineclubismo e as revistas de cinema contribuíram para a valorização da “questão nacional” e para uma aproximação entre as classes sociais (LISBOA, 2005, p. 5).

O documentário brasileiro com exibição em cineclubes, ao contrário do *streaming*, é um grande instrumento para posicionamentos críticos não partidários, contribuinte da formação de sujeitos moradores dos territórios periféricos, das questões nacionais e da aproximação das diferentes classes sociais em meio ao coletivo. Pensamos em formas da aquisição do hábito do cinema como uma forma prazerosa e não impositiva.

B. apontou sinais importantes sobre o processo da formação de público em documentário brasileiro na periferia com a aceitação de um tipo específico de cinema e de influências do ambiente que esbarram na ausência de incentivo. Tanto B. quanto G.P. mencionaram a ausência de estímulos, o que, segundo elas, provoca uma lacuna cultural.

Iniciamos o estudo com os participantes selecionados no dia 20 de outubro de 2020, com os seguintes jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes anteriormente identificados: V.P., G.P.1, L.A., K.D., E.K., R. e G.P.2.. A presença do grupo foi, assim, de 100%.

O primeiro tema a ser discutido no grupo foi sobre a frequência ao cinema. Com exceção de dois integrantes, a maioria relatou que não vai ao cinema com frequência, e os motivos foram distintos:

- falta de hábito.
- controle dos pais em função da idade.
- controle dos pais em função da idade.
- aprofundamento em outras atividades culturais.
- falta de interesse momentâneo.

Seguem alguns depoimentos do grupo:

Eu também frequento bem esporadicamente o cinema, gostaria até de frequentar mais, porém, por questão de costume, também não tenho essa prática de ir ao cinema, por questão de costume mesmo, não por nada... O último filme que assisti foi o Vingadores: Ultimato... Geralmente internacional também. (G.P2)

Eu não costumo frequentar cinema. Eu vou muito esporadicamente. Se for para ter uma frequência, digamos, anual, seria duas vezes ao ano. Quando eu vou, não é filme nacional. Filme nacional é difícil ser exibido e, quando entra, aí é um caso ou outro. Quando eu vou, normalmente são filmes internacionais. Tem pouca opção de filme nacional. Eu acho que é por conta de falta de costume, hábito... (G.P1.).

Ultimamente ando sem vontade de ir ao cinema...(R.).

Não frequento tanto o cinema. É porque tem essa questão... É que sou menor de idade também. Minha mãe só deixa ir quando tem adulto (E.K.).

Eu não tenho muito costume de ir no cinema também, coisa de duas vezes no ano. Quando eu vou, é mais pelo passeio, e não pelo filme. O filme que quero ver, eu vejo em casa mesmo, pela Netflix (K.D.).

A falta de hábito e vontade apareceram como fatores preponderantes para quatro jovens, sendo que o controle por parte dos pais em função da idade aparece como uma vontade alheia, pois, com a ausência dessa monitoração, o acesso ao cinema seria mais constante. Os outros dois já frequentam e conhecem obras de cinema nacional de arte.

Conforme Menegozzo (2017), fatores como controle e dependência familiar contribuem para a interrupção e experimentação da inovação cultural. O cinema nacional de arte é um

elemento artístico cultural, portanto este impedimento familiar pode ser considerado uma resistência a novos valores. Compreendemos como “inovação cultural” a possibilidade de transformar a realidade dada para o cotidiano emancipado, engajado, autônomo e, portanto, criativo. A possibilidade de experimentação no contexto cultural permite a busca por um papel na sociedade e definições de identidade.

Menegozzo se aproxima de outro teórico, Desgranges, ao afirmar a importância do estímulo da educação cultural pela família enquanto um fator preponderante na formação autônoma dos jovens e crianças (DESGRANGES, 2003, p. 14). Acreditamos que o desenvolvimento da crítica artística é uma capacidade a ser desenvolvida; os pais educam os filhos de acordo com aquilo que aprenderam, ou então o aprendizado se dá na socialização com indivíduos diferentes. Por isso o processo interativo grupal é importante para a fruição da leitura da obra.

Deste grupo, três jovens cultivam outras atividades culturais: L.A., R. e V.P., e foram os que mais apresentaram argumentos críticos a respeito do cinema. L.A. é atriz e tem um contato habitual com a temática cinematográfica, assim como outros dois jovens que cultivam hábitos culturais. Porém Desgranges (2003, p. 14) afirma que todos tem dentro de si um potencial artístico capaz de refletir a partir da obra.

A falta de interesse foi relacionada com o momento pandêmico, pois no tempo de pré-pandemia a frequência era um pouco maior. Mas, de um modo geral, os jovens não frequentam o cinema com frequência e tampouco têm conhecimento profundo do cinema nacional de arte.

L.A. demonstrou uma compreensão maior acerca do significado do documentário brasileiro e cinema nacional, sendo que o último filme que assistiu foi “Bacurau”. Tem por hábito frequentar o cine Olido, no centro da cidade, onde há um acervo maior de filmes independentes. L.A. não gosta dos cinemas de *shoppings*. Ela comentou que também assistiu ao filme “Parasita”. Discutimos alguns pontos do filme “Parasita”, e o fator da classe social ficou evidenciado nesta reflexão, tendo destaque a relação centro-periferia. Segundo L.A., os cinemas do centro apresentam filmes mais interessantes: “Vou [ao cinema], mas não no *shopping*. Eles partem para o cinema comercial. Os cinemas do centro tem mais opções de filmes, como no Cine Belas Artes”.

As respostas apareceram e, na medida em que os jovens discursavam, fomos confrontando as posições que deram origem a outras perguntas que iremos categorizando na medida em que aconteceram.

Os fatores familiares culturais, bem como a ausência de políticas públicas culturais, aparecem como impeditivos de frequência ao cinema. O problema da educação dos filhos foi citado como uma variante, tendo em vista a educação da criança ser prioritária em comparação ao cinema. Cabe informar que os filmes assistidos pelas mães dos jovens são os desenhos e filmes animados, e realçar que E.K., por ser menor de idade, é proibida pelos pais de ir com amigos ao cinema; esporadicamente, vai com a família.

Como seres que se relacionam com o ambiente, sabemos que o estímulo recebido é aquele que futuramente vamos desenvolver. Se recebemos incentivos para leitura, cultura e arte, muito provavelmente seremos frequentadores, atores ou leitores dessa fatia cultural. No campo da Psicologia, de acordo com o enfoque interacionista do desenvolvimento humano desenvolvido por Vygotsky (1999), as relações com o aspecto cultural e histórico são uma forma importante de aprendizagem e formação de cultura.

Mas o que compreendemos por cultura brasileira e qual a relação em nossa pesquisa?

A cultura brasileira passou e passa até hoje por definições criadas por intelectuais no decorrer de cada período político e social do Brasil. Cabe lembrar que a discussão sobre o colonialismo na década de 1940 era muito comum para a compreensão dos intelectuais humanistas como Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon, Carlos Estevan Martins e Paulo Freire no campo reflexivo, assim como outros no Brasil e no mundo, para explicar a formação cultural e identitária dos povos colonizados.

O ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) era constituído de vários intelectuais que se debruçavam sobre o tema da formação identitária e cultural dos brasileiros. De forma semelhante, Fanon<sup>7</sup>, filósofo e psiquiatra francês da corrente existencialista, pensava sobre a influência da colonização na subjetividade dos povos colonizados. As formulações intelectuais dessas duas instâncias, ISEB e Fanon, se aproximavam dentro de duas estruturas, alienação e situação colonial (ORTIZ, 1986, p. 50).

---

<sup>7</sup> Frantz Fanon: psiquiatra, filósofo e político francês natural das Antilhas francesas.

No Brasil, o cinema e o teatro questionavam e debatiam à época a cultura brasileira e a forma de como se apresentava a alienação cultural<sup>8</sup>. Nos anos 1960, Glauber Rocha e Paulo Emílio Salles Gomes reformularam a ideia de um cinema alienado com a realização do Cinema Novo. Consideramos que o Cinema Novo é o cinema que busca uma autenticidade da realidade brasileira.

Nesse mesmo período histórico, político e social do Brasil, a criação do CPC (Centro Popular de Cultura) e da UNE (União Nacional dos Estudantes) que possibilitou o incentivo e fortalecimento do Cinema Novo no país, no sentido de buscar a identidade nacional por meio do cinema político. Os cineastas do CPC objetivavam em seus filmes desenvolver o engajamento e o olhar crítico do público (Figuras 7, 8 e 9).



Figura 7 – Cena de *Vidas Secas*

---

<sup>8</sup> Quando o sujeito não se reconhece em dado momento porque perdeu alguma coisa de sua essência.



Figura 8 – Cena de *Vidas Secas*



Figura 9 – Cena de *Vidas Secas*

O Brasil da década de 1960 passava pelo crescimento das favelas, do setor industrial, da instalação de indústrias multinacionais e das diferenças entre as classes sociais, uma herança econômica da era getulista, que fora um período social e econômico. Dessa maneira, arte e a cultura foram os principais ideais da contracultura brasileira que tentava mostrar a realidade acerca dos problemas sociais de uma país imerso na eterna desigualdade social.

De acordo com Miranda-Neto e Dantas-Júnior,

A ideia central era construir uma arte que entrasse no ceio da sociedade como um manifesto do nacionalismo, seria um desgarrar das interferências do imperialismo capitalista, deixando de lado preocupações com estéticas mais rebuscadas (MIRANDA-NETO; DANTAS-JÚNIOR, 2021, p. 342).

Nesta perspectiva, a jovem B. nos relatou no início de nossa pesquisa sobre o objetivo do coletivo de esquerda Força Ativa, que é de transformar o bairro por meio de eventos culturais e discussões. Esse movimento no subdistrito da Cidade Tiradentes se assemelha aos objetivos dos grupos de movimentos políticos da década de 1960/1970:

O Força Ativa é um coletivo independente de esquerda que surgiu entre cantores de *rap* engajados nas causas da Cidade Tiradentes e que pensam transformar o bairro sucateado e violado em um campo de direitos humanos, especialmente no que se refere a questões de trabalho, transporte, educação e saúde, isto é, nos direitos fundamentais do cidadão. A militância da juventude negra existe a mais de 25 anos na região, promovendo encontros para discussões sobre música, produções literárias e saraus na biblioteca comunitária fundada pelo próprio grupo (B.).

Nosso conceito sobre cultura abeira-se da independência dos países subdesenvolvidos dos centros econômicos e culturais, ou seja, um estímulo a cultura nacional e um distanciamento da cultura estrangeira. Uma cultura popular que é compreendida aqui pelo sentimento de valorização nacional numa longitude da valorização estrangeira. Compreende-se folclore como cultura, porém, distingue-se da cultura popular pelo tradicionalismo enquanto a cultura popular enfatiza a transformação, objeto de nossa pesquisa-ação.

O intento não é elaborar filmes populares junto aos jovens da periferia e nem tampouco trabalhar a qualidade estética, mas, a partir das cenas da cultura popular nos filmes, abrir portas para a elaboração consciente das preocupações nacionalistas do atual século 21, criar discussões, reflexões, ideias e ações renovadoras de um novo lugar de direitos e luta política.

Nas palavras de Ortiz, é:

[...] a relação entre cultura popular e cultura de massa. O popular é concebido como *beauté du mort*, ele é reificado e objetivado enquanto memória nacional. A cultura popular deve ser preservada porque em sua essência ela é tradição e identidade. Os meios de comunicação de massa pertencem ao domínio da quantidade, eles massificam e uniformizam a diversidade do ideal brasileiro (ORTIZ, 1986, p. 105).

Desse ponto de vista, quando os jovens confabularam sobre o cinema de *shopping* nos remete à ideia do capitalismo, ou seja, filmes estrangeiros vendidos como produtos, sobrepondo-se às cenas nacionais reais, dos negros, da população LGBTQI+, dos sertões, das favelas e da mestiçagem, das serras mineiras, do pantanal e da Amazônia.

Os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes não expressaram alguns conteúdos do folclore como sua identidade nacional e nem tampouco o problema de cunho político enquanto linguagem que poderiam estar presentes em nossa discussão. O filme documentário brasileiro pode ser conceituado como filme de aspecto simbólico regional do Brasil, passível de ser discutido em suas dimensões problemáticas ou não. Talvez esse cenário esteja encoberto por uma grande nuvem mantenedora de uma condição social e que esconde nossa história cultural brasileira.

Fanon explicita em sua teoria que a linguagem é uma forma de expressar aquilo que está implícito em uma suposta cultura e peso de uma civilização, porque todo povo colonizado é fruto de um ressentimento e sentimento de inferioridade devido ao enterro de sua cultura original imposta pelo colonizador (FANON, 2008, p. 33-34).

Segundo o inconsciente estético proposto por Rancière (2009, p. 30), a Arte tem um movimento de pensamento que transita entre a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, uma ação voluntária e um processo involuntário. Nessa relação consciente-inconsciente de uma leitura de imagens expressas numa obra cinematográfica pode-se suscitar conteúdos até então desconhecidos ou conhecidos, como o complexo de inferioridade entre colonizado-colonizador. Há sempre uma relação tensa entre dominantes e dominados. Isso é expresso na fala dos jovens sobre a visão preconceituosa e excludente por parte das classes dominantes e da intelectualidade em relação aos jovens periféricos, e o distanciamento do centro em relação a periferia.

Para o desenvolvimento das linguagens, é importante a internalização das experiências sociais, que se compreende como o “meio social”: a família, a escola e outras instituições. Essas interiorizações são formadas por meio das interações e produção de linguagens. Para tanto, a importância do adulto ou de uma instituição enquanto forma de mediação é fundamental, como afirma Bock:

No início, as respostas das crianças são dominadas por processos naturais, especialmente aqueles proporcionados pela herança biológica. É através da mediação dos adultos que os processos psicológicos mais complexos tomam forma. (BOCK, 1999, p. 108)

Apesar do subdistrito da Cidade Tiradentes ter dois polos importantes de formação cultural – o CEU Água Azul e o Centro de Formação Cultural Cidade Tiradentes –, os jovens apontaram a falta de incentivos que o bairro oferece.

L.A. relatou-nos sobre a ausência de debates fílmicos na escola que abordem temas direcionados à realidade da comunidade, tais como filmes engajados, históricos e próximos dos problemas do cotidiano da periferia, como o racismo e o machismo. Assim, apontou a pesquisa como um bom espaço de discussão:

A pesquisa como uma oportunidade legal da gente ter esses encontros e poder falar sobre isso, sabe? Não sei, acho que todo mundo é da Cidade Tiradentes. Aqui parece, às vezes, que certas informações não chegam. Por exemplo, eu nunca tive uma aula onde uma professora de história se preocupou em contar essa parte, sabe, da história. Não chega, ninguém fala (L.A).

No campo das políticas culturais, Oliveira (2018) questiona como garantir a produção de arte pública que não esteja apenas direcionada para o mercado. Relata sobre as diferenças de uma gestão municipal para outra no território paulistano, como o enxugamento de 43,5% das verbas previstas para a Cultura, assim como a centralização hierárquica do governo Dória em 2017 e ausência de diálogo e participação pública junto aos realizadores culturais.

#### **4.2 – Qual é o gênero?**

Essa foi a questão do nosso segundo encontro, realizado no dia 3 de novembro de 2020. O tema sobre “gênero” suscitou questões referentes ao cinema: arte? Entretenimento? Documentário?

A escolha do gênero de cinema por parte destes jovens é bastante eclética, ou seja, eles não apresentam um determinado tipo específico de opção. Ação, Ficção, Drama, Comédia, ou Suspense, todos estes gêneros fazem parte da experiência cinematográfica do grupo. A questão do gênero levantou um debate sobre a diferença entre arte e entretenimento. Dentre os entrevistados, são poucos os que assistem cinema independente, sendo que, dos sete membros do grupo, apenas dois já tiveram contato com esse gênero de filme. Os outros cinco jovens assistem mais filmes de entretenimento e falam mais sobre filmes deste campo. Evidenciou-se

que aqueles que têm experiências culturais mais intensas e uma certa imersão na cultura preferem filmes reflexivos e de cunho social.

Questionamos se existem diferenças entre o cinema nacional de arte e o cinema de entretenimento e a resposta foi que os documentários brasileiros abordam muitos assuntos voltados à realidade e permitem um maior conhecimento acerca dos acontecimentos sociais. O filme comercial é uma mercadoria vendida no *shopping* pelo cinema e que não implica em pensar e sim apenas em consumo para passar o tempo.

A percepção de L.A. e V.P. a respeito dessa relação entre cinema *de arte* (documentário) e cinema de entretenimento se aproxima da ideia de Indústria Cultural de Adorno no que diz respeito à ausência de pensamento ao se deparar com o filme de entretenimento, pois:

Toda ligação lógica que pressupunha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem resultar tanto quanto possível da situação imediatamente anterior, e não da Ideia do todo (ADORNO, 1985, p. 113).

Pensar sobre os documentários é refletir sobre as possibilidades que ele sugere: encontrar novos caminhos a partir dos signos nele contidos e visualizar o todo e não apenas algumas partes. A diversão e o passatempo propõe uma pausa ao pensamento sem nenhum esforço reflexivo.

O documentário traz essa ideia, nesse sentido, para você entender os fenômenos (V.P.).

A mensagem? No entretenimento, ele tem mais a função ali de entreter, distrair, e acredito que o cinema de arte nacional tem uma função ali, uma mensagem dentro de um contexto... Uma profundidade... (G.P.).

Percebeu-se que a maioria do grupo, com exceção de L.A. e V.P., obteve experiências mais profundas na compreensão dos filmes nacionais de arte e no hábito de assisti-los. Foi uma discussão temática abrangente, pois partindo do tema “gênero” ampliou-se o debate para as diferenças entre filmes independentes e de entretenimento.

Solicitamos ao grupo que assistissem ao filme Menino 23 (Figura 10)<sup>9</sup>, com o objetivo de fazermos um debate. Para nosso desapontamento, dos sete participantes, apenas dois

---

<sup>9</sup> Durante a década de 1930, 50 meninos órfãos negros e mulatos foram levados por empresários com pensamento eugenista (integralistas e nazistas) de um orfanato do Rio de Janeiro para a fazenda Santa Albertina, pertencente a Osvaldo Miranda, em Campina do Monte Alegre, São Paulo, para dez anos de escravidão e isolamento. Na fazenda foram encontrados tijolos com marcas de suásticas nazistas.

assistiram ao filme. Por outro lado, surpreendentemente, a discussão foi promissora e aproximou-se do que já havíamos pensado sobre os documentários. V.P. falou sobre a diversidade temática dos documentários e sobre o que seria real e ficcional em seus conteúdos. K.D. relatou que ficou chocado ao ouvir o relato do menino que foi confiscado pelos proprietários das terras e também ao descobrir que existiu um grupo de nazistas no Brasil unidos ao movimento integralista. “Fiquei um pouco assustado pelo como é próximo. É essa realidade de ser um racismo, próximo assim, tanto de tempo como de local... (K.D).”



Figura 10 – Documentário Menino 23  
 Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Menino\\_23](https://pt.wikipedia.org/wiki/Menino_23)

E.K. assistiu ao filme com seu pai e contou-nos sobre a resistência dele para discutir temas relativos ao racismo que aparecem no documentário. “Nesse documentário eu fiquei muito chocada... Muito surpresa... Ao meu redor, as pessoas estão conseguindo ter uma noção a mais. Eu expondo os fatos sobre racismo e meu pai não aceitava...” (E.K.).

O mais interessante nesta discussão foi o estímulo provocado naqueles que não viram o filme. Chegamos à conclusão de que o documentário trouxe conteúdos reais de uma história desconhecida para eles e para grande parte dos brasileiros.

V.P. mencionou o aspecto ficcional ou real dos documentários e comentou sobre a independência dos filmes que não são voltados ao mercado e sim produzidos com o objetivo de suscitar percepções sobre a sociedade. Nas palavras da estudante, “É um documentário, pelo que vocês estão falando, sobre racismo. É uma questão muito importante para todo mundo repensar, né?” (V.P.).

O caráter subjetivista formador de comportamentos e indutor de ações provocadas pelo cinema de documentário contemporâneo no Brasil surge enquanto afirmação de cultura numa forte relação entre arte e sociedade, e não como moda e interesse puramente mercadológico, como afirma Mattos (2018). A rigor, os documentários podem transitar entre ficção e realidade, se fixar em realidade ou ser uma ficção. Se o caráter da obra é informar a realidade da forma como se apresenta, sem nenhum adereço ou modificação por parte do diretor, podemos inferir em sua realidade fílmica. Porém, se o documentarista inserir adereços que não correspondem ao dado como se apresenta, estaremos diante da ficção. Mattos (2018), em sua análise sobre os documentários no período contemporâneo no Brasil, comenta sobre a riqueza dos documentários quando amalgamados entre ficção e realidade, cuja pesquisa de um tema é transformada em um longa ficcional.

#### **4.3 – Qual é o impeditivo para frequentar o cinema?**

Em 10 de novembro de 2020 questionamos o grupo sobre os obstáculos impeditivos da ida ao cinema e, principalmente, aos cinemas no centro da cidade de São Paulo e ao Spcine Cidade Tiradentes, assim como aos cinemas nos bairros vizinhos e *shoppings* em geral. Alguns jovens com experiências culturais costumam ir ao Spcine, ao Cine Olido e ao Centro Cultural Vergueiro, além de outros cinemas de arte, como o Cine Belas Artes, para prestigiarem filmes com conteúdos reflexivos e próximos da realidade da periferia. Mas os jovens relataram sobre os problemas de deslocamento sofridos por causa dos transportes lotados e da distância entre o bairro e o centro da metrópole, em um percurso que leva por volta de 50 minutos. Não consideram o Centro Cultural Vergueiro como um cinema, tendo em vista a ideia de que um Centro Cultural tem vários outros espaços destinados a atividades culturais, ainda que lá haja uma sala Spcine.

Silva (2009), em seu artigo sobre o subdistrito da Cidade Tiradentes, comenta sobre a luta habitual dos moradores no território da exclusão em detrimento da sobrevivência, em um lugar onde o deslocamento é demasiadamente sofrido. Cabe reiterar que para usufruir dos bens culturais é necessário utilizar transportes públicos. Levando-se em consideração a troca de veículos de transporte, tendo em vista que não há transporte direto para o centro da cidade de São Paulo, 2,7% da população realiza transferências entre viagens, tendo como consequências para a população o aumento de gastos em conduções, além de exaustão.

Na periferia, os empregos locais em sua maioria são informais; desta forma os seus moradores deslocam-se para vários pontos da cidade de São Paulo. Essa descrição da realidade periférica citada por Silva (2009) se aproxima do relatos dos jovens. G.P2. comentou sobre o deslocamento e a luta cotidiana dos trabalhadores em prol da sobrevivência, o que os coloca num estado de exaustão permanente, que é maior do que o desejo de ir ao cinema nos finais de semana. Em congruência com o depoimento e discussão dos jovens do, D’Andrea descreve:

Convertida em uma máquina produtora de mercadorias, a cidade capaz de fazer homens virarem suco, produziu um dos planos mais bem acabados em termos de segregação social e racial. Já existe uma estante de bibliografias, mapas e indicadores que provam a concentração de renda e equipamentos em determinados distritos e de como existe um desenho urbano e uma planificação da (in)acessibilidade edificada para que corpos radicalizados e pobres não acessem determinados lugares. Pra chegar da Brasilândia ao Morumbi é uma treta.

Da mesma maneira que o conceito hegemônico de universalidade foi construído num dado tempo histórico por padrões de modernidade forjados no continente europeu, a elite paulistana também forjou uma concepção ideológica de “São Paulo” (D’ANDREA, 2021, p. 8-9).

O subdistrito da Cidade Tiradentes, na visão destes jovens, distancia-se do território ideal para as práticas e hábitos do cinema. O significado da expressão por meio destes sentidos relatados pelos jovens nos leva a refletir sobre a questão da exclusão territorial da periferia. Podemos considerar a exclusão territorial e o descaso que as periferias de São Paulo – e necessariamente o subdistrito da Cidade Tiradentes – sofrem acerca do distanciamento das políticas e valores culturais. Isso pode ser evidenciado no discurso de L.A., que protestou contra a centralização das atividades ao centro da metrópole, tendo em vista a não consideração do Spicine enquanto cinema por parte do grupo de jovens. Eles consideram os cinemas como espaços privados de exibição.

Seguem abaixo mais alguns depoimentos dos jovens sobre este assunto:

No cinema de entretenimento, a distância não é favorável... A Cidade Tiradentes não tem um *shopping*. Se uma pessoa quiser ir num *shopping* ou cinema, ela vai ter que usar um transporte de no mínimo 50 minutos. Acaba sendo um trajeto super cansativo de transporte público (G.P2.).

É extremamente importante que tragam isso para as periferias de São Paulo, para que as pessoas tenham acesso mesmo (G.P2; ).

É muito, muito cansativo sair daqui e pegar ônibus (E.K.).

Aqui é extremamente longe... Quando a Marta era prefeita de São Paulo, tinha mais coisas culturais do que agora. O CEU foi o que mais desenvolve atividades culturais. Eles focam tudo no centro de São Paulo, mas eu acho injusto, porque se esquecem daqui. Lá tem formação de público e aqui não (L.A.).

Wanderley (2008) argumenta sobre a trajetória da exclusão social, não apenas no campo do trabalho, mercado ou trocas materiais, mas também no campo cultural cujos valores da população excluída não são reconhecidos. Segundo a autora, a exclusão pode ser material ou simbólica, de acordo com a concepção de mundo de cada sociedade.

#### **4.4 – Há uma complexidade na ideia de formação de público**

O grupo como um todo acha injusta a concentração das atividades culturais no centro da cidade de São Paulo, e L.A., no seu contato com a Companhia Pombas Urbanas de Teatro, discutiu exaustivamente com os seus integrantes sobre a ausência e dificuldade de formação de público tanto em teatro quanto em cinema. A facilidade maior em formar público se dá no centro da metrópole, enquanto existe uma ausência dessa formação no subdistrito da Cidade Tiradentes.

Miranda (2000), em seu artigo Reflexões sobre o papel da cultura na cidade de São Paulo, refere-se sobre a globalização na estrutura da Arte, Filosofia, e da Ciência em cidades metropolitanas (São Paulo, Atenas, Roma, Florença e Nova Iorque), apresentadas como exemplo para sintetizar a cultura em diferentes contextos.

De acordo com Silva, “a concepção colonizadora do fazer cultural no município foi responsável por muitos projetos levarem a cultura às regiões mais carentes da cidade de São Paulo, desconsiderando a cultura local ou o diálogo com a população” (SILVA, 2019, p. 14).

A partir desse ponto o assunto em pauta passou a ser a formação de público. Este tópico foi levantado por L.A., que, como já citado, discutiu o tema com seus amigos artistas de teatro.

Ela disse que o grupo Pombas Urbanas faziam oficinas para formar público em teatro, porém, sempre com muita dificuldade.

Na realidade, o marketing para as atividades artísticas sempre é patrocinado por agentes financeiros, numa proposta de consumo caracterizado pelo sistema capitalista. Assim, os bilhetes são caros e os produtos são apresentados quase sempre com o formato da indústria cultural.

Os cinemas, teatros e exposições de obras em museus com conteúdos mais reflexivos são excluídos da fruição popular. Neste sentido, a formação de público dos grupos independentes são realizados com maior dificuldade, com quase nenhum incentivo tanto do campo privado quanto público. E quando são propagados, os anúncios são superficiais como comerciais da televisão que convida: “vamos ao teatro”, ou as propagandas dos filmes do Super-Homem com pipocas e refrigerantes, ao estilo americano. Não se vê agentes formadores trabalhando para formar público dentro de uma esfera de prazer ou com jogos criativos que aproximem os jovens. O Estado poderia lançar concursos para esse fim, e ao mesmo tempo criar empregos para tantos jovens que se formam em Artes-Cultura.

De acordo com Desgranges, “o prazer advém da experiência, o gosto pela fruição artística precisa ser estimulado, provocado, vivenciado, o que não se resume apenas a uma questão de marketing” (DESGRANGES, 2003, p. 12).

Mas L.A. se considera parte do público de cinema, principalmente do documentário nacional, por suas idas ao Cine Belas Artes, que exhibe filmes com conteúdos profundos. Ela também comentou que a Mostra de Cinema é muito fechada e voltada apenas às pessoas que participam do campo cultural, e que, por isso, esse público é quem se apropria das exhibições. O fato é que a jovem estabeleceu contato com a Arte do cinema de acordo com sua experiência no campo artístico.

Em seu artigo, Magalhães comenta sobre as exhibições: “A distribuição e o acesso da população às salas de cinema no Brasil podem apresentar uma concentração socioeconômica e da desigualdade regional do País” (MAGALHÃES, 2015, p. 3). Segundo ela, é necessário que se faça uma maior divulgação ao público como um todo e que os filmes sejam exibidos nas periferias.

Nesse sentido, L.A. se referiu a políticas culturais que se aproximem mais do lugar periférico para que a cultura não esteja próxima apenas de grupos restritos.

Silva, em seus estudos sobre políticas democráticas, afirma: “ O desenvolvimento local aliado à cultura produz resultados mais equilibrados e democráticos, além de permitir que a população possa expressar suas tradições, costumes e hábitos de maneira mais genuína” (SILVA, 2019, p. 17).

Sobre a formação de público, os membros do grupo disseram que:

Eu não me considero público de cinema. Como me afastei muito do acesso ao cinema, não sei, eu não me considero (G.P.2).

Eu me considero de certa forma (E.K.).

Com certeza de filme sim, eu vou no Cine Belas Artes... Já o cinema de *shopping* não. Eu não gosto de cinema de entretenimento (L.A.)

Poucas pessoas que não trabalham com qualquer tipo de arte sabem que existe a Mostra. Fica sempre fechando no mesmo público (L.A.).

Em contrapartida, apenas G.P1. e G.P.2 precisam de maior motivação com relação ao cinema para serem consideradas público. V.P. e K.D. consideram-se público de cinema, tanto de filmes nacionais de arte quanto de filmes comerciais. K.D. apresentou um discurso contraditório, pois gosta mais do passeio do que o cinema propriamente dito. Além disso, há o *boom* de plataformas de *streaming*, como Netflix, que vem capturando uma grande parte do público, principalmente em época de pandemia.



Figura 11 – Netflix na época da pandemia de Covid-19  
Fonte: Lobão, 2020.

Lobão (2020), em sua pesquisa sobre Maratona de Séries Durante a Epidemia de Covid-19 (Figura 11), informa que em 2013 uma pesquisa da Netflix demonstrou que 73% dos usuários assistem de 2 a 6 episódios do mesmo conteúdo de uma só vez. Durante o isolamento social da Covid-19, 76,2% dos usuários aderiram ao entretenimento com um aumento de 16 milhões de assinantes em todo o mundo, e que 64,9% destes possuem entre 19 e 24 anos, demonstrando que o número de jovens é maior que o público acima de 25 anos de idade.

Ainda que as plataformas de *streaming* contenham um leque imenso de possibilidades fílmicas, inclusive de documentários com conteúdos históricos, políticos, sociais, e ambientais na esfera artística, ele também fica comprometido com:

- valor das mensalidades do *streaming*.
- pacote de dados da internet.
- geralmente a exibição é feita individualizada e sem mediador, o que dificulta a discussão.

Confirmando nossa ideia sobre formação de público, Desgranges comenta que não se trata apenas de facilitar o acesso financeiro a todas as classes sociais, mas trazer o público para participar não só do evento artístico como também do empreendimento cultural (DESGRANGES, 2003, p. 26). Segundo este autor, não só o aspecto financeiro de acesso à cultura é fundamental, mas também a forma como o evento cultural pode ser apresentado. Neste caso, os jovens estão sem acesso em termos físicos e de produção cultural.

Durante as discussões temáticas sobre os impeditivos para frequentar cinema e sobre os gêneros de filmes preferidos pelos jovens para considerarem-se público em documentário brasileiro, nos debruçamos sobre o ponto fundamental de nossa pesquisa: a formação de público.

Sobre o significado do que é artístico e do que é comercial, notamos uma falta de aprofundamento por parte de alguns do grupo. Porém, os jovens conseguiram expressar uma base conceitual sobre os tipos de filmes. Eles compreendem o que é o “cinema de *shopping center*”, ou seja, um símbolo de filmes comerciais, pois associaram o cinema como venda de produtos de consumo.

Após esses depoimentos, perguntamos qual o papel da cultura na vida deles. A resposta foi dada pelo grupo, no sentido de que os filmes reflexivos provocam o conhecimento de outras

realidades. E.K. e L.A. mencionaram a provocação temática das questões discutidas no grupo como fundamentais e inexistentes nas escolas.

Sobre formar público em cinema, L.A. acha importante ter acesso às bases literárias para fundamentar as leituras de imagens, assim como acontece nas atividades promovidas por oficinas, cineclubes e demais projetos culturais.

Segundo disseram L.A. e G.P1.,

A grande culpada é a indústria e a gente coopera com a indústria. [...] A mostra, se você for ver a bancada, eu acho que falei isso também na semana passada, a bancada que analisa os projetos para serem aprovados, se vocês pesquisarem [vão ver que] tem uma questão ali. Parece que a arte não é para todo mundo. As pessoas que fazem isso, elas são naturalmente brancas, têm dinheiro e elas comandam o que vai ou o que não vai assistir. [...] E qual é a representatividade que a gente tem para falar sobre periferia? O que a gente tem lá dentro? Eu sinceramente não sei... Pelas minhas pesquisas, não temos ninguém... Por que será? Os grupos aqui da Zona Leste têm muita dificuldade para conseguirem ser aprovados nos projetos. (L.A.)

A gente precisa de estímulo. Eu era uma pessoa totalmente leiga referente a esse assunto. Hoje eu já sei bem. É muita gratidão, né? Acho que a mídia precisa colocar mais filmes como esses. E até nas escolas também poderiam passar mais, fazer trabalhos sobre filmes, essas coisas... E assim [poderíamos] criar um público para esse tipo de cinema (G.P.)

Eu penso que o cinema tem que se aproximar mais das pessoas, inclusive do lugar onde elas moram. Assim, eu acho que, às vezes, dentro do cinema, as pessoas acham que a periferia é como se faltasse uma questão intelectual na gente e não uma questão social pelo valor de ingresso e de uma condução para se chegar ao *shopping* [...]. [Faltam] iniciativas das escolas e prefeituras do bairro. (L.A.)

O grupo acredita que a maioria das pessoas que investem em projetos cinematográficos são brancos e pertencentes à classe alta, que são os que exercem o poder sobre a exibição de filmes.

A população brasileira é constituída por uma forte miscigenação predominantemente negra, sendo que o filme nacional representa a cultura brasileira onde os protagonistas negros e suas representatividades são minimamente exploradas. Tal produção é pequena e quase sem nenhum protagonismo (GANZER; SILVA; HERMES, 2019).

Os jovens reconhecem a importância da cultura e a falta de incentivos nas políticas culturais, e aproximam-se do pensamento de formação de público e políticas culturais apresentada por Oliveira, que afirma em seus estudos que as “práticas culturais ou consumo de

cultura são objetos importantes para a esfera da produção de conhecimento quanto para a esfera da política pública por diversas razões” (OLIVEIRA, 2009, p. 2). A razão é que as práticas culturais, assim como o consumo de cultura, são ferramentas importantes e reconhecidas no campo da educação, pois estimulam o desenvolvimento cognitivo. Acreditamos que sejam ferramentas que desenvolvem não só o pensamento cognitivo, mas também são veículos das expressões e resistência das maiorias sociais tais como cultura indígena e africana (D’ANDREA, 2021, p. 10).

Mas, para que esse reconhecimento se amplie e permita o acesso e formação de público, são necessárias políticas públicas para os diferentes públicos e classes sociais. Reconhecer a importância do acesso às minorias sociais é um posicionamento político porque implica pensar qual seria a função da cultura na vida dos cidadãos, ao contrário de associar a cultura apenas à esfera das manifestações artísticas. Nesse sentido, a viabilização de projetos culturais capazes de considerar a recepção e acesso público a filmes, tanto clássicos quanto independentes, são fundamentais. Oliveira afirma que “a democracia cultural não pressupõe um único paradigma de ‘cultura legítima’, além de ser mais coerente com a percepção do público como um conjunto diverso e plural e não como um todo único e homogêneo” (OLIVEIRA, 2009, p. 10). A democracia cultural tem como objetivo formar indivíduos, independentemente de sua classe social, com o auxílio de obras diversas. A democratização da cultura dos anos 1960-1970 se aproxima muito das atuais políticas culturais que tinham como objetivo superar as desigualdades da população frente à cultura erudita.

Por “políticas culturais” voltadas para a exibição cinematográfica compreendemos elaborações de projetos rumo aos cinemas, cineclubes ou instituições que ofereçam oportunidades de acesso e reflexão acerca dos filmes independentes, e não apenas dos filmes comerciais, caso do Spcine Cidade Tiradentes.

As políticas públicas são estratégias de ação desenvolvidas pelo Estado no sentido de proporcionar e incentivar bem-estar, acesso e participação a todos numa sociedade. Em nossa pesquisa, as políticas culturais são extensões das políticas públicas. Acreditamos que cultura é um direito de todos e ação do Estado no qual o ideário dominante não esteja presente enquanto uma relação de poder e dominação dos sujeitos sociais, mas enquanto facilitador de acesso e formação democrática dos jovens. Em conformidade com Simis:

Primeiramente é preciso ter em conta que a cultura é um direito e, nesse sentido, é muito mais que uma atividade econômica, embora, a economia da cultura tenha hoje um papel importante, na geração de empregos. Os direitos sociais são aqueles que dizem respeito a um mínimo de bem-estar econômico, de participação, de ser e viver na plenitude a civilização, direitos cuja conquista se deu a partir do século XX e que se preocupam mais com a igualdade do que liberdade (SIMIS, 2007, p. 134).

Os jovens discursaram sobre a ausência de incentivos e projetos de cinema que viessem a preencher esse esvaziamento cultural na história atual do subdistrito da Cidade Tiradentes. É por eles sabido que anteriormente houve ações de cinema engajado ou cineclubes no bairro, mas alegam essa ausência do Estado em função da atual gestão política.

Segundo Rubim (2007, p. 12), as investigações acadêmicas a respeito das políticas culturais brasileiras foram realizadas no campo multidisciplinar (Sociologia, Artes, Educação etc) de forma contínua e descontínua, o que evidencia a complexidade para a compreensão de seu início no Brasil. Ao partir do ponto de sua fragmentada compreensão histórica, como relacionar essa descontinuidade com as políticas culturais na periferia?

Para compreender melhor as políticas culturais, convém examinar desde o tempo da colonização e da monarquia portuguesa, que sempre negou a cultura indígena e africana. A cultura vinda de fora (livros, jornais) tinha a circulação interdita no cotidiano do Brasil colônia, repercutindo na incipiente educação e no atraso do campo cultural (RUBIM, 2007). Especialmente no campo da cultura (mas não só), o Brasil passou nos períodos histórico-culturais da colônia, dos anos 1930, da ditadura militar e do Estado democrático por várias flutuações políticas, econômicas e sociais, desmontando e montando projetos e ações culturais. Ora a cultura da plebe é valorizada, ora há uma ausência total de valorização da cultura popular em termos de aproximações periféricas e efetivação de práticas de formação de público.

Pelo que se pode presenciar, a atual gestão da política brasileira de cultura tem poucas exposições de documentários brasileiros, sendo maior a quantidade de exposições a dos gêneros comerciais.

Dando continuidade à ideia de reflexão a partir dos filmes independentes, na linha argumentativa de Hooks (2020, p. 31), o pensamento crítico, similarmente comparado a um laboratório, provoca reflexões que contribuem para compreender o funcionamento da vida em suas várias nuances. Ainda nessa perspectiva, Hooks, ao mencionar o ensino da aprendizagem, atribui ao ensino formal o papel de transmissor de informação ausente de uma educação

libertadora, onde o pensamento questionador não é incentivado e que resulta em comportamentos resistentes e passivos por parte dos alunos em relação ao pensamento independente (HOOKS, 2020). Assim, pode-se inferir que existe um esvaziamento educativo quanto ao pensamento crítico, se considerarmos que a escola tem um papel social a cumprir dentro do campo cultural e das artes. De acordo com Tafarell, “a escola é, portanto, o local da universalização da cultura enquanto possibilidade concretamente existente” (TAFARELL, 2013, p. 24). É sabido que a realidade da educação no Brasil é adequada aos interesses do acúmulo de riquezas das classes dominantes e do sistema ideológico do capital que favorece o distanciamento da formação científica, filosófica e artística dos jovens da periferia. As disciplinas das humanidades como artes, filosofia, sociologia e psicologia estruturam reflexões capazes de desenvolver o pensamento crítico que autores como Vygotsky caracterizam como o desenvolvimento das funções superiores dentro do ensino não formal<sup>10</sup>. Para Tafarell,

A primeira tese diz respeito à função social da escola que é elevar a capacidade teóricas dos estudantes, o que passa pelo desenvolvimento da capacidade científica, a atitude científica. Passa pela valorização da aquisição, pelo estudante, dos conhecimentos científicos, artísticos e filosóficos em sua forma mais desenvolvida, o que implica no desenvolvimentos das funções psicológicas superiores. Esta função é atribuída à escola pela burguesia, que é moldar subjetividades humanas para facilitar o processo de acumulação de riqueza por parte da burguesia. Esta função social da escola é historicamente constituída porque a escola ensina, mesmo quando parece não ensinar. (TAFARELL, 2013, p. 23).

O materialismo histórico aponta as relações de poder de quem detém os meios de produção sobre quem as produz, ou seja, dominantes versus dominados no universo filosófico, artístico e do trabalho. Para Tafarell (2013, p. 21) é nas relações econômicas que se situa a alienação<sup>11</sup>. Grande parte dos trabalhadores do subdistrito da Cidade Tiradentes não tem emprego formal e formação educacional suficiente para o acesso às exposições de cinema documentário brasileiro – estão assim “alienados”.

Segundo Ferreira, “sucede que por meio da alienação o trabalho na sociedade capitalista torna-se elemento esvaziador do homem, exaurindo ou extinguindo cabalmente a humanidade de sua essência” (FERREIRA, 2013, p. 68). O homem, no nosso caso o jovem, se torna distante

---

<sup>10</sup> Um ensino voltado as interações sociais dentro de um coletivo em disciplinas como Arte, Cinema, Sociologia e Filosofia.

<sup>11</sup> Na teoria marxista considera-se a alienação como ausência de reflexões sobre as contradições, ou seja, um esvaziamento do pensamento crítico.

de sua natureza interna, subjetiva e existencial, permanecendo num mundo objetivo que o capital oferece entre fetiches e desejos, esvaziados pelo pensamento crítico e mergulhados em alguns filmes de entretenimento que funcionam como máquinas de fantasias. Ao contrário disso, o documentário nacional propõe uma imersão a procura dos simbolismos fílmicos na possibilidade de ampliar os horizontes humanitários e percepção do mundo interior.

Pensar o cinema como sistema de produção ou como um artefato do mercado é considerá-lo uma arte alienada, que, desta forma, pode gerar sujeitos passivos. De acordo com Ferreira, “sabemos que no capitalismo a produção artística torna-se, não raro, uma objetivação alienada, pois a arte passa a viver sob a lei geral da produção” (FERREIRA 2013, p. 71). Na continuidade do pensamento da autora, estudiosa dos apontamentos de Marx, há a afirmação de que a objetividade alienada é necessária para o sujeito tornar seu desenvolvimento possível (FERREIRA, 2013).

Fortuitamente a relação educação-cinema se constitui uma saída *sine qua non* para este labirinto do Minotauro da educação no Brasil. Atualmente, os jovens de uma forma geral, assim como os jovens participantes desta pesquisa, carecem da educação dos sentidos e não somente da educação tecnicista do sistema capitalista direcionado ao mercado de trabalho. A educação informal, por meio da exibição de filmes de arte, capacita ao jovem desenvolver seus sentidos tanto no campo pessoal quanto perceptivo dos aspectos humanísticos necessários para vida histórica-social. Para vivenciar a arte é necessário ter formação educacional dos sentidos, conforme Ferreira: “Por isso, para que se possa desfrutar da arte, é necessário que os sentidos se formem artisticamente, em processo de apropriação” (FERREIRA, 2013, p. 75).

A contradição entre a existência e a essência do sujeito plantada pela alienação bloqueia o desenvolvimento dos sentidos (FERREIRA, 2013). Desta forma a escola necessitaria apresentar atividades artísticas em seu currículo para formar jovens mais voltados à essência (subjetividade) que à existência (objetividade).

Quando mencionamos a educação sistematizada originária das classes dominantes que mantiveram seus interesses no processo produtivo capitalista, a educação escolar para as classes mais vulneráveis reproduz o mesmo modelo das classes dominantes sem levar em consideração sua história e contexto social, o que determinou uma relação de saber de dominantes sobre dominados. Os iletrados ou jovens periféricos com maiores dificuldades de adentrar no modo

de produção capitalista por não terem acesso à universalização da educação ficaram excluídos do processo escolar bem como do mercado de trabalho, restando-lhes a marginalidade, a violência, os homicídios e os trabalhos informais.

Ao mesmo tempo em que há a exclusão social, política e econômica de grandes massas da população desde o processo inicial de formação de um exército (mão de obra) de reserva, necessário para o controle do proletariado, o modo capitalista de produção demandou que a parcela de trabalhadores necessários para manter o sistema tivesse, inicialmente, uma escolarização mínima, requerida para a operação de máquinas e procedimentos industriais. O desenvolvimento dos processos produtivos exigiu a expansão dos níveis de letramento entre os indivíduos e, paulatinamente, a generalização do conhecimento sistematizado, já como resultado da conquista de direitos sociais de cidadania.

O deslocamento do processo produtivo do campo para a cidade e de grande parte da agricultura para a grande indústria implicou, por consequência, na exigência da universalização da educação escolar para os incluídos nos processos produtivos, possibilitando-a se tornar generalizada e dominante (LAVOURA e CARDOSO, 2013, p. 99).

A escola ainda permanece nos moldes da educação formal e são poucas as que trabalham o conhecimento a partir das relações entre arte e cotidiano dos povos, alargando cada vez mais a distância entre público e privado. A educação tradicional é uma descrição de uma dada realidade sem uma ação efetiva sobre ela, ou seja, um conhecimento que parte da teoria descritiva sem a prática (NOBRE, 2011, p. 37).

Análogo ao conhecimento, a teoria crítica implica em ação transformadora da realidade um conjunto entre teoria e prática interativa entre sujeitos sociais a fim de atingir a liberdade e a igualdade e portanto a transformação social e emancipação. Estes dois ideais, liberdade e igualdade, estão nas entrelinhas ilusórias do capitalismo, porém, podem ser alcançadas (NOBRE, 2011 p. 29).

Além dessa dificuldade do ensino escolar, temos os filmes puramente mercadológicos exibidos em grande parte da periferia talvez sob a forma de alienação e não como instrumento de pensamento crítico, alongando a ideia da continuidade dos ideais burgueses.

#### 4.5 – Spcine Cidade Tiradentes

O Spcine é a rede de salas de cinema da Prefeitura de São Paulo que conta com vinte espaços, sobretudo em bairros não atendidos pelas salas comerciais. O circuito apresenta semanalmente uma programação de filmes nacionais e internacionais. O objetivo do projeto é democratizar o acesso e garantir a exibição de filmes nacionais. Um dos bairros atendidos pelas salas de cinema do circuito Spcine é o subdistrito da Cidade Tiradentes.

Fomos ao Centro de Formação Cultural Cidade Tiradentes, onde está localizada uma das salas de cinema do Spcine, no dia 3 de março de 2019, para entrevistar um dos coordenadores com o intuito de conhecermos o local. A sala em questão é chamada Adélia Sampaio, possui 146 lugares e foi inaugurada em 7 de dezembro de 2016, embora o projeto já existisse desde o ano 2015. Os funcionários são terceirizados pela empresa Guaxupé. A entrada é gratuita e a sala atende um público que muitas vezes vem de longe.

Segundo Anderson, coordenador da sala Spcine do subdistrito da Cidade Tiradentes, alguns dos frequentadores exigem filmes dublados e da distribuidora Disney. A ideia inicial do ex-prefeito Fernando Haddad era exibir filmes nacionais e latino-americanos. Contudo, os filmes americanos ultrapassaram a exibição dos nacionais e de outras nacionalidades.



Figura 12 – Pesquisa Spcine Cidade Tiradentes  
Fonte: Cucio, 2020

Segundo a pesquisa realizada por Cucio (2020) a respeito do circuito Spcine no subdistrito da Cidade Tiradentes entre início de dezembro de 2016 até o fim de dezembro de 2018, foram registradas um total de 1.188 sessões, sendo 899 destinadas ao cinema estrangeiro e 289 ao cinema nacional, representando 75% e 25% de sessões respectivamente (Figura 12). A sala alcançou um total de 68.538 espectadores sendo que 57.666 assistiu filmes estrangeiros e 10.872 a filmes nacionais, o que representa uma porcentagem de 84% e 16% de espectadores respectivamente. Percebemos com esses dados um número diminuto muito significativo de exibições e público de cinema nacional.

Entrevistamos o coordenador da sala Spcine Anderson, que realiza diversas atividades como divulgação dos filmes, exibição, bilheteria e manutenção do espaço. Segundo ele, a divulgação da programação é feita por meio de panfletagem, pelo *Facebook* e através do *WhatsApp*, que conta com uma lista de transmissão com mais de 7.680 pessoas. A programação também é colocada no lado de fora da sala de exibição.

Segundo o funcionário, os equipamentos são um projetor e um desktop. A conexão de internet não é boa, e por isso ele utiliza um HD com 150 gb para armazenar os arquivos de mídia. A sala não exhibe filmes em 3D pelo fato deste formato de filme necessitar do uso de óculos e lentes específicas.

Anderson informou-nos que os filmes exibidos na Zona Leste são semelhantes em conteúdos entre si e se distanciam do estilo de filmes exibidos no centro da cidade. As informações, tanto fornecidas pelos jovens do grupo da pesquisa quanto pelo funcionário da Spcine, convergem para a mesma direção: os filmes lá exibidos são comerciais (norte-americanos com baixo teor reflexivo). Simis, em seus estudos sobre o Spcine, comenta sobre as exibições mais culturais no centro em relação aos comerciais:

[...] nas salas do Centro Cultural de São Paulo, Galeria Olido e Biblioteca Roberto Santos, na região central, são de filmes culturais, como *Hotel Cambridge*, filmes como *Oscar* e demais produções no circuito comercial (SIMIS, 2020, p. 216).

A preferência quanto ao filme de arte nos mostra que 24,4% do público assiste a este gênero. Tal dado nos fez pensar que 75,6% das pessoas preferem outros estilos de filmes (SIMIS, 2020). Um índice baixo de audiência quanto às propostas mais reflexivas .

Em nossa pesquisa realizada com o grupo focal a maioria dos jovens não tem o hábito e nem frequenta as salas do Spcine, preferindo ir ao cinema de *shopping*, seja a passeio ou para assistir aos filmes de entretenimento comercial. Segundo os jovens do grupo:

A Spcine tem ingressos gratuitos e passam filmes estrangeiros e nacionais, mas todos de cunho comercial. (L.A.)

A Cidade Tiradentes tem um centro cultural no bairro e tem uma sala de Spcine. Antes da pandemia, estava funcionando, mas não tem muita alternativa de filmes.(G.P2.)

Os jovens fazem uso das plataformas digitais, como Netflix, Globoplay e Amazon Prime, para assistirem filmes (Figura 13). De acordo com a pesquisa de Simis (2020), 78% dos entrevistados assistem filmes nas mesmas plataformas que exibem, em sua maioria, produções estrangeiras, que são muitas vezes caracterizadas como “cinema de massa”. Os filmes de arte também são atrativos, porém em menor porcentagem, somando apenas 24,4% da preferência de público



Figura 13 – Cinema de massa – cinema de arte  
Fonte: Simis, 2020

#### 4.6 – O que é necessário para formar público em cinema nacional de arte no subdistrito da Cidade Tiradentes?

Sabemos que a população brasileira, de uma maneira geral, sofre por ausência de uma identidade nacional. Fomos rotulados como o povo da alegria, do carnaval, do samba, espontâneos e emocionais, diferentemente da objetividade e frieza dos países avançados da modernidade. Seria isso uma verdade ou fomos manipulados e, portanto, condicionados a

sermos passivos e não reivindicar nossos direitos relativos à qualidade de vida, saúde e educação a partir dessa crença de povo feliz?

Considera Souza que “as classes baixas no Brasil, ou mais propriamente seu patamar socialmente inferior, ao qual estamos dando o nome provocativo de ‘ralé’, não possuem muitas vezes, nem um nem outro tipo de aprendizado” (SOUZA, 2009, p. 46).

Pelo próprio fato de termos no Brasil uma espécie de “apagamento” sócio-histórico e cultural, os grupos à margem da sociedade dominante permanecem estáticos e sem identidade nacional. Para restaurar a sua identidade, a contribuição do documentário brasileiro é de fundamental importância. Comer hambúrguer, assistir filmes, viajar ou morar em Miami não demonstra alienação quando o pensamento crítico consegue perceber as contradições destes comportamentos, sistemas e sociedades. Podemos considerar esses elementos como “mito moderno”, nas palavras de Souza, em relação a absolvição cultural estrangeira em nossa cultura nacional dentro do que ele chama de transfiguração da realidade. Absorver cultura norte-americana em filmes exibidos comercialmente é apagar ou não conhecer a realidade brasileira da experiência histórica coletiva.

De acordo com Souza,

A identidade nacional é, desse modo, uma espécie de “mito moderno”. Estou usando a noção de mito, neste contexto, como sinônimo de imaginário social, ou seja, como um conjunto de interpretações e ideias que permitem compreender o sentido e a especificidade de determinada experiência histórica coletiva. Desse modo, o mito é uma transfiguração da realidade de modo a provê-la de “sentido” e espiritual para os indivíduos e grupos sociais que compõe uma sociedade particular (SOUZA, 2009, p. 30).

Esta lacuna da ausência da identidade nacional existe por motivos diversos, dentre os quais podemos citar a subjetivação cultural norte-americana que nos foi imposta por décadas e que, aparentemente, persiste até o momento presente ocupando um lugar no campo da cultura brasileira. Nas palavras de Souza,

Nós brasileiros nunca nos comparamos com a Bolívia, com a Guatemala, ou mesmo com a Argentina. Nós nos comparamos obsessivamente com os Estados Unidos – na realidade a comparação explícita e explícita com os Estados Unidos é o fio condutor praticamente de todas as interpretações da singularidade brasileira no século 20 – porque percebemos que apenas eles são tão grandes e expressivos como nós mesmos no continente americano. Para um País como o Brasil, a comparação com os Estados Unidos se impõe a si mesma. Os Estados Unidos e o Brasil têm várias similitudes morfológicas

e históricas: extensão territorial, tamanho populacional, tempo de colonização, importância da escravidão (SOUZA, 2009, p. 33).

Parece-nos completamente viável a possibilidade de construir uma nova identidade nacional junto aos jovens a partir do cinema documentário brasileiro, desenvolvendo grupos não só de formação de público, mas também de cidadãos éticos capazes de transformar suas realidades e comunidades. Essa idealização poderia ser processada por meio do documentário nacional, pois sabemos que alguns destes jovens foram subjetivados pelo cinema norte-americano. Desta forma, a formação de público em cinema documentário nacional é uma valiosa estratégia para alcançar “quem somos nós” neste país chamado Brasil.

Pensamos em subjetivação como o processo de formar comportamentos e ações do sujeito em sociedade. Em nossa pesquisa tomamos como tal tanto a influência do Estado norte-americano quanto a necessidade de separarmos o que é nosso e o que é dos Estados Unidos, e também valorizar nossa cultura sem introjetar a cultura norte-americana.

De acordo com Foucault (2016, p. 12) em toda cultura, civilização, sociedade e instituições existem discursos que o sujeito compreende como verdadeiro. Estas verdades são construídas socialmente porque o sujeito não experimentou outras possíveis realidades ou não saiu de seu estado de sofrimento. No caso dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes, falar sobre documentário brasileiro foi esbarrar em novos horizontes.

Lima (2010), em seus estudos e reflexões, nos faz pensar em uma identidade que se modifica e proporciona ao sujeito uma forma de autonomia capaz de transformar as desigualdades sociais. A apropriação da identidade dissolve a desigualdade na medida em que emancipa os grupos, incentivando-os a exigir reconhecimento e a promoção de políticas culturais, de modo a garantir que a periferia também tenha direito à cultura.

Sabemos que as instituições são agentes formadoras de identidades no desenvolvimento dos sujeitos ao longo de suas experiências sociais. Podemos considerar os centros culturais, o cinema, a escola, a família como forças institucionais que formam, por meio das identidades, a personalidade desses jovens. Para haver a transformação destas identidades em ação para a

emancipação<sup>12</sup> a racionalidade comunicativa pode ser um meio para a solução deste impasse do comportamento crítico na sociedade contemporânea. De acordo com Nobre,

Segundo Habermas, a forma social própria do capitalismo contemporâneo é aquela em que a orientação da ação para o entendimento encontra-se presente no próprio processo de formação da identidade de cada indivíduo, nas próprias instituições em que ele é socializado e nos processos de aprendizado e de constituição da personalidade. A racionalidade comunicativa encontra-se assim para Habermas, efetivamente inscrita na realidade das relações sociais contemporâneas (NOBRE, 2011, p. 56).

É isso o que percebemos nas falas do grupo, como no caso de E.K., que se reconheceu antes e depois da pesquisa. Num primeiro momento, a jovem relatou que não tinha noção da representatividade identitária dos filmes nacionais. Porém, após as discussões temáticas, E.K. começou a perceber o quanto só conhecia os filmes internacionais comerciais, particularmente as comédias e então notou o quanto o campo cultural da periferia precisa ser estimulado.

Abaixo, seguem mais alguns depoimentos do grupo sobre este assunto:

Através do cinema podemos ter acesso a outras culturas. [...] Penso que tem essa questão do estímulo. Temos pouquíssima opção. [Precisamos de] mais incentivo dos setores públicos (G.P1.).

Tá todo mundo pesquisando como formar público. Não tem uma fórmula. [Tem] oficinas, que é um pouco como o grupo de teatro Pombas Urbanas faz. Tem filme que precisa de uma base literária para você entender. Precisamos falar do homem comum e não de algo tão distante (L.A.).

Tem que estimular ainda mais a minha geração, dar um enfoque maior à nossa cultura. Muitas pessoas não têm esse estímulo... (E.K.),

Furlan, Lima & Santos (2016), em estudos sobre identidade, mencionam a mesmice como uma identidade catalogada e estática, obstrutora da emancipação social do sujeito. O hábito de assistir filmes comerciais não forma uma identidade nacional apta para a mudança da sociedade, nem muito menos da periferia, porque isenta o sujeito de refletir a respeito das possíveis aproximações entre o filme e a sua realidade. Os filmes comerciais tendem a solidificar características do cotidiano estrangeiro e distanciadas do cenário nacional.

A jovem E.K. fala sobre o estímulo que a televisão dá aos filmes de comédia, principalmente os nacionais, ao contrário dos nacionais de arte. Segundo ela, esse incentivo da

---

<sup>12</sup> Processo do comportamento crítico que acessa os campos de direitos, liberdade e igualdade de acordo com a teoria crítica.

comunicação tem como objetivo alienar o jovem da capacidade de relacionar a história da realidade nacional com seu cotidiano e identidade brasileira.

Segundo Menegozzo (2017), os meios de comunicação estabelecem uma barganha entre os interesses das organizações midiáticas e da Indústria Cultural desde os anos 1960, e esse processo provoca o avanço desta indústria na venda de filmes que ocasionam uma conformação de personalidades individuais, provocando um fenômeno chamado de “descentramento do sujeito”. A manipulação por meio da moda e lazer limita o espaço do jovem, gerando divisão de classes e exclusão social – características típicas da estrutura capitalista.

E.K. também comenta sobre a escassez de ações escolares no campo das leituras das imagens. Ela acredita que a instituição deveria exibir os filmes nacionais de arte e elaborar atividades para os alunos responderem. Segundo ela, a pesquisa contribuiu para sua compreensão a respeito do cinema:

Eu acho que a primeira coisa que tem que ter é estímulo. Por aqui, algumas pessoas têm conhecimento disso, como a R., mas a maioria das pessoas, como eu, por exemplo, não tinha. Falta mesmo incentivar as pessoas da periferia, principalmente [sobre] o cinema de arte nacional. Aqui só tem cinema internacional. (E.K.)

Podemos dizer que essa relação entre cinema nacional de arte e cinema comercial refere-se tanto à forma quanto ao conteúdo do filme que foi elaborado e construído, ou seja, à expressão do capitalismo nos filmes comerciais em forma de passatempo, em contraste com os filmes documentários brasileiros, que incentivam a autonomia e a consciência da realidade.

Chauí considera que o entretenimento ou cinema comercial é o momento de deixar o tempo passar, de repousar e se distrair. Estes são aspectos associados ao desligamento do trabalho para o repouso do corpo biológico. Para ela, o fato de se distrair não isenta a análise crítica daquilo que se assiste. Porém, ela aponta o antagonismo entre entretenimento e cultura. O entretenimento é uma extensão da cultura, porém se distinguem quando a cultura é compreendida como um trabalho criador, expressivo e de pensamento das obras e de arte. A autora compreende que a criação, a expressão e pensamento sobre as obras se distancia da reprodutibilidade, também considerada cultura pelo fator crítico, tal como se compõe a cultura (CHAUÍ, 2006).

Nesta perspectiva, o documentário brasileiro compreendido como um trabalho criador, de várias possibilidades expressivas e relacionais, é o mediador principal de nossa pesquisa sobre a formação de público.

O cinema junto ao povo contempla a ideia de emancipação e cultura aqui mencionados. Sanjinés menciona em seu livro tal relação, quando diz que “um filme norte-americano comercial está conseqüentemente expressando a ideologia capitalista, sem propor-se, em absoluto, a ser veículo de conscientização” (SANJINÉS, 2018, p. 66).

L.A. expôs a necessidade do cinema aproximar-se mais das pessoas no território do subdistrito da Cidade Tiradentes. Sua impressão é de que a sociedade ignora a intelectualidade das pessoas que vivem na periferia. No discurso desta jovem podemos notar a percepção do sentimento de exclusão intelectual imposta pela sociedade dominante e ao mesmo tempo o apelo sobre a necessidade de participação e de fazer cultura como um direito de cidadãos.

Chauí, em suas reflexões sobre entretenimento e cultura midiática, clarifica a necessidade da efetivação dos direitos culturais e suas aproximações nas camadas excluídas da sociedade: “Em uma sociedade de classes, de exploração, dominação e exclusão social, a cultura é um direito do cidadão, direito de acesso aos bens e obras culturais, direito de fazer cultura e de participar das decisões sobre a política cultural” (CHAUÍ, 2006, p. 21).

Para se fazer cultura e ter direito de acesso aos bens e obras culturais, de participar das decisões políticas, nas reflexões de Souza (2009, p. 42), se faz essencial a criação de instituições que estimulem a crítica e a independência de opiniões, para existir cidadãos e sujeitos autônomos em pleno exercício democrático.

O sentimento de exclusão da jovem L.A. e o desdenho das classes dominantes pela potência intelectual do jovem da periferia relatado por B., segundo Souza, se dá pela conexão entre mercado e Estado. Esse fato, desenvolve comportamentos padronizados onde aqueles que não estão enquadrados são delinquentes e marginais; dessa forma, as classes dominantes condenam e estigmatizam socialmente esses sujeitos. (SOUZA, 2009, p. 108-109).

A jovem B., integrante do grupo Força Ativa, comentou sobre a potência intelectual dos jovens da periferia que são vistos socialmente pela sociedade dominante como grupos de baixo saber. O preconceito existente desde o período da colonização e se desenvolveu como uma

constante na sociedade brasileira, notadamente em São Paulo, na relação centro-periferia, gerando exclusão social. De acordo com Seyferth, sobre a relação de imigrantes europeus e negros: “Em resumo, a vigência do regime escravista faz da África apenas um lugar de negros bárbaros e não de imigrantes potenciais” (SEYFERTH, 2002, p. 120).

É provável que o discurso de B. se aproxime da reflexão de Seyferth quando menciona a desconsideração das classes dominantes atuais em relação aos jovens da periferia, em sua maioria afrodescendentes, um legado arcaico deixado por imigrantes brancos que ocuparam o lugar dos negros. Desde então, o não reconhecimento enquanto cidadãos com potenciais se constituiu em um hábito entre as classes dominantes no Brasil, lembrando que 55,4%<sup>13</sup> dos moradores do subdistrito da Cidade Tiradentes são afrodescendentes ou mestiços.

As jovens B. e L.A. não se colocaram alienadas ao responder a questão temática sobre suas realidades no subdistrito da Cidade Tiradentes e como formar um público de documentário brasileiro. Acreditamos que essas percepções sobre o estigma social e invisibilidade são recorrentes de interações e discussões coletivas nas quais essas jovens participaram em suas experiências nos campos artísticos e culturais.

Existe uma invisibilidade da necessidade de iniciativas culturais no caso do cinema nas escolas e nas praças, como bem disse a jovem L.A.. Podemos considerar uma desigualdade invisível, naturalizada e com acesso distinguido aos bens simbólicos ligado a processos históricos culturais da sociedade brasileira (SANTOS, 2014, p. 28). Já o trabalho com imagens simbólicas de um documentário nacional estimula o pensamento crítico para que a juventude possa perceber a naturalização implícita ao estilo de vida brasileiro.

A jovem L.A., que parece ter percebido e sentido a discriminação cultural como sinônimo de negação de valores e cidadania, apresentou como solução para formar o público a implementação de iniciativas como sessões de cinemas na periferia, em espaços públicos, ao menos uma vez por mês.

Guareshi (2008) propõe o seguinte questionamento sobre a exclusão:

Qual é a consequência que deriva do menosprezo dos saberes populares? Por detrás de atitudes como essas, esconde-se uma discriminação, e uma tentativa

---

<sup>13</sup> [www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/igualdade\\_racial/arquivos/Relatorio\\_Final\\_Virtual.pdf](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/igualdade_racial/arquivos/Relatorio_Final_Virtual.pdf). Acesso em 05/05/2022

de exclusão, ou supressão de um determinado tipo de saber (GUARESHI, 2008, p. 152).

Neste sentido, pensamos num cinema nacional capaz de produzir e aproximar-se dos conhecimentos da realidade dos sujeitos, assim como desconstruir identidades norte-americanas distantes da realidade brasileira. Sawaia (2008) conceitua a identidade enquanto uma categoria e tática das relações de poder sem atributos permanentes. Aplicada a nossa experiência com o grupo de jovens, concluímos que é possível que a identidade seja metamorfoseada por meio do cinema documentário nacional .

Constatamos, na experiência investigativa com estes jovens, a capacidade de estabelecer relações sobre o cinema no centro e na periferia, mesmo que com pouca experiência em análise de imagens e poucas concepções teóricas sobre filmes nacionais de arte ou comercial. Percebemos as lacunas de políticas culturais no campo cinematográfico, exemplificadas no discurso de E.K., que disse nunca ter experimentado a exibição de filmes nacionais de arte no bairro. Isso nos faz pensar sobre o distanciamento entre a periferia e o centro da cidade, resultando na falta de possibilidades de relação com o mundo do cinema reflexivo e na dificuldade dos jovens de obter conhecimento de si mesmos em relação ao seu território.

Segundo Freire (2001), somente os seres capazes de refletir sobre sua forma limitada e condicionada de ser num mundo dialético são capazes de se libertar, criar e transformar o cotidiano acrítico e mecânico em oportunidades emancipadas.

L.A. insiste na percepção de que o foco do cinema no subdistrito da Cidade Tiradentes é comercial e enlatado, sendo, portanto, limitado sob o ponto de vista de trazer a consciência de si e da vivência periférica, pois não aborda as questões da vida cotidiana numa periferia e nem tampouco o aprofundamento das raízes identitárias do povo brasileiro, seja em termos de etnia, gênero ou classe social, isto é, da cultura de nosso povo. Parece-nos que L.A chegou próxima da ideia da indústria cultural promovedora do consumo e das artes em série.

Sobre a indústria cultural, Chauí aponta: “A vitória do pilar da regulação (Estado e mercado) opera no sentido de esmagar o pilar da emancipação, e para isso destrói a autonomia racional do pensamento, das artes, da ética e do direito” (CHAUÍ, 2006, p. 23). A indústria cultural atua como um divisor de classes sociais, pois atende a classe dominante consumidora de obras caras e raras, e, por outro lado, a classe da ralé consumidora de obras baratas destinadas

a massa. Desta forma não democratiza a arte como um direito para todos, mas a massifica<sup>14</sup> (CHAUI, 2006, p. 29).

Filmes como “A Era do Gelo” são exibidos na Fábrica de Cultura<sup>15</sup>, cujo foco são filmes para a família, ou seja, com conteúdos mantenedores de um *status quo* pouco questionável, ou de culturas que não fazem parte do cenário nacional. Alguns contextos desses filmes de entretenimento destacam realidades, padrões e comportamentos que não se aproximam do cotidiano da periferia.

A constatação feita pelos jovens sobre o afastamento do cinema nacional de arte na periferia pode ser visto pela ótica da negação de uma problemática complexa e profunda da sociedade brasileira formada por classes sociais. É o mesmo distanciamento existente do Brasil em relação aos países avançados: a questão da igualdade social. Com as diferenças das classes sociais daqui, a possibilidade de acesso se restringe aos mais bem formados e educados. À parte maior da população periférica é naturalmente atribuído o estigma de marginalizado e delinquente, pois o narcisismo e egoísmos das classes dominantes predominam na aristocracia nacional, Souza expõe em seus estudos e reflexões sobre sociedade brasileira e classes sociais o que provocativamente denomina de ralé, as minorias sociais que sofrem a exclusão. Para ele:

Essa é a classe que compõe cerca de 1/3 da sociedade brasileira que está abaixo dos princípios de dignidade e expressivismo, condenada a ser portanto, apenas “corpo” mal pago e explorado, e por conta disso é objetivamente desprezada e não reconhecida por todas as outras classes que compõe nossa sociedade. Essa é também a razão da dificuldade de seus membros construírem qualquer fonte efetiva de autoconfiança e de estima social, que é por sua vez, o fundamento de qualquer ação política autônoma (SOUZA, 2009, p. 122).

A inexistência de exposições constantes nas escolas do subdistrito da Cidade Tiradentes, de acordo com os depoimentos de E.K. e G.P2., nos leva a pensar na necessidade da formação

---

<sup>14</sup> Diminui o potencial da arte expressiva e criativa vulgarizando-a. A indústria cultural não tem interesse nessas obras, elas não “vendem”.

<sup>15</sup> As Fábricas de Cultura são espaços de acesso gratuito que disponibilizam diversas atividades artísticas. Criadas com o objetivo de ampliar o conhecimento cultural por meio da interação com a comunidade, as Fábricas oferecem uma programação cultural diversificada. A Fábrica de Cultura Cidade Tiradentes foi inaugurada em outubro de 2013 e está instalada em um edifício novo com 5.600 m<sup>2</sup>, e conta com um teatro de 300 lugares totalmente equipado, 16 salas de aula para atividades como cursos de teatro, dança, música, circo, multimeios, artes plásticas e xadrez, sala de biblioteca e estúdio de som. O teatro, além de shows de artistas e grupos locais e sessões de cinema, tem apresentações de espetáculos profissionais variados.

de professores e de cineastas populares que possam incentivar e promover discussões temáticas a partir da leitura de imagens de documentários nacionais.

## **5. PENSAR E REPENSAR: DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NO SUBDISTRITO DA CIDADE TIRADENTES**

Sabemos que não é uma tarefa fácil definir o que é arte e, principalmente, o conceito de “documentário brasileiro” dentre os vários segmentos representativos dessa variante cinematográfica. Pensamos no cinema independente, nos documentários e, de um modo geral, no cinema reflexivo mediador de possibilidades transformadoras e gerador de autonomia em seus receptores. Ao contrário disso, Adorno (1985), em seus escritos sobre a Indústria Cultural, menciona que a cultura de massa é estruturada pela diversão que encontra em seu significado a irreflexão.

Ao questionarmos os jovens sobre as possíveis diferenças entre documentário brasileiro cinema comercial, eles prontamente nos falaram sobre o cinema norte-americano e as comédias brasileiras, nomeados pelo grupo como “cinema de entretenimento”. Citaram a comédia “Minha Mãe é uma Peça”, assim como os filmes de apelo sexual do cinema nacional. Também citaram “Homem-Aranha” e “A Era do Gelo” como exemplos do cinema norte-americano. Descobrimos uma escassez de repertório fílmico por parte destes jovens, talvez pela falta de frequência e de incentivo em relação ao cinema. No que se refere aos filmes nacionais de arte, G.P2. citou “Central do Brasil”, de 1998, como exemplo da retomada desta produção, embora, segundo a jovem, não exista mercado para esse tipo de filme. G.P2. também nos falou sobre o tabu acerca dos filmes nacionais ainda serem relacionados a temas sexuais. Ela comenta que sempre discute sobre filmes com seus pais, porém eles são conservadores e afirmam que filme nacional é sinônimo de sexo. G.P2. empenhou-se muito para convencer os pais de que os filmes nacionais não têm somente conteúdos sexuais, mas a resistência e o preconceito são grandes.

Os jovens não mencionaram a reflexão como um aspecto considerável sobre o filme de documentários brasileiros destacaram a lacuna do mercado audiovisual para projetos cinematográficos nacionais em comparação com os Estados Unidos, bem como as poucas produções e a necessidade de valorização da arte cinematográfica brasileira.

G.P2. comentou sobre a tentativa de destruição da arte e cultura nacional por parte do governo Bolsonaro. A jovem acredita que, talvez com outro governo, ainda possamos recuperar o tempo perdido.

O cinema norte-americano é um grande construtor de subjetividades no que tange ao comportamento, e sabemos do fascínio que os EUA exerce sobre muitos brasileiros. Nossa intenção, ao questionar sobre as diferenças culturais que os filmes brasileiros e norte-americanos abordam, é pensar coletivamente sobre um cinema nacional esclarecedor e sobre a identidade mitológica criada pelos filmes americanos. Constatamos a influência dos filmes norte-americanos na fala de G.P2. ao dizer que gosta dos tênis das atrizes americanas vistos nos filmes. Desse modo, ela reafirma a influência dos filmes sobre as pessoas. De acordo com Adorno, “o mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder” (Adorno, 1985, p. 21).

A fala de L.A. quanto à formação de público em documentário brasileiro no bairro nos convida a pensar sobre a importância do posicionamento político da educação de filmes reflexivos. Tendo isso em vista, destacamos três pontos essenciais:

- Viabilização de ingressos em cinemas que exibem filmes documentários nacionais de arte, haja visto que o custo do bilhete do filme de arte é alto para quem tem baixa renda.
- Necessidade de descentralização das salas de cinema.
- Mais investimento em cultura cinematográfica na periferia.

Nesse sentido, o investimento do Brasil em filmes comerciais inviabiliza um crescimento considerável de exibição e formação de público em cinema nacional de arte na periferia. O contexto ideológico da Indústria Cultural forma identidades distorcidas por meio de suas imagens. A jovem nos revelou a carência de politização da periferia e a relação de dominação exercida pelas classes dominantes, que tratam as pessoas da periferia como serviçais.

De acordo com Sanjinés, “temos um público mal habituado, profundamente distorcido e corrompido, cuja atitude tem ficado quase no nível de reflexos condicionados” (SANJINÉS, 2018, p. 66).

O hábito do cinema em documentário brasileiro por meio de exibições é um meio para formar um público de cinema crítico, fornecedor de posicionamentos políticos, localizador das identidades e histórias do povo que mora na periferia.

L.A. apresentou um posicionamento político em relação a vida sociocultural no subdistrito da Cidade Tiradentes e também quanto às necessidades do bairro em relação às políticas culturais. Atribuímos essa percepção crítica em função de suas experiências no campo artístico e linguagens culturais. Já Oliveira (2009) questiona se a Indústria Cultural ou cinema de massa provoca ou não pensamentos críticos no receptor e afirma a importância de estudos nesse campo. Segundo Lane (2001), a linguagem é condição necessária para o desenvolvimento da crítica. Mas como podemos definir a formação de público no contexto crítico e no desenvolvimento cognitivo destes jovens pesquisados? Neste grupo, seriam o olhar crítico e as leituras de imagens apenas dos filmes independentes e reflexivos? Seria apenas esse gênero de filmes capaz de contribuir para a percepção crítica da realidade? Não seria crítico o fato dos jovens poderem relacionar-se com o contexto apresentado nos filmes comerciais? E quais são as relações entre produções nacionais e norte-americanas? Parece que nos deparamos com outro problema a respeito da formação de público.

Nesta pesquisa, de um modo geral, notamos a falta de atividades cinematográficas para o processo de compreensão do documentário brasileiro e seus significados que possibilitam o acesso à leitura das imagens. Por outro lado, os filmes comerciais promovem nestes jovens a análise não simbólica, mas uma análise processual do filme, sequência, mercado e temática. Nessa linha, Adorno (1985) caracteriza a indústria cultural como uma fábrica de produção em série, tal como as fábricas de parafusos, mecanizada e sistemática em sua lógica.

Sob a ótica do grupo de jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes, o cinema norte-americano de massa constrói ideais norte-americanos que não contemplam a realidade periférica do Brasil. Os jovens atribuíram à pesquisa a possibilidade de descobertas atípicas relacionadas à cinematografia de documentários brasileiros e à importância de valorizar nossa cultura.

A maioria da população da capital paulistana concentra-se na periferia e, de acordo com nossos estudos, pela ausência do exercício da cidadania por meio das políticas públicas, os jovens são aprisionados no território, sem a possibilidade de transitar no centro da metrópole em busca de formas diferentes de olhar o cinema. Segundo Silva-Galeão, “a iniquidade da distribuição dos bens sociais na periferia do capitalismo permanece como correlato da acumulação da mais-valia por uma fração da população mais rica” (SILVA-GALEÃO, 2017, p. 96). Essa acumulação apontada por Silva-Galeão nos remete à reflexão da invisibilidade das

periferias de São Paulo e principalmente no subdistrito da Cidade Tiradentes, onde a nebulosidade cinematográfica e tantas outras formas de bem-estar social é uma constante neste espaço temporal. De acordo com Oliveira, é uma “matriz colonial de poder”:

É uma estrutura de poder voltada à opressão de povos não brancos. As periferias das grandes cidades são ressignificação das senzalas dos tempos de escravismos, dos territórios indígenas nos tempos das ocupações. A constituição das nações latino-americanas tem como prisma a violência, a negação da subjetividade ao que se afasta da normatividade dada como branca. Em uma reação reativa a isso, as culturas periféricas atuam na resistência e ressignificação: dos valores, de espaço público, de ação política, de subjetividade (OLIVEIRA, 2021. P. 15)

Não é apenas um infortuno destino das periferias ou que Deus os fez assim, ou que a meritocracia poderia salvá-los. Percebemos uma espoliação originária do elemento de sustentação das origens do capitalismo não só na periferia de São Paulo como na América Latina como um todo (OLIVEIRA, 2021), e as relações culturais como o cinema não está desligado destes fatores excludentes.

A jovem L.A. referiu-se a uma maior aproximação com o cinema no subdistrito da Cidade Tiradentes, o que nos faz pensar sobre o distanciamento social, a invisibilidade da periferia em detrimento do investimento em filmes capitalistas, a ausência de políticas culturais e o oligopólio da empresas cinematográficas dominantes do mercado.

Essa desigualdade cinematográfica, no Brasil, parece produzir uma desigualdade cultural dentro da sociedade brasileira, no sentido de que os filmes nacionais de arte talvez sejam destinados ao público jovem com maior disponibilidade financeira de acesso do que para a população jovem que mora nas periferias.

### **5.1 Cineclube no subdistrito da Cidade Tiradentes?**

Não seria o cineclube uma alternativa para o alcance da educação cinematográfica para esses jovens? Uma educação emancipadora, capaz de fazer pensar questões tão essenciais para uma vida com maior reconhecimento e percepção ampla do cotidiano?

Relembre-se que o grupo apontou a falta de cinemas e filmes documentários brasileiros, assim como a distância entre o centro da cidade e a periferia, como impeditivos para um maior desenvolvimento cultural cinematográfico. Sendo assim, o cineclube é uma solução viável.

O cineclube surgiu na Europa, especificamente na França na década de 1920, e, no Brasil no Rio de Janeiro em 1928, com o chamado Chaplin Club. Em São Paulo, em 1940, surge o Clube de Cinema de São Paulo. Vários cineastas do mundo frequentaram cineclubes, entre os quais podemos destacar Glauber Rocha e Cacá Diegues no Brasil, Jean-Luc Godard na França e Win Wenders na Alemanha.

Existem três etapas nas sessões de um cineclube: a mediação entre o filme e o público; a exibição do filme; e o debate, que chamamos de “horizontal-democrático”.

Na primeira entrevista que fizemos com B., da Força Ativa, ela afirmou que houve algumas iniciativas de cineclube no subdistrito da Cidade Tiradentes, mas que foram dispersadas ao longo do tempo.

De acordo com o grupo de jovens pesquisados, duas das integrantes mencionaram nunca terem assistido um debate sobre filmes nacionais de arte. De acordo com E.K., este tipo de atividade poderia ser uma iniciativa das escolas para promover ações reflexivas por meio da cinematografia nacional de arte. E.K. afirma que não há preparo dos professores, e acredita que a possibilidade de formação de professores na área do cinema crítico poderia ser uma grande contribuição para a construção do reconhecimento da cultura nacional.

Segundo Pimentel (2011, p. 21-22) a escola se encontra limitada na relação entre a educação de jovens e o cinema, tendo em vista a formação de professores ainda defasada na linguagem midiática. A autora também concorda que existe um espaço ausente de discussões e interpretações, e que o cinema poderia ser uma possibilidade de trazer ao jovem imagens e reconhecimento do seu pensar, de sua ação e comportamento. Neste sentido, o discurso dos jovens entrevistados está adjacente à nossa percepção e dos estudos neste campo interdisciplinar.

Em nossa pesquisa participante, conduzimos o grupo de forma a deixá-lo livre para expressar as suas impressões sobre as temáticas abordadas. Os participantes do grupo passaram de “objetos de pesquisa” para “sujeitos da ação investigativa”, e nós, coletivamente, transformamos o não-conhecimento em aprendizado fílmico, sempre com posturas ativas dentro do grupo focal.

O filme *Menino 23* foi o documentário experimental que proporcionou ao grupo informações desconhecidas sobre o Movimento Integralista e seu significado no Brasil, sobre a estrutura escravagista da sociedade brasileira e sobre o fascismo, que são assuntos amplamente discutidos no momento político-social do Brasil contemporâneo. Embora alguns participantes não tenham assistido o filme até o dia da discussão, todos colocaram suas impressões no decorrer da pesquisa. Podemos dizer que esse documentário foi de cunho realista e não ficcional pelo fato de representar dados históricos da época em forma de filme.



Figura 14 – Tijolos nazistas: um escárnio na história<sup>16</sup>

Os jovens demonstraram desconforto ao assistirem o documentário, especialmente por se depararem com a denúncia do filme em relação aos grupos nazistas existentes numa fazenda no interior de São Paulo entre 1930 e 1950, assim como o tráfico de meninos negros saídos do Rio de Janeiro e enviados para a fazenda. Nesta mesma fazenda, foram encontrados tijolos com insígnias nazistas (Figura 14). Podemos dizer que houve uma possível identificação por parte de alguns jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes com os personagens do filme, tendo em vista o fato da maioria serem negros.

---

<sup>16</sup> <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/em-2003-tijolos-com-suasticas-revelaram-fazenda-de-trabalho-forcado-no-brasil.phtml>

Podemos chamar esse documentário de “cinema do povo”, pelo fato de ele trabalhar a história dos negros num passado longínquo, mas que faz muito sentido nos momentos atuais do século 21, em que negligências sociais, a exclusão e o preconceito racial ainda predominam.

A importância do documentário nesta pesquisa, portanto, foi fazer a mediação entre a realidade dos jovens e a história apresentada pelo filme. O grupo demonstrou motivação ao debater a proposta do filme e exerceu posicionamentos reflexivos e críticos que aproximaram o fato explicitado na película como sendo a manipulação dos negros no trabalho escravo da fazenda. O grupo demonstrou a percepção de que a sociedade brasileira prefere manter a submissão do povo da periferia em relação à sua chance de emancipação. Portanto, percebemos a potência que o cinema documentário provocar no desenvolvimento intelectual, crítico e autônomo dos jovens.

Segundo Mattos (2018, p. 476), a formação de uma massa crítica por meio de teses acadêmicas, cursos, seminários e mostras, além dos filmes e vídeos, ultrapassou o objetivo mercadológico do documentário brasileiro e estabeleceu uma interação fiel entre arte e sociedade, afirmando o seu caráter informativo, reflexivo e cultural.

O cineclube, dessa forma, pode ser um espaço de discussão de filmes documentários, com o firme objetivo de cultivar o hábito de documentários nacionais nesta pesquisa, concluímos que o cinema capitalista de entretenimento é coberto de propagandas sobre como ser feliz através da compra de mercadorias ou de estilos de vida que se distanciam da veracidade do mundo brasileiro e da periferia de São Paulo.

O cineclube do qual tratamos não teria fins lucrativos e nem exibiria filmes que reproduzem o modo de produção capitalista, como é o caso de alguns dos filmes que são apresentados no Spcine do subdistrito da Cidade Tiradentes. Após nossas discussões sobre cinema e formação de público junto aos jovens periféricos, percebemos uma confluência de suas reivindicações em direção às características de exibição do cineclube ideal, que seria um espaço de discussão sobre os filmes que educam.

L.A. demonstrou ser articulada em relação às questões sobre a formação de público em cinema documentário brasileiro no subdistrito da Cidade Tiradentes e pontuou a importância dos debates em grupo, que são esclarecedores no tocante ao cinema e ao cotidiano. Reiterou também a dificuldade de locomoção para ir aos cinemas do centro, o custo alto dos bilhetes

para quem é trabalhador e ganha um salário-mínimo, e a falta de preparo dos professores da rede pública, entre outras questões do cotidiano de quem vive no bairro. As discussões sobre o cinema nacional de arte conscientizou-a sobre as necessidades de reconhecimento e de políticas culturais.

Na percepção de L.A., a maioria dos moradores do bairro consome as produções do cinema capitalista que não acessam a consciência nem promovem a reflexão sobre os problemas da vida em periferia.

De acordo com Silva-Galeão (2007, p. 92), as atividades organizadas ou estéticas, quando refletem criticamente sobre a dominação, contribuem para o processo de emancipação social e reconhecimento, abrindo uma possibilidade de libertação contra as formas de opressão e a ausência de criatividade. O espaço coletivo de um cineclube focado na projeção de filmes engajados no subdistrito da Cidade Tiradentes poderia viabilizar o encontro dos moradores do bairro com o lugar que habitam e partir daí tecer sobre onde e como estão localizados nesse lugar.

Isto não quer dizer que todos os filmes nacionais de arte abordem questões da periferia de São Paulo. Contudo, os filmes alternativos, independentes, educativos e nacionais se aproximam da realidade nas temáticas históricas e sociais que apresentam. Ou, nas palavras de L.A.:

Eu acho muito importante ter esse tipo de discussão. Quando você faz esse tipo de discussão com quem não é da periferia, [as pessoas] já tem um mestrado das opiniões. Mas elas não moram aqui. Seria bom ter essas discussões aqui nas escolas. Assim, teríamos mais senso crítico. A gente não é escutado. A gente não tem uma voz ativa. (L.A).

Acreditamos que a leitura das obras cinematográficas deveriam se respaldar numa leitura do todo social e não especificamente como privilégio apenas de uma determinada classe social. A jovem L.A. demonstra uma percepção de que existe uma ideia pré-formada daqueles que não vivem o cotidiano periférico. De acordo com Ferreira,

A Arte, necessidade ontológica que é, está umbilicalmente ligada ao processo de autoformação da humanidade, e nos termos de uma estética marxista não pode ser vista como contemplação desprendida e imparcial do todo social, tampouco como puro entretenimento deleitável e deslumbrado (FERREIRA, 2013, p. 73)

## **6. ESTIGMA DO TRIPÉ E RELAÇÃO DE PODER NAS ARTES CINEMATOGRAFICAS: BRASIL – AMÉRICA LATINA – EUA**

Sob um prisma da antropologia cultural, falar de cinema no Brasil, América Latina e as relações que os EUA exerce sobre esse continente e seus países em termos cinematográficos, num primeiro momento, requer ressaltar a interferência do etnocentrismo<sup>17</sup> nessas relações que determinam não só a produção de filmes como também as práticas sociais, econômicas e políticas. A América Latina, vista sob o olhar norte-americano, é uma cultura de minorias continentais no processo de globalização. A alta tecnologia se concentra nos países desenvolvidos, enquanto os insumos para a produção da tecnologia estão nos países em desenvolvimento. É uma relação de explorador-explorado. Em termos da cultura cinematográfica isso não é muito diferente.

A sociedade é concebida como o conjunto de estruturas mais ou menos objetivas que organizam a distribuição dos meios de produção e do poder entre os indivíduos e os grupos sociais, que determinam as práticas sociais, econômicas e políticas (CANCLINI, 2015, p. 39).

Desta forma, no campo da cultura, a relação entre Brasil, América Latina e Estados Unidos se apresenta numa espécie de subalternidade no que concerne à produção e exibição dos filmes norte-americanos em um exercício de relação de poder. Isso foi mencionado pelo grupo de jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes: “O campo americano é amplo, tem dinheiro, e no cinema nacional falta investimento. Temos problemas econômicos e culturais no Brasil” (L.A).

As distribuidoras norte-americanas têm uma forma de poder sobre as distribuidoras nacionais. As salas são obrigadas a comprar um pacote de filmes de baixa qualidade como “Homem-Aranha” e exibi-los durante os meses de maior público. Ao relacionar esse procedimento imperialista com a ideia de poder de Foucault, percebemos as muralhas econômicas erguidas pelos EUA etnocêntrico de toda e qualquer cinematografia da América Latina, incluso o Brasil, Argentina e demais países.

---

<sup>17</sup> Etnocentrismo: hábito de julgar uma cultura própria melhor que a de outros povos, e tudo que advém da cultura de outrem não tem qualidade.

De acordo com Foucault (1979, p. 9), as relações de poder não se mantêm apenas por ações punitivas ou que negam procedimentos; ao contrário, esse poder pode ser conduzido pelo prazer, por discursos ou mesmo por formas sutis. Esse processo é capaz de produzir comportamentos e ações no tecido social.

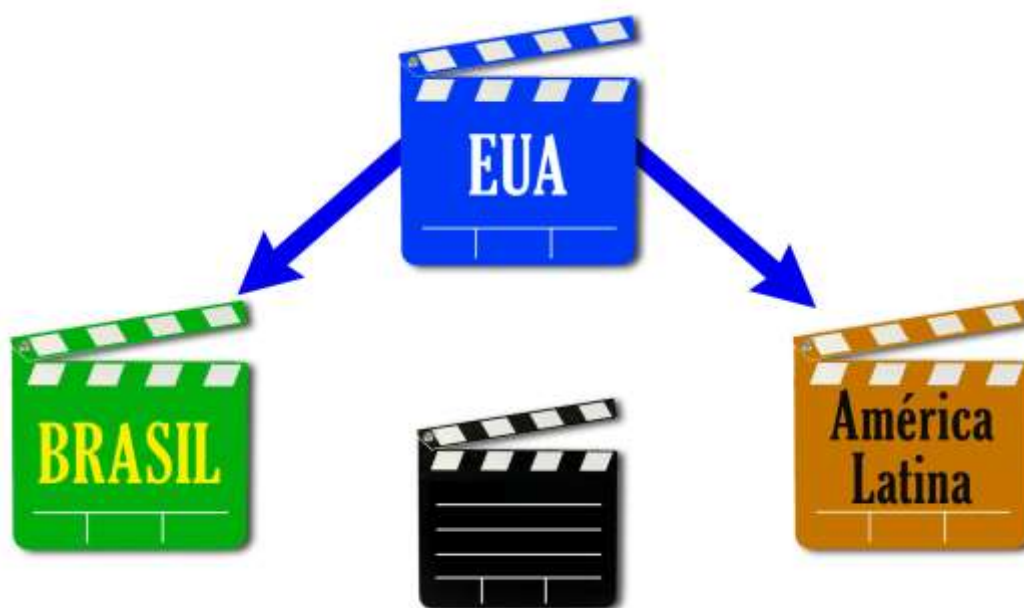


Figura 15 – Imperialismo cinematográfico norte-americano

Segundo os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes que assistem os “filmes de *shopping*”, interpretados por eles como filmes comerciais, foram de alguma forma persuadidos pelos valores e produtos norte-americanos: “Coringa foi um filme sensacional”, “os filmes influenciam as pessoas” (G.P2.). E ainda dentro deste mesmo grupo, a aderência maior de exibição fica a cargo dos filmes americanos, o que demonstra uma necessidade de intervenção da cultura artística nacional para os jovens do bairro (Figura 15).

Neste grupo, três jovens assistem só a filmes comerciais (G.P1., G.P.2 e E.K.) e dois mesclam entre arte e comercial (V.P. e K.D.); apenas uma assiste filmes de arte (L.A). Podemos notar que os filmes nacionais de arte ainda não são divulgados e nem tampouco trabalhados nas instituições de ensino conforme comenta L.A.: “não discutem história e nem conteúdos sociais em sala de aula”. A simples construção de *shoppings* com salas do tipo Cinemark para exibição dos “enlatados” demonstra uma escolha hegemônica e muito pautada nas relações econômicas do capitalismo.

## 6.1 – EUA, América Latina, São Paulo e o subdistrito da Cidade Tiradentes – centro, periferia?

As regras neoliberais e a globalização contribuíram para o isolamento cada vez maior da periferia em relação ao centro e perpetuou uma relação de dependência tanto econômica quanto de relações sociais, de forças produtivas e de produção. Isso provocou uma desigualdade cultural tendo em vista a condição originada dessa tensão relacional, tais como investimentos em filmes ou artistas latino-americanos e escolha de produções com audiência de massa. Em conformidade com Canclini:

Na década de 1960, circulavam no mercado dos Estados Unidos cerca de 10% de filmes importados. Na atualidade, não passa de 0,75. A pouca diversidade mostrada nas telas deve-se a vários fatores: a organização corporativa de exibição; o aumento nos custos das salas e da promoção para os distribuidores e exibidores; a generalizada autossatisfação dos estadunidenses com sua sociedade, sua língua e seu estilo de vida, com a consequente resistência em setores de massas, a relacionar-se com bens de outras culturas (CANCLINI, 2015, p. 246).

Assim como a globalização e a relação de poder norte-americano avança na exclusão do mercado latino-americano, São Paulo, como centro econômico da América Latina, carece de ações políticas de intervenção nas periferias em termos culturais no campo cinematográfico nacional de arte.

Percebemos que com o passar das décadas o problema existiu e continua evidente nos mercados de exibição, o que torna mais complexo atingir uma independência do continente sul-americano quanto às relações de poder cinematográficas.

Em relação a São Paulo como centro e o subdistrito da Cidade Tiradentes como periferia, podemos estabelecer uma relação semelhante de políticas excludentes tal como o Brasil frente ao imperialismo, com poucos investimentos nos filmes independentes. Inexiste a autossatisfação dos paulistanos com sua sociedade, sua língua (por que *shopping center* e não centro de compras?) e a pouca valorização no estilo de vida, muitas vezes reproduzindo o norte-americano exibido nos filmes.

A definição qualitativa de periferia da cidade de São Paulo em contraste com o centro da capital pode ser conceituado como um processo histórico demarcado pelo tempo no decorrer do desenvolvimento dos movimentos sociais e culturais, seja por meio da música, das artes visuais ou do cinema, e fomentado por várias discussões entre os moradores da periferia,

intelectuais da cultura. As questões raciais e de situação de classe atual também compõe as lutas pelo reconhecimento da cultura local, da periferia. De acordo com D'Andrea:

No caso, periferia foi a maneira mais adequada que a classe encontrou para se representar em dado momento histórico, definição essa engendrada por meio de relações sociais internas e por meio de embates e relações com outras classes sociais (D'ANDREA, 2020, p. 25).

Nas discussões com os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes sobre cinema de arte versus de entretenimento ou centro versus periferia, ficou evidente a percepção do descaso que a elite tem do jovem da periferia quanto à parte intelectual e na ausência de atividades fílmicas no bairro. Existe uma definição territorial sobre a periferia, conforme a mesma autora:

Pontua-se aqui que existe também uma *opressão territorial*, sendo a periferia o polo oprimido dessa relação de opressão. Resultante de uma produção e distribuição desigual da riqueza no espaço, a referida desigualdade se perpetua e se expressa por meio da dominação que o polo dominante, a área da habitação das elites, exerce sobre o polo dominado, a área de habitação dos mais pobres (D'ANDREA, 2020, p. 25).

Simbolicamente, o centro da cidade de São Paulo representa um lugar onde as produções culturais são mais efervescentes, um lugar de inovações, encontros, alegrias, sonhos e ascensão, de acordo com L.A.: “No centro estão os filmes mais interessantes”. De alguma forma o centro pode ser considerado tanto um sonho como um pesadelo, dependendo das experiências e condições das classes sociais.

Mas essa recuperação também pode abrir a perspectiva de se pensar o centro pelo seu poder simbólico de vida em liberdade, da reunião, da alegria, do encontro, ou seja, o centro enquanto identidade espacial, lugar de referência da vida” (ALVES, 2010, p. 192)

Seguindo esta linha, podemos verificar que a relação centro-periferia tem um movimento nas várias regiões do mundo, seja o Brasil em relação aos Estados Unidos com a centralização do poder econômico e de produção, seja o centro de São Paulo que submete a periferia à sua dominação e referência (ALVES, 2010, p. 96).

Desta forma, os jovens da periferia são sujeitados a saírem de suas casas percorrendo rotas distantes em relação ao centro em condições péssimas de transporte, ou passam a fazer parte dos coletivos de cultura, fomentando discussões a partir da falta dos recursos culturais do bairro e na evidência de um posicionamento político por parte da comunidade, porém com muita dificuldade para a formação de público.

Os coletivos periféricos são constituídos por mediações culturais e interações grupais que visam o processo de independência dessa relação centro-periferia dos sujeitos sociais na busca de melhores condições perceptivas do espaço cotidiano periférico a qual pertencem. A percepção do território originário e da América Latina enquanto periferia colonizada, subalterna e oprimida assim como de tantas outras periferias do mundo, amplia a resistência e lutas por um espaço de convivência digna.

O coletivo Força Ativa, constituído por jovens engajados, direciona-se mais aos *slams*, poesias periféricas e cinema com pouco estímulo ou quase nada. Já o Pombas Urbanas são um coletivo de cultura que trabalham no subdistrito da Cidade Tiradentes e no centro de São Paulo. Segundo L.A., “o Pombas Urbanas fazia oficinas, mas me informaram sobre a dificuldade em formar público de teatro por este meio”.

Já as bases intervencionais propostas por Paulo Freire têm por objetivo restabelecer a identidade latino-americana na reconstituição e legitimação do espaço periférico. De acordo com Souza:

Para tal diálogo ocorrer, faz-se necessário reconhecer, respirar e desierarquizar os diferentes saberes, em contexto de pensamento crítico, compreensão mútua, coletividade, solidariedade, consciência da inconclusão humana e problematização do cotidiano, em um exercício das pedagogias freirianas. Como consequência, pode-se afirmar que pesquisas realizadas na perspectiva do diálogo de saberes reconhecem a complexidade de fenômenos ligados à comunicação e cultura no contexto latino-americano, produzem conhecimento a partir de uma noção de desierarquização e descolonização de saberes e aprofundam conhecimentos de grupos que promovem a apropriação social de meios de comunicação como instâncias de denúncia e participação (SOUZA, 2021, p. 108-109)

As instituições modernas e globalizadas entendidas como instituições, segundo Giddens (2002, p. 9), colaboram para a formação de hábitos, afetam a vida social, provocam impacto, alteram a vida cotidiana e aspectos internos do sujeito mais que ordens sociais anteriores. Sabemos que o cinema comercial e séries exibidos na Netflix, na voz da jovem G.P2., “são romantizadas e [em comparação] os documentários apresentam uma realidade”.

Ao considerarmos a plataforma Netflix como uma empresa globalizada e moderna, que apresenta temas como ação e violência em seus filmes comerciais, e que leva o público brasileiro a escolher e preferir essa programação, percebe-se o risco de se naturalizar os problemas psicossociais e políticos. A análise crítica das complexidades do Brasil, latino-

americanas e periféricas, correm o risco de serem “enterradas” em nossa cultura, tornando-se distantes de novas possibilidades de transformação social.

Por conseguinte, a Netflix se apresenta, como uma empresa competitiva, fruto do sistema de produção capitalista que vende produtos sem valor reflexivo ao mercado. Perde-se a história social no dinamismo, com histórias globais descaracterizando os problemas específicos de cada região no tempo-espaço. Segundo Giddens, “tal historicidade se torna global na sua forma com a criação de um ‘passado’ padronizado e um ‘futuro’ universalmente aplicável: uma data como 2000 é um marcador reconhecível para toda humanidade” (GIDDENS, 2002, p. 23).

Os jovens acham o preço dos bilhetes caros, um dos impeditivos para assistir filmes reflexivos. E quanto às plataformas de *streaming*? O lógico é pensar que não gastariam mais que R\$ 20,00 por mês, porém estes R\$ 20,00 têm o valor da internet que muitas vezes funciona por meio de dados. Talvez se tivéssemos dados “para todos” o problema poderia ser resolvido, mas numa gestão extremamente neoliberal, a ausência do Estado se faz presente reservando à periferia exclusões cada vez maiores.

## **6.2 – Jovens da tábuca, dos morros, dos tijolos e dos asfaltos: engolidos pelo neoliberalis?**

Conforme os estudos de Canclini (2015)<sup>18</sup>, no México, 39% dos jovens não têm trabalho e 54,4% dos que estão em idade escolar não estudam. Segundo o Mapa da Juventude de São Paulo 2014<sup>19</sup>, no subdistrito da Cidade Tiradentes, jovens brancos que não estudam tanto em escolas públicas quanto privadas tem um índice de 65,4%. Já os negros 63,8% (Figura 16).

---

<sup>18</sup> Pesquisa Nacional da Juventude feita no ano de 2000.

<sup>19</sup> Pesquisa feita pela Universidade Campinas.



Figura 16 – Jovens de 15-29 anos que não estudam no subdistrito da Cidade Tiradentes  
 Fonte: Mapa da Juventude de São Paulo 2014

Sabemos que a educação está voltada para o mercado de trabalho e não propriamente ao desenvolvimento histórico social do conhecimento. Se cada vez mais distante está o jovem da cultura enquanto imersão no mundo das ideias, o que fazer com um número grande de jovens que não estuda num mundo globalizado desigual? Os recursos materiais transformaram-se em escassos e apenas para poucos. Uma boa parte dos jovens da periferia não consegue inserção no mercado de trabalho e é vista como marginal pelo centro de São Paulo, e sofrem preconceitos nos processos seletivos. Pela falta de frequência à escola, não conseguem profissionalização (Figura 17).



Figura 17 – Jovens entre 15-29 anos desocupados.  
 Fonte: Mapa da Juventude de São Paulo 2014

Conforme Canclini:

Propõe-se às novas gerações que se globalizem como trabalhadores e consumidores. Como trabalhadores, oferece-se a elas que se integrem a um mercado liberal mais exigente em qualificação técnica, flexível e, portanto,

instável, cada vez menos protegido por direitos trabalhistas e de saúde, sem negociações coletivas nem sindicatos, no qual devem buscar mais educação para, no fim, achar menos oportunidades. No consumo, as promessas do cosmopolitismo são frequentemente impossíveis de cumprir, dado que ao mesmo tempo se encarecem os espetáculos de qualidade e se empobrecem – devido à crescente evasão escolar – os recursos materiais e simbólicos da maioria (CANCLINI, 2015, p. 211).

A globalização é uma forma dinâmica de capitalismo presente nos interesses comerciais, prejudiciais na forma de como distribui entretenimentos, violências, salas pequenas, som Dolby e pouca história, e movimentos lentos propiciadores de reflexões.

Quatro jovens da nossa pesquisa no subdistrito da Cidade Tiradentes trabalham e estudaram em cursos na área de informática e três estudam Recursos Humanos, Psicologia e ensino médio. Por outro lado sentem a necessidade de aproximação cultural do centro em relação a periferia: “Precisamos de iniciativas que consigam trazer o cinema para dentro da periferia” (L.A.).

Enquanto o neoliberalismo se alastra pelo mundo com um mercado padronizado desde as mercadorias básicas como trabalho até os eventos culturais, ele avança em segregação e dispositivos seletivos ao jovens que acabam tendo como opção programas de internet com pouca qualidade, televisão gratuita e festas recheadas de violência e drogas diversas. Segundo Canclini:

Ao sabor dessa frágil situação trabalhista, uma parte dos jovens poderá ter acesso à capacitação informática, aos saberes e entretenimentos avançados que circulam na internet, enquanto a maioria se limitará à televisão gratuita, aos discos e vídeos piratas (CANCLINI, 2015, p. 212).

Em nosso grupo, três assistem a filmes comerciais, dois mesclam entre comerciais e um assiste somente ao filme documentário nacional e estrangeiro. Parece-nos que os jovens do México também apresentam essa recepção e consumo sobre filmes; de uma forma geral, a maioria dos jovens da América Latina prefere filmes de ação (CANCLINI, 2015), enquanto os filmes que abordam temáticas subjetivas provoca enfado.

### **6.3 – Por outro lado, a potência ressurge...**

As propostas que os jovens elaboraram para formar público e aproximar o cinema reflexivo no subdistrito da Cidade Tiradentes tiveram como pressuposto o uso dos espaços públicos (escolas, praças etc.). Esse discurso liga-se a uma ideia de ruptura com o monopólio

das salas de cinemas do *shopping* e também a uma ocupação do espaço público como espaço de outros saberes.

As sensações do cinema 3D pode ser considerado a grande isca de formação público, principalmente jovens da periferia: “Assisto filmes de animação e vou ao cinema de *shopping*” (E.K.). Esse gênero de filme 3D costumam ser exibidos em salas do tipo Cinemark normalmente situado nos *shoppings*. Comenta G.P2.:

A fantasia aparece quase em todos os momento do filme, é como nos filmes da Disney, a sensação é muito usada para dar a sensação ao receptor de estar “voando” ou descendo uma montanha numa viagem de ficção. (G.P.).

Apesar dos filmes comerciais serem o interesse de alguns jovens da periferia, sabemos que os poucos coletivos de cultura trazem a concepção de cultura popular da periferia, como *slams* e *hip-hop*, e filmes que desenvolvem o olhar crítico. Por muito tempo o cineclube apareceu como uma “luz no fim do túnel”, ponte e soma das linguagens para os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes no campo das potencialidades dos jovens, ao apresentarem suas artes e discussões a partir da realidade periférica, recriando a imagem, firmando a resistência e a potência em detrimento de uma limitação imposta desde a colonização até o momento atual. Mas o cinema reflexivo hoje está ausente de exibições e discussões.

A potência periférica aparece em algumas iniciativas de parcerias entre o Instituto de Estudos Avançados da USP e pesquisadores “das quebradas”, além dos coletivos periféricos. Em um desses encontros entre pesquisadores “da quebrada” e acadêmicos, Hollanda comentou a importância das escutas nas discussões democráticas onde um pode falar e o outro escutar na formação do saber:

No nosso curso, a gente já leu Honneth, que é um texto difícil para quem não tem escolaridade, mas foi uma leitura linda, feita de forma vagarosa com o professor André Botelho, da Sociologia. Para todo mundo entender profundamente o que é a ideia de reconhecimento, que é uma ideia sofisticada e difícil, a gente pensou para cada aula uma metodologia. O que a gente fez? André Botelho deu uma aula de 20 minutos explicando o que era esse conceito e, depois quatro alunos do doutorado se reuniram com quatro grupos da plateia para discutir o conceito. A partir disso, cada grupo fez um relatório e, a partir dos relatórios, fazíamos novas discussões. Olha, Honneth se tornou o dia-dia de todo mundo. Foi uma coisa muito potente. Então, é isso que a quebrada faz (HOLLANDA, 2021, p. 79-80).

A importância da academia se aproximar da periferia lembrou-nos a jovem do subdistrito da Cidade Tiradentes que questiona o afastamento do centro em relação à periferia.

Percebemos uma intencionalidade dessa parceria entre comunidade e academia num exercício de escuta e reflexões sobre atividades artísticas, culturais, sociais e interdisciplinares junto às lideranças e pesquisadores da periferia.

Pensamos muito próximo das mudanças ocorridas sobre a arte e a cultura no campo estético durante o século 19, da arte como estimuladora da criação subjetiva do artista. Foi um período de autonomização da arte, e que não se distancia muito dos objetivos sobre a busca da autonomia dos coletivos de cultura do século atual, apesar do tempo histórico e das culturas digitais. “Dentro desse contexto, a arte é pensada como uma linguagem específica; para existir, ela deve transcender a realidade, integrando-a ao universo comunicativo particular aos artistas” (ORTIZ, 1998, p. 64).

Quando mencionamos a arte, estamos especificamente tratando do cinema e a importância da arte na transformação da cidade. Henry Lefebvre, no livro *O direito à cidade*, numa Paris de 1968 transtornada por movimentações políticas estudantis, comenta a necessidade da participação e integração da sociedade em todo o contorno do território urbano, e menciona a divisão da sociedade entre elite e massa, a elite que ocupa o espaço e a massa que ocupa a periferia.

Aliás, essas elites secundárias têm suas residências resignadas em cidade científicas, em “campi”, em guetos para intelectuais. A massa, premida por múltiplas coações aloja-se espontaneamente em cidades satélites, nos subúrbios programados, nos guetos mais ou menos “residenciais”; tem para si apenas o espaço medido com cuidado, o tempo lhe escapa (LEFEBVRE, 2001, p. 121).

O autor discorre sobre a necessidade que a força social tem em contribuir para uma meditação sobre o urbano, sobre essa divisão centro-periferia, quando coloca a necessidade da participação e integração social na cidade. Ele chama de força social a arte capaz de restituir os vários sentidos que ela pode representar na cidade enquanto espaço-tempo de vida cotidiana. Não a arte de consumo, comercializada ou industrializada, mas enquanto apropriação do espaço (LEFEBVRE, 2001, p. 116-117).

Parece-nos que uma das formas nos quais os espaços e os tempos podem ser ocupados em atividades que resgatam a identidade periférica é por meio dos coletivos de cultura que ativam a população da periferia a adentrar no conhecimento da identidade enquanto conhecimento de si e do mundo capitalista numa tensão entre consciência versus alienação de

seus direitos sociais, ou seja, as contradições do mundo capitalista. Ao mesmo tempo em que as identidades são reconhecidas, existe uma construção de potência que dá voz as populações menos favorecidas. Essas são atividades coletivas e interativas, distanciadas do individualismo do sistema neoliberal da sociedade privada, e muitas vezes realizadas no espaço público. Para que elas aconteçam de forma prazerosa devem compor ações lúdicas como num jogo.

Tais experiências fomentam uma transformação social que podemos chamar de subjetiva, ou seja, a troca de rótulos dos sujeitos periféricos enquanto marginais, cidadãos insurgentes, para uma nova construção social destes sujeitos, os autônomos, e com melhora de autoestima. Kopper e Richmond apresentam a subjetividade desta população como estigmatizados: “Com muito mais frequência, esses, os habitantes dessas áreas, foram caracterizados como ‘marginais’, ‘trabalhadores’ ‘hiperexplorados’, ‘classes populares’, ou ainda ‘cidadãos insurgentes’ (KOPPER & RICHMOND, 2020, p. 9).

O fato dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes terem assistido Menino 23 trouxe à tona alguns conteúdos até então desconhecidos da história fascista do Brasil e a referência da presença do menino negro maltratado. G.P2. nos contou: “Assistir Menino 23 deu margem para discussões sobre fascismo, racismo e questões do modo de viver em casa” (G.P.).

Acreditamos que a potência surge com o despertar dessa história “oculta” ou que “ninguém quer ver”. Porém, a força dessa consciência é construída pelo exercício da linguagem crítica, social e política das condições periféricas que faz sentido à própria comunidade como um todo. Ao contrário, a práxis poderia ser enfraquecida pela falta de articular ações sociais de resistência e não perceber a crítica dessas ações. De acordo com Galeão-Silva:

O enfraquecimento da crítica ocorre quanto às consequências práticas dessa abordagem. Ela apresenta uma dificuldade para articular ações sociais de resistência, bem como perceber os elementos de crítica surgidos da práxis nas periferias do capitalismo (GALEÃO-SILVA, 2017, p. 94).

#### **6.4 – O processo do pensamento e linguagem como ferramentas críticas da leitura das imagens do cinema**

Consideramos como linguagem a comunicação não apenas da palavra falada, mas a decodificação de inúmeros signos, gestos, sinais e cores estabelecidos na interação entre grupos sociais representativos de alguma coisa. Tendo em vista o homem como produto e produtor de

história, a linguagem originou-se de uma necessidade do homem em transformar a natureza (LANE, 2001, p. 32).

Mediante esse pressuposto e relacionando-o com a linguagem a qual o cinema reflexivo pode ser pensado, a necessidade de transformação se dá no campo social, do sujeito passivo para o ativo por meio das compreensões imagéticas possíveis do cinema engajado. Segundo Vygotsky, “a compreensão da linguagem consiste em uma cadeia de associações, que surgem na mente sob a influência das imagens semióticas da palavra” (IVIC, 2010, P. 74).

Em nossa pesquisa, fica evidenciada a potência da linguagem no documentário Menino 23 quando a imagem da suástica gravada no tijolo remete aos jovens refletirem sobre a existência do fascismo no Brasil.

O nazismo, o fascismo e racismo ainda é muito estruturado no nosso País... (V.P.)

Não assisti inteiro mas até onde assisti me deixou muito surpresa e chocada... tentei discutir com minha família mas ainda existe muita resistência... (G.P2.)

O jovem, como produto e produtor de história no subdistrito da Cidade Tiradentes, mediante o hábito do cinema, que é uma linguagem e quer dizer alguma coisa, pode ser transformado em sua natureza, trazendo a consciência de si, do outro e da realidade circundante. Nas palavras de G.P2.: “Se eu não participasse da pesquisa, não saberia o quanto nossa arte poderia ser valorizada. Eu continuaria vendo os filmes internacionais”.

De acordo com Lane:

Vygotsky e Leontiev, concebendo o ser humano como manifestação de uma totalidade histórico-social, veem a linguagem como fundamental para o desenvolvimento da consciência de si e social do indivíduo, a qual se processa através da linguagem, do pensamento e das ações que o homem realiza ao se relacionar com outros homens (LANE, 2001, p. 33)

O estímulo enviado aos jovens pelo documentário, por meio das linguagens imagéticas como o símbolo nazista, permitiu a eles um desencadeamento de relações, percepções e reflexões desconhecidas que contribuiu para uma reflexão acerca da história do Brasil inserido numa estrutura racista, fascista e nazista.

Por outro lado, os meninos negros do filme contribuíram para que os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes trouxessem o racismo estrutural para a memória e as discussões resistentes por parte da família em tais questões.

Estudos sobre a Psicologia da Arte revelam que a mostra artística das obras possuem potencialidades de transfigurar os receptores após a exibição fílmica real. É o comportamento estético segundo Gonçalves, conceituado por Vygotsky:

A arte canaliza a conduta dos indivíduos para aquilo que certos autores, como Vygotsky apelidam de *comportamento estético*. Trata-se de uma atitude presente na produção das obras, tanto quanto na sua recepção (ainda que também esteja presente noutras ocasiões, mesmo as triviais da nossa vida). A obra de arte instiga (como um estímulo que até se contextualiza em determinados espaços condicionantes) a que lhe prestamos uma atenção ampliada, como uma forma de acolhimento mais complexa que, por isso, requer que o sujeito se reconfigure (GONÇALVES, 2018, p. 49).

Debruçando sobre a relação entre técnica, arte, e reprodução da realidade no cinema, ela não se apresenta como realmente é em função de uma limitação necessária, um espaço para a criação e a arte. Nesse sentido, não existe uma cópia fiel da realidade, mas um lugar para decifrar a esfinge interna do sujeito e externa do mundo.

Segundo V.P., “os documentários são holísticos porque abordam vários assuntos, várias vertentes e são reais”. Segundo a sua fala, o documentário de fato representa a realidade e esta é uma percepção do senso comum não elencada com conhecimentos técnicos pertinentes a execução de uma obra cinematográfica.

Nas palavras de Espinal:

Comumente o espectador cinematográfico crê que “leu” e compreendeu um filme porque se inteirou do argumento ou porque compreendeu o conteúdo das imagens. Ao contrário, a leitura icônica é um pouco uma leitura em cebola, que tem uma série de capas concêntricas de significação (ESPINAL, 1976, p. 108).

Mas além dos aspectos técnicos, a projeção<sup>20</sup> é um fator psicológico importante para a formação de público em cinema documentário. A subjetividade do jovem formada por meio de seus desejos, pensamentos e motivações são projetados em algum personagem ou história do

---

<sup>20</sup> Projeção segundo Freud: mecanismo de defesa onde o sujeito deposita no outro seus sentimentos, pensamentos, desejos, motivações. Processo muito comum.

filme, uma possível semelhança entre sua história de vida e a mostrada; desta maneira, forma-se uma interação e identificação entre o receptor e o filme. O sujeito cria o filme tendo em vista o que nele não está dado. “Assisto filme nacional independente, gosto de questões sociais e documentários nos filmes...” (V.P.). Ele se identifica com essas temáticas sociais extraindo as camadas do filme para totalizar a compreensão do filme.

Nos filmes de ação, esse processo encontra-se pronto, tendo em vista a rapidez e simplicidade das cenas assim como ele se apresenta, diferentemente, por exemplo, dos filmes de Bergman, como *Morangos Silvestres*. Este apresenta uma série de camadas que o espectador vai “descascando” como as lembranças, os sonhos as viagens (ESPINAL, 1976, p. 56-57).

Sobre a formação subjetiva do jovem espectador ao prestigiar uma exibição cinematográfica, a identificação não se encontra no ponto individual, mas também no coletivo, principalmente quando se discute o filme em grupos interativos para emancipar as prisões individuais da própria peculiaridade e superação da classe social, raça, cultura. A identificação é um processo de vários elementos da relação entre o filme e o espectador; pressupõe afinidade emocional com o personagem, beleza do filme, dos atores, música e também a necessidade do jovem em seguir alguns modelos (ESPINAL, 1976, p. 63).

Quando ocorre essa ausência de identificação, podemos considerar uma não adesão dos jovens ao hábito do cinema documentário nacional. G.P2. comentou sobre a limitação da produção cinematográfica nacional em comparação com a produção norte-americana:

No filme *Central do Brasil* tivemos uma retomada do cinema nacional, nos EUA nunca pararam as produções; aqui a produção para a cada 3 meses, há uma falta de preparo dos atores nacionais e ausência de investimento (G.P2.).

Acreditamos que alguns outros fatores citados nesta pesquisa contribuem para a falta de identificação dos jovens:

- o cinema nacional;
- produções americanas “gigantes” e muitas vezes com características da indústria cultural que distraem por meio da fantasia os jovens brasileiros.

Se existe falta de investimentos no cinema nacional, como os jovens poderão se identificar? A Netflix explode em séries fantasiosas que atrai milhares expectadores no Brasil e no mundo. Frente a isso, parece-nos que as escolas e a implementação de cineclubes podem ser uma saída para este problema do imperialismo cinematográfico e suas relações de poder.

G.P2. revelou em sua fala o sensível exibido nas imagens do cinema de arte. Pensar sobre a importância da imagem é refletir como esse processo ocorre. O cinema conduz a uma associação de imagens e constrói uma concordância desconhecida entre as imagens cinematográficas e as experiências afetivas e carregadas de emoções absorvidas no cotidiano. As imagens de nossa vivência são estimuladas e ficam sobre um estado de latência. As emoções nem sempre são positivas dependendo do tipo de abordagem que o filme propões, mas podem ser sublimadas a partir do discurso coletivo que compõe um pensamento, uma linguagem e uma ação que desmitifica as poucos essa concordância desconhecida (ESPINAL, 1976, p. 68). De acordo com G.P2, “o contato com o cinema de arte sensibiliza”.

Vygotsky, em seus apontamentos sobre linguagem, um dos objetos de nosso estudo, comenta sobre o simbolismo nela envolvido, um sistema de signos que indicam os sons e as palavras da linguagem falada e que, paulatinamente desaparecem e formam significantes que simbolizam uma associação real e relações mútuas entre elas. De acordo com ele:

Um aspecto desse sistema é que ele constitui um simbolismo de segunda ordem, que, gradualmente, torna-se um símbolo direto. Isso significa que a linguagem escrita é constituída por um sistema de signos que designam os sons e as palavras da linguagem falada, os quais, por sua vez são signos das relações e entidades reais. Gradualmente, esse elo intermediário (a linguagem falada) desaparece e a linguagem escrita converte-se num sistema de signos que simboliza diretamente as entidades reais e as relações entre elas (VYGOTSKY, 1998, p. 140).

O que nos apresenta o cinema, além de outras ferramentas, é a origem da compreensão cinematográfica conectada ao pensamento (reflexão). A interpretação das imagens se dá pelos sons, pela escrita e a linguagem falada e não apenas pelos olhos na tela. Evidentemente que essa compatibilidade entre esses elementos, som, linguagem falada e escrita pressupõe emoções e sentimentos ao se deparar com alguma cena icônica ou simbólica da imagem específica, sem levar em consideração os debates sobre o tema cinematográfico em curso. As escritas encontradas nas paredes das cavernas pré-históricas são linguagens escritas que querem comunicar alguma coisa, assim como a linguagem cinematográfica que fala ao espectador. Nesse sentido, disse G.P2.: “O filme Coringa foi diferente do Batman (outro nível de filme), compreendi porque ele é vilão... o texto é extremamente importante (roteiro)”.

Vygotsky (1998, p. 40) comenta que para que haja transformação, desenvolvimento e aprimoramento crítico social por intermédio da linguagem é primordial uma atividade

semelhante a que a criança realiza ao brincar e uma figura humana mediadora da relação entre o jovem, sua história individual e social e o filme.

Segundo Steiner e Souberman (*apud* VYGOTSKY, 1998, p. 176) no ensaio sobre o conceito histórico-cultural de Vygostky, os sujeitos, ao compartilharem suas experiências cognitivas, sociais e culturais internalizadas ao longo do seu desenvolvimento, transmitem ao pensamento conectivamente o conhecimento, expressando-o no e ao coletivo por meio da linguagem, e assim cada um sucessivamente.

Esta configuração de compartilhar pensamentos e ideias num grupo, Ciampa (2001, p. 74) chama de política de identidade, pois abre-se um leque para transformações não definitivas e democráticas, pois, ao contrário disso, estaríamos transformando nossos discursos em verdades absolutas e cristalizando a identidade sem nenhuma possibilidade de projeto político.

Assistir um filme documentário e compartilhar no grupo pode ser considerado como uma atividade estimulante, que Vygotsky (1998) chama de desenvolvimento de funções superiores ou conhecimento. Em nossa pesquisa, pudemos experimentar essa condição quando um jovem reconhecia o discurso do outro e dava seguimento de sua contribuição. Os jovens comprovaram esse fato:

Nessa pesquisa tive acesso a outros conhecimentos a partir do grupo.. e aprendi bastante coisa... (E.K).

As discussões promovem o senso crítico (L.A.).

E a dialética no pensamento crítico? Segundo os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes, inexistem exibições e discussões em sala de aula sobre temáticas cinematográficas, principalmente no campo dos documentários que mostram fatos mais próximos da realidade. Na verdade, os documentários seriam interessante para trabalhar as temáticas políticas e sociais como já demonstrado em Menino 23.

Esses conteúdos não chegam na Cidade Tiradentes, não discutem história nem em sala de aula (L.A.).

O cinema nas escolas é raro de acontecer (G.P.).

Desta forma, vale a pena concluir que o cinema é um grande construtor de conhecimentos sobre temas diversos, capaz de transformar identidades, subjetividades, incluir conteúdos desconhecidos, promover debates, exigir posicionamento político e social muitas vezes, e abrir portas para a entrada no mundo dos direitos e deveres humanos. A escola poderia

ser considerada um lugar informal de aprendizagem e troca de novos saberes, um minicineclube com exibição de filmes gratuitos e de qualidade (SANTANA, 2018, p. 64).

### **6.5 – O cinema e a hegemonia**

Dentre os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes, L.A. apresenta um prenúncio sobre as dificuldades de acesso aos filmes documentários nacionais na periferia e ao menosprezo intelectual que as classes dominantes evocam a essa população. Ela menciona também que o cinema precisa se aproximar do lugar onde a população periférica vive, pois só quem mora na periferia é que capaz de falar sobre ela.

Nas suas palavras:

O cinema precisa se aproximar mais da periferia e principalmente do lugar onde as pessoas moram. Só quem mora na Tiradentes é capaz de falar sobre ela. A classe dominante acha que as pessoas que aqui vivem não tem intelectualidade suficiente para compreender um filme, e não pelo fato de entenderem que a compra dos bilhetes é difícil para quem ganha um salário-mínimo, com esse salário a pessoa não consegue ir todo mês ao cinema (L.A).

Percebemos nesta fala uma predominância da condição histórica desigual constante na estrutura do Brasil e principalmente no centro de São Paulo, onde grande parte da classe média alta e elite estabelece sua moradia, e que insiste na invisibilidade periférica. Nos parece evidente a urgência do fortalecimento dos grupos juvenis quanto à sua hegemonia e aos direitos culturais e sociais. Acreditamos que um país para ser hegemônico e desenvolvido precisa instalar nos bairros desvalidos condições sociais melhores para seus habitantes, como cultura, trabalho, educação, saúde e saneamento básico.

A questão do conceito de hegemonia no olhar de Gramsci e sob os fatos políticos e sociais de uma Itália dividida entre norte (dos mais ricos) e o sul (dos camponeses e operários) historicamente representou uma noção de desigualdade social, em que era importante colocar o problema dos operários num campo mais amplo como o nacional para todos por meio de uma consciência de trabalhadores. O fato dos operários do sul serem explorados pelos burgueses do norte e por alguns grandes latifundiários do sul protegidos pelo Estado era condição crítica a se debruçar.

De acordo com Coutinho:

O sul, atrasado e semifeudal, funcionou objetivamente, como um território colonial explorado pela burguesia industrial do norte. Não era apenas um mercado cativo (ainda que restrito), guarnecido pelo protecionismo; era também, e talvez sobretudo, um fornecedor de força-de-trabalho barata para a indústria do norte. Essa situação favorecia não apenas a burguesia nortista, mas também, os grandes latifundiários do sul, que eram assim protegidos pelo Estado contra transformações radicais no estatuto da propriedade rural (COUTINHO, 1992, p. 38).

Ao aproximarmos os fatos políticos e históricos da Itália do século 20 com a desigualdade cultural da periferia no subdistrito da Cidade Tiradentes no século 21 com todas as mazelas das classes dominantes, ausência de fomentos para o cinema documentário nacional e proteção do Estado, podemos pensar numa insurreição por meio da hegemonia cultural destes jovens num contexto nacional, pois os documentários nacionais encontram-se apartados de toda a periferia de São Paulo e exibidos na grande metrópole.

A proposta de Gramsci relacionadas à hegemonia é a dominação de uma classe social sobre a outra num contexto nacional e não de reivindicação específica de apenas alguns grupos dentro do sistema capitalista. Isto seria a negação do corporativismo dentro de uma condição histórica (COUTINHO, 1992, p. 38-39).

Porque assim como na Itália, em tempos históricos diferenciados, a exploração do capitalismo coexiste em ambas as realidades. Isso posto, o conceito de hegemonia aplicado aos jovens implica na libertação cultural em relação ao centro e mais atividades de exibições de documentários nacionais no território do subdistrito da Cidade Tiradentes.

Os jovens da periferia são explorados por classes dominantes na relação de trabalho (salários baixos ou relações informais), que os limitam a não ter condições de comprarem bilhetes de cinema de qualidade. “A burguesia quer que a periferia seja sempre serviçal a ela” (G.P2.).

São poucos os jovens engajados, e neste sentido, a educação poderia ser uma grande escola com iniciativas de exibições e discussões a partir dos documentários relacionados com as realidades periféricas.

Presumimos ser fundamental a liberdade de pensamento, a crítica, a democracia enquanto acesso para a hegemonia de uma consciência de classe e de possíveis reivindicações do resultado entre as várias leituras e relações entre cinema documentário nacional e realidade social por meio dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes.

## 7. CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO: UMA BREVE HISTÓRIA

Santos (2013) comenta que, assim como em toda parte do mundo, o Brasil iniciou a produção e exibição dos filmes de não ficção em 1897. Até 1903, os produtores e exibidores eram o mesmos no cenário nacional. O cinema participou de vários eventos no Brasil como a comemoração de 100 anos da Independência no governo de Epitácio Pessoa. O primeiro filme documentário foi “No País da Selva Amazônica”, um filme propagandista lançado em 1922, com o objetivo de exibir a grandeza da selva amazônica.

O major Luiz Thomas Reis foi um militar brasileiro que em 1917 tornou-se conhecido pelo seu trabalho como cinegrafista. Era o homem da câmera da comissão Rondon, que estrategicamente utilizou a filmagem como demonstração da ocupação de nossas fronteiras, criou a imagem do indígena como genérico e receptivo ao contato com o homem branco e também realizou o registro etnográfico desta população. Nos lugares onde a expedição passou foram filmados vários curtas metragens reunidos em um só.

O filme chegou às telas em 1932 e escandalizou o Brasil com as cenas dos indígenas sem roupas. Segundo Mattos (2018, p. 475), até os anos 1950 o cinema documentário tinha um papel de educar o mundo. Entre 1960 e 1970 os documentários pretendiam ser uma tentativa de ajudar o mundo. Durante o século 21, além de tentar compreender o mundo, o documentário passou a valorizar a micropolítica e as histórias privadas, assim como a regularização da subjetividade, antes não tão legítima nesse tipo de cinema. Temas como questões raciais, étnicas e relações interpessoais são exibidas nos filmes (MATTOS, 2018).

Nos anos 1950, os documentários brasileiros sofriam grande influência estética do molde soviético. e em sua narrativa tentavam negar a forma linear do cinema próximo de Hollywood, manipulador e indutor de fascínios. A vanguarda estética deste período tinha como objetivo elaborar uma nova linguagem cinematográfica (SILVA-JUNIOR, 2013).

É importante perceber essa aproximação com o cinema engajado que contesta os ideais hollywoodianos dos filmes comerciais. Esse *modus operandi* do cinema influenciou grandes nomes do cinema novo como Glauber Rocha e tantos outros que se debruçaram a pensar um cinema com nova narrativa e estética vanguardista.

De acordo com Gauthier (2011), nos anos 1970, durante o período militar, o documentário brasileiro atravessou momentos desanimadores. O governo ditatorial estimulou a produção de filmes folclóricos, o que foi fator desmotivador para alguns cineastas, pois o Brasil sempre foi potente na cinematografia documentária na América Latina como um todo. O documentário teve que superar esse momento de desapontamento entre desigualdades sociais em crescimento liberal e reunir forças para reencontrar seus bons momentos de outrora.

No século 21, no ano de 2004, os filmes documentários explodem no Brasil. Houve uma abertura para filmes não ficcionais estimulados por grandes sucessos internacionais. Uma nova forma de narrativa aparece no mundo do cinema documental, com um certo desaparecimento da voz e introdução de outros sons, como da natureza, e músicas que fazem parte do cenário informativo mais intenso que a informação falada (MATTOS, 2018, p. 488).

Seguindo a historicidade, conforme Mattos (2018), três filmes foram fundamentais para a mudança de paradigma do cinema documental: Santiago (2006), de João Moreira Salles, Jogo de Cena (2007), de Eduardo Coutinho, e Serras da Desordem (2006), de Andrea Tonacci. Essas três obras cinematográficas demarcaram a passagem do filme de relativa candura para o cinema-verdade<sup>21</sup>; foram o marco da separação entre ficção e realidade. Pensar a formação dos jovens por meio dos filmes de não ficção é considerar democraticamente o processo do desenvolvimento do pensamento crítico e conhecimento da história do Brasil representada nos documentários brasileiros. Nessa linha, disse G.P2.: “Talvez com outro governo que não seja Bolsonaro, possamos recuperar o tempo perdido das faltas de políticas de cinema na periferia”. É interessante relacionar o momento histórico a que ela se referiu com o dos documentários dos anos 1970, embora com algumas diferenças sutis: hoje temos uma imagem quase falsa de política “democrática” com um fundo de ditadura obscurecida, diferentemente dos anos 1970 onde a política era autenticamente ditatorial.

### **7.1– Os documentários**

Podemos caracterizar o documentário como uma ação, não como a do cinema de entretenimento, mas com algumas formas de conteúdo que são diferentes entre si. Gauthier (2011) elenca algumas:

---

<sup>21</sup> Cinema verdade: estilo de documentário em que a participação do diretor e equipe se apresenta no filme, com entrevistas em que aparecem ambos: diretor e entrevistado.

- **Documentário de criação:** é um caráter artístico do documentário, onde a marca do diretor fica em evidência como seu estilo e roteiro.
- **Documentário etnográfico e sociológico:** descrição dos fatos sociais. Tem um caráter científico.
- **Documentário social :** não apenas descreve como denuncia os fatos sociais.
- **Documentário militante:** o autor tenta convencer o expectador, contesta e proclama suas opiniões.
- **Documentário de intervenção:** intervenção do cinema no processo revolucionário.

No documentário sugerido para o grupo de jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes assistir, *Menino 23*, podemos observar um caráter etnográfico e sociológico que descreve um período histórico do Brasil e que de alguma forma denuncia os fatos, intervindo não apenas em transformação mas na consciência do expectador, estimulando-o a debater as temáticas possíveis do filme, o que não deixa de ser revolucionário. Acreditamos que a revolução cinematográfica não se faz de forma armada, mas sim na exibição de imagens que produz novas linguagens.

De acordo com Santos (2013), o cinema documentário contemporâneo após os anos 1960, sob a ditadura militar, não teve muitos recursos para filmagens, com equipamentos e som em condições precárias. Mesmo assim, dava voz ao cinema nacional. Interessante a opinião dos jovens quanto aos investimentos da esfera pública para o atual cinema nacional em comparação à época do período militar: “O Estado precisa valorizar o cinema nacional” (G.P1.).

Na atual gestão pública federal o enfrentamento de uma crise cultural começa a ganhar força, mesmo com cortes de verbas para a cultura e a filmoteca incendiada por falta de manutenção do acervo. Nos territórios periféricos, faltam projetos de cinema e, segundo a fala dos jovens, os projetos aprovados são de burgueses: “As pessoas brancas com dinheiro conseguem aprovar seus projetos, no entanto a periferia não tem projetos aprovados” (L.A.). Parece haver uma hegemonia das classes dominantes<sup>22</sup> intelectuais em produções de filmes desde o século passado até o atual.

---

<sup>22</sup> Compreendemos o significado de burguesia no Brasil como as classes dominantes A e B. <https://cps.fgv.br/>

Dando prosseguimento a história dos documentários nacionais, Santos (2013) lembra que na segunda metade dos anos 1980 ocorreu uma mudança política no Brasil com o fim da ditadura e retomada do processo democrático. Houve algumas concorrências para o mercado de cinema no Brasil; contudo, os documentários não entram nessa corrida do cinema capitalista. As exhibições passam a ser feitas em locais específicos como cineclubes, festivais e estações de televisão comunitárias, afetando a temática dos documentários. Segundo Santos:

Nesse período, a relação com os movimentos sociais se consolida e o documentário passa a ser bastante influenciado pela estética e temática do vídeo popular. Este movimento fazia o caminho de dentro para fora na retratação das identidades dos grupos sociais e a entrevista é o principal meio para dar voz aos sujeitos evidenciados (SANTOS, 2013, p. 118).

Esta é a produção artística que pensamos para trabalhar o pensamento crítico, por meio das subjetividades, ou seja, do mundo interno para aquilo que o sujeito percebe no externo por meio das imagens e contexto fílmico documentado, no nosso caso o político-social. Potencializar a voz é a nossa ideia de cinema na periferia.

E.K relatou-nos: “As pessoas da periferia precisam ser estimuladas... eu não tinha noção da importância social dos filmes nacionais, só assistia filmes internacionais”. Para os jovens, a importância da retratação dos problemas periféricos sobrepõe-se às temáticas internacionais no sentido da representação parcial da realidade brasileira.

Dos sete jovens, quatro assistem apenas a filmes americanos; assim, pensar na quantidade de jovens que se deparam na tela com o Tio Sam, é se deparar com a hegemonia do cinema norte-americano, como no tempo do auge do cinema hollywoodiano no Brasil, entre os anos 1930-1940.

Uma pesquisa realizada por Trindade em 2010 demonstra que houve um crescimento da valorização e produção de documentários no Brasil contemporâneo em função do barateamento dos custos de produção, distribuição e exibição em consequência da tecnologia digital, aumento do número de festivais e de editais de financiamento. Isso ocorreu

especialmente no ano de 2004, porém com um baixo número de expectadores não só nos filmes documentários como também no cinema nacional em geral (Figura 18).

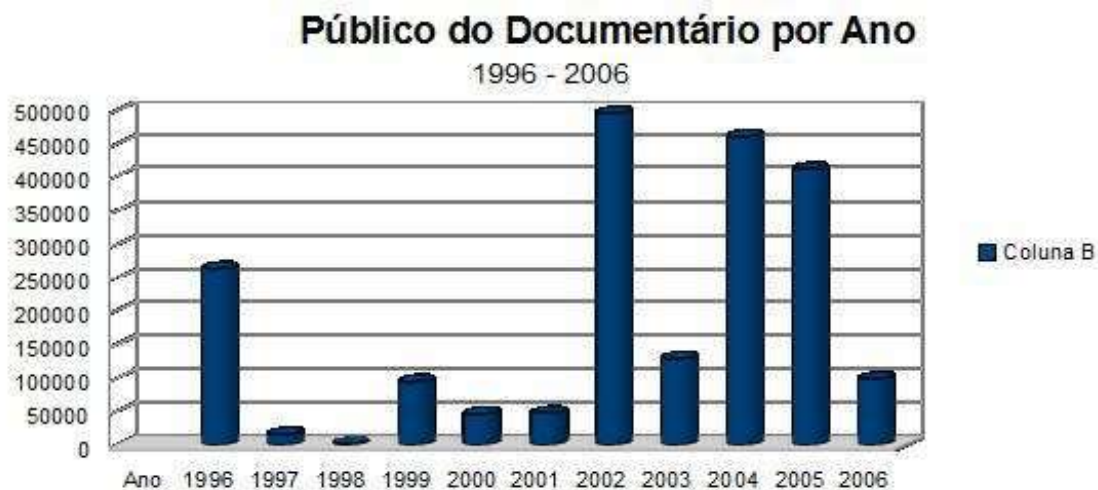


Figura 18 – Público do Documentário por ano  
Fonte: Trindade, 2010

Mesmo nessa crescente de documentários, nem todos chegaram às salas de cinema devido às grandes redes tipo Cinemark ou Multiplex, que em sua maioria exibem filmes norte-americanos e tem poucos horários para os filmes nacionais.



Figura 19 – Público total por temática  
Fonte: Trindade, 2010

Analisando o gráfico do total de público entre 1996-2006 (Figura 19), podemos perceber que os documentários mais assistidos pelo público são os de temática esportiva, em segundo os de personalidades, o terceiro de aprofundamento temático, o quarto sobre personagem ou

personagens, o quinto musical e o sexto sobre questões sociais. Estes seis somam, no ranking de bilheteria, 91.773 expectadores do total de 115.789 do grupo.

Esta pesquisa não foi realizada especificamente na periferia. O público desse tipo de filme no subdistrito da Cidade Tiradentes possivelmente estará em proporções não muito distantes em termos de expectadores, tendo em vista a pesquisa realizada com os jovens. Mesmo assim, “nunca assisti documentário na Tiradentes” (E.K.).

Podemos considerar que os temas esportivos com número de maiores bilheterias têm maior adesão do público comparado aos temas sociais. Aparentemente, essa comunicação pode estar dialogando com algumas referências da cultura brasileira.

Trindade nos informa que o ano de 2004 foi o de maior número de filmes comerciais brasileiros lançados (dezesseis), e 2002 o menor (dez). Porém, 2002 foi contemplado com o maior número de público, o que demonstra que o ritmo de adesão aos filmes são irregulares e as exceções influem no resultado (Figura 18).

O cinema documentário no Brasil e, porque não dizer, no subdistrito da Cidade Tiradentes, sofre continuidades e descontinuidades. No Brasil, porque pouco se investe em produções; no subdistrito da Cidade Tiradentes porque em tempos idos, já terminados, havia discussões fílmicas para uma pequena parcela de jovens, prática que não alcançou os jovens de nossa pesquisa e tantos outros. Esse cenário repercute no déficit cultural e principalmente cinematográfico que assola o Brasil e o subdistrito da Cidade Tiradentes.

Essa falta de sustentação cinematográfica no Brasil como um todo pode desencadear esvaziamento na formação de público constante nos documentários brasileiros, tanto de uma parte (o subdistrito da Cidade Tiradentes) como no todo (o Brasil). De acordo com Machado:

A imensidade da perda não permite sonhar com um passado continuado, mas seus vestígios – fragmentos, filmes, notícias em periódicos– apontam para esse cinema de não ficção, um pouco excluído, como a sustentação da atividade fílmica no Brasil, uma vez que é duvidoso falar-se em indústria por aqui (MACHADO, 2007, p. 331).

## **7.2 – Documentários nacionais: ficção ou realidade na historicidade, aspectos políticos e sociais brasileiros?**

Os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes conseguiram definir a diferença entre documentário e filmes comerciais segundo suas concepções do senso comum. Mas sabemos que muitas discussões são realizadas entre os cineastas, teóricas do cinema e das artes sobre os limites entre ambos.

O que nos dá margem para levantarmos alguns conceitos teóricos sobre os documentários: ficção ou uma realidade?

V.P., jovem do grupo, tem hábito de assistir documentários e relatou-nos que “os documentários são holísticos porque abordam vários assuntos, temática e vertentes da realidade”. Para G.P., a ficção e as séries trazem um romantismo em oposição aos documentários, mais realistas.. Já E.K. nos disse que “nunca experienciei filme documentário na Tiradentes”, e L.A. lembrou que “o CEU e a fábrica de cultura (Guaianases) tiveram raras iniciativas em exibir documentários. O foco sempre foi em filmes comerciais e para a família”.

Conforme Nichols (2005, p. 47-48) é complexo definir documentário assim como cultura ou amor. É um conceito indefinido pelo fato do contraste entre ficção, vanguarda ou cinema experimental. Se considerarmos uma reprodução, seria menos problemático pelo fato de apenas copiar a realidade. Ele considera o cinema documentário a representação do mundo em que vivemos por meio dos valores, do prazer que ele proporciona e a qualidade de como foi criado.

A concepção de Lessa (2013, p. 63) do documentário enquanto representação seria o condicionamento dos aspectos sociais e históricos referentes a fenômenos como ideologia, imaginário social no sentido estimular o expectador a debater a realidade social.

Quando os jovens assistiram ao documentário Menino 23 vários temas surgiram a partir da representação do racismo estrutural e fascismo. G.P. teve o sentimento de que “eu era uma pessoa leiga e hoje compreendo mais a mídia e incentivo mais para que haja trabalho sobre filmes nas escolas” (G.P2.).

O conceito sobre documentário é vago pelo fato de sofrer transformações ao longo do tempo. Essa possibilidade mutável introduzida na construção de um documentário nos faz

concluir que não há engessamento e cristalizações em sua criação. Deste modo, fornece ao expectador visões de mundos diferentes (NICHOLS, 2005, p. 48).

Entre a realidade e a ficção o documentário apresenta uma maior possibilidade de dar credibilidade ao mundo em comparação à ficção, com menos continuidades e cenas mais diversificadas. Os personagens exercem movimento com uma grande gama de informações, as coisas também podem aparecer e desaparecer ao mesmo tempo. Se o documentário oferece um maior crédito ao mundo, talvez dê uma maior chance de propor temas diversificados em sua exibição (NICHOLS, 2005).

Por outro lado, sabemos que alguns filmes de ficção buscam recursos do processo do filme documental como pesquisas e tratamentos documentais para legitimar o filme. Isso compõe um hibridismo e discussões profundas acerca da feitura cinematográfica. Seria de fato o documentário uma ficção ou vice-versa? É o exemplo do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). A diferença é que no documentário pouco se usa um ator de fato e sim atores sociais. Os artistas muitas vezes dão depoimento sobre sua vida e obra se for o caso, uma autobiografia, e na ficção, existem preparadores, dicção e demais processos técnicos (MATTOS, 2018, p. 499).

O poder de persuasão dos documentários são avaliados pela afetação que produz ao expectador e não pela sedução de sua construção. O discurso do ator social e a forma como a câmera o foca atinge nossos sentimentos de mundo, assim como os sons e músicas inseridos no contexto fílmico.

De acordo com Nichols (2005), o mundo histórico é representado pela forma como os valores se apresentam no estilo do diretor, portanto não é exatamente a realidade, mas a forma como ela é direcionada pelo diretor. A sua voz empenha-se em persuadir-nos da perspectiva que ele apresenta e a história representada no documentário faz referências a situações incomuns comparado a um longa-metragem comercial. Temáticas políticas, familiares ou sociais exibidas nos dão várias possibilidades de decifrar metáforas fílmicas .

Nichols (2005, p. 177) comenta sobre seis modos de documentários:

- Poético: fragmentos do mundo de modo poético, falta de especificidade, muito abstrato;

- Expositivo: didático e com abordagens históricas;
- Observativo: observa as coisas como elas acontecem;
- Participativo: entrevista o participante interativamente e usa arquivos históricos;
- Reflexivo: abstrato demais, perde de vista as questões concretas;
- Performático: uso excessivo de estilo, perda de ênfase na objetividade.

Quando V.P. se refere às várias vertentes do documentário, possivelmente sua fala se aproxima não só das várias narrativas como também da forma como o documentário é construído pelo roteiro e visão do diretor.

Quando G.P2. menciona que algumas séries, e filmes ficcionais são romantizados, podemos considerar que este gênero é realizado pelas grandes indústrias cinematográficas e exibidos com frequência, enquanto os retratos do cotidiano com sua importância política econômica e social caracterizado pelos sentimentos profundos direcionados as grandes massas restringe-se a poucos pontos de exibição (LESSA, 2013, p. 56). A mesma jovem considerou, como anteriormente citado, que “a Netflix tem séries que transformam”, porém a maioria se apoia no sentimento romântico, quando se referiu à possibilidade da transformação social nessa relação subjetiva entre ela e o cinema crítico.

Segundo Lessa (2013, p. 56) por mais que haja proximidades entre o documentário e a ficção, a representatividade do mundo objetivo no documentário está na formação social do indivíduo e não no poder imaginativo do diretor. A especificidade fica no campo do retrato do homem no cotidiano e sua historicidade para apresentar ao expectador. Neste sentido, todos são atores sociais e a reflexão se dá a partir das informações e perspectivas colocadas no filme. Porém, não se deve desconsiderar nos documentários a criatividade, a imaginação e a subjetividade do autor. Contudo, o discurso é direcionado para os parâmetros implicados na veracidade do mundo histórico, ao contrário do mundo de fantasia. Ou seja, os dados do mundo objetivo concomitante à criação do autor são transportados para a obra que deve ser assertiva com os elementos observados, posições políticas, interpretação, sons e imagens que formarão o fato histórico.

Acreditamos que o exemplo do documentário Menino 23, assistido por alguns dos jovens do grupo, suscitou camadas temáticas de discussões pelo fato do documentário

apresentar fotos e vídeos do período em que os meninos negros foram refém em uma fazenda no interior de São Paulo, assim como as imagens dos tijolos lá encontrados com símbolos nazistas.

A forma como o autor articulou e organizou o filme por meio da sua imaginação e criatividade faz parte do processo dos diretores de cinema, cada qual com seu estilo, porém os documentos exibidos nas imagens se relacionam com o conceito de representação assumido pelos autores, ou seja, a representação e não reprodução do cotidiano da história dos meninos negros no interior paulista.

Quando G.P2. nos relatou sobre o conhecimento alcançado apenas pelas discussões sobre cinema em nossa pesquisa houve uma reconfiguração do cotidiano e de sua visão de mundo, pois ninguém afirma que aprendeu muita coisa sem alterar a visão do passado: “Eu era uma pessoa totalmente leiga e hoje compreendo a mídia” (G.P2.)

Segundo Lessa (2013), os filmes documentários avançaram muito rumo a compreensão dos fatos e situações da realidade não exauridas por outras áreas do conhecimento tais como as ciências sociais. Para o materialismo dialético, o pensamento não é apenas uma produtividade subjetiva, mas manifestações históricas sobre uma mesma realidade objetiva que define as relações sociais em momentos e modos específicos e que produz conhecimento.

O Menino 23 pode ter suscitado nos jovens uma determinada identificação entre seu mundo subjetivo identificado na figura dos atores sociais projetados na tela. O documentário reconfigura o senso comum a partir do conhecimento científico, arte e pensamento cotidiano. As falas dos jovens mostram que os temas relacionados às transformações sociais decorrentes do impacto de documentários não lhes são acessíveis: “esses conteúdos não chegam na Cidade Tiradentes” (L.A.); “os documentários mostram a mudança de atitude e social” (G.P2.).

De acordo com Hegel (2012), a arte deve propor outro propósito que não é a imitação. Segundo ele, a arte deve transcender essa possibilidade. A ideia de imitação, para o autor, está implicada na técnica e produção de obras de arte e nunca obras de grandes e profundas expressões. Acreditamos que podemos considerar como obras expressivas filmes que alterem a percepção do jovem do cotidiano do subdistrito da Cidade Tiradentes, do subjetivo para o mundo externo.

Segundo Hegel, o homem age como sujeito livre na exterioridade das coisas e acredita que sua realidade está fora de si mesmo. É como se a cultura externa produzisse formas de agir sem passar pelo filtro interno e sem dar sentido a uma cultura própria e coletiva localizada num bairro, num País, numa cidade. O sentido da arte concentra-se na dialética de reconhecer a contradição, pois conduz o expectador a tomar consciência deste mundo interno e exterior e reconhecer-se enquanto sujeito produtor de história que faz parte deste mundo externo mas que reflete em sua própria contradições. Este é o objetivo geral da arte, racionalizar aquilo que se tem internamente com o que se vê externamente, a arte enquanto objeto de reconhecimento de si (HEGEL, 2012, p. 30). Então a liberdade para Hegel é despertar para um conhecimento da realidade que parte de si para fora a partir da referência artística

Desta forma, podemos inferir que liberdade para os jovens da periferia por meio do documentário nacional é um despertar para o conhecimento que o filme traz em suas imagens e símbolos e suscitar a reflexão para si mesmo entre o que é do filme, dele, do outro, da comunidade, de outros lugares.

O reconhecimento do *shopping* ou dos filmes que passam no *shopping* e que alguns jovens não gostam, simbolicamente pode ser traduzido ou analisado a partir de muitos aspectos simbólicos: “Não gosto de *shoppings*, acho vazio, mas a maioria dos filmes estão nos *shoppings*” (G.P2.). O vazio pode ser interpretado como um lugar superficial. Levado ao pé da letra, um *shopping* é o local que mais enche para o consumo. Desta forma, a jovem não relaciona vazio com desabitado, mas com a frivolidade que ele expressa enquanto símbolo de consumo e capitalismo e também ao caráter dos filmes comerciais e americanos exibidos.

A comunicação de massa, ou a chamada industrial cultural, limita o processo dialético e portanto analítico entre o universal e o particular de uma dada sociedade, coercitivamente e sob forma de dominação e fetichismo ao exibir filmes de ficção, em oposição aos que exigem reflexões temáticas a partir da realidade. Esse fato declina a sociedade contemporânea na medida em que enfraquece os atores sociais. (DUARTE 2014, p. 32).

### **7.3– Cinema como prática política e social**

Nosso intuito não é fazer uma análise do cinema nem tampouco um estudo interdisciplinar para compreender como a mente humana reage perante o filme exibido, mas estudar a formação de público, o que implica compreender o cinema como um meio específico

de produzir e representar os significados culturais e de nação. Sabemos que a composição das áreas interdisciplinares como a sociologia, antropologia, psicologia, linguística e semiótica dialogam com a subjetividade humana e compõe uma relevante importância, e esse conjunto de saberes contribuem para a compreensão do modo e o sistema de valores de uma sociedade ou grupo social (TURNER, 1997, p. 48-49). O cinema hoje é visto como um conjunto de linguagens e práticas sociais diferentes.

O documentário brasileiro colabora para o sistema de valores de uma sociedade e nação. Os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes, por não terem hábito em documentário brasileiro, correm o risco do desconhecimento da identidade nacional. Turner comenta sobre isso: “[...] a ideia de nação é uma maneira de mobilizar o senso de identidade, sem o qual nenhum grupo social pode sobreviver” (TURNER, 1997, p. 132).

Com a identificação da nação enterrada pela hegemonia dominante, os jovens perdem o poder político de dar voz aos direitos porque as classes subordinadas abdicam da liderança cultural – ideia sintetizada por E.K.: “Eu não vejo filme de documentário nacional”. São persuadidos pela oferta não pelas suas condições reais inconscientes (TURNER, 1997, p. 133). A continuidade da hegemonia dominante em épocas eleitorais pregam um discurso sobre nação aparentemente muito próximos dos interesses dos eleitores, mas são apenas discursos para continuar com o status quo hegemônico.

Neste sentido, alguns jovens mais identificados com o significado da cultura conseguem perceber a urgência das políticas culturais para a implantação de cinemas documentários nas praças, nas escolas e em locais de livre e fácil acesso para todos.

Segundo Turner (1997), não há interesse em representar a nação nos filmes documentários pelas grandes indústrias cinematográficas, pois existem regras que limitam a sua produção. As definições sobre arte, cultura e indústria cinematográfica são mantidas pela hegemonia política sobre o cinema nacional. Por isso a grande parte das produções destes filmes são independentes e realizados com pouco dinheiro.

Para L.A., “há uma falta de formação de público para o cinema nacional, nossa questão cultural é formada para enaltecer os EUA”. Esse enaltecimento ao qual a jovem refere-se é uma preocupação de vários países, pois a representação de nação que o filme americano representa

de sua sociedade ameaça a coerência da compreensão da nação pertencente (TURNER, 1997, p. 134).

A jovem que faz teatro e que frequenta os cinemas que exibem filmes nacionais não comerciais tem esse olhar mais politizado em relação a produção nacional de filmes. “Precisamos de iniciativas que consigam trazer o cinema para dentro da periferia, seja nas escolas, pela prefeitura ou nas praças, uma vez ao mês” (L.A).

Para falarmos sobre cinema como prática política e social e suas representações sociais, vamos citar o novo modelo de cinema que foi criado no Brasil nos anos 60, que se contrapunha ao cinema tradicional de modelo norte-americano comercial ao qual até então era produzido o cinema brasileiro: o cinema novo (SILVA-JÚNIOR, 2015).

Não nos cabe analisar a técnica de filmagem que caracterizava essa mudança das cópias americanas para uma forma específica de cinema brasileiro. O que nos é relevante é a narrativa e a estética política e de representações sociais, assim como a proximidade com cinema engajado e suas repercussões críticas acerca da realidade como mediador para a formação do pensamento crítico e cultural genuíno do Brasil e dos jovens brasileiros.

No grupo de jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes, G.P. se posiciona: “acho importante a abordagem social na Netflix como Emily em Paris, que mostra o comportamento cultural dos franceses em relação ao norte-americano”, bem como V.P.: “assisto filmes com temática social, assisti Emily em Paris também”. Ainda que os jovens se refiram ao contexto social dos filmes da Netflix, nenhum mencionou o filme nacional dentro do contexto social nesta plataforma, mas mencionaram Bacurau em salas de cinema.

Segundo Silva-Júnior (2015), Glauber Rocha referiu-se na época, a uma “estética da fome” para produzir e contemplar uma nova forma de cinema. A verdade é que a sociedade necessitava de uma representação nacional e social. Ele se reportava aos filmes documentários capazes de descobrir o que de fato era o Brasil e principalmente o sertão do Nordeste. Filmar cenas no Nordeste do Brasil e mostrar a fome é um posicionamento político e ao mesmo tempo uma habilidade de tratar o cinema mais próximo da realidade.

Comparativamente para os jovens que não assistem filmes desta linha, podemos sugerir que a realidade, a ação política e potencial transformador se encontram encobertas para os

moradores do subdistrito da Cidade Tiradentes. Talvez estejam perdendo a participação no processo de um novo olhar sobre o mundo que o cinema pode propiciar. A interação social produzida a partir da percepção e discussões no coletivo por meio do filme recria o indivíduo e sociedade. De acordo com o mesmo autor:

É por meio dessa representação do real que os indivíduos a percebem buscando relacionar-se com ela, o movimento de troca de sentidos orienta o expectador transformando-o em agente de participante dessa construção. As representações sociais associam-se com o ideal artístico por meio do cinema. Um novo sujeito surge das telas, o filme cria um novo olhar sobre a realidade, recriando espaços antes inexistentes, transferindo para o plano real e socializando-os com os demais indivíduos ideias e conceitos que antes se perdiam na imaginação (SILVA-JÚNIOR, 2015, p. 122).

O discurso dos jovens a partir das discussões sobre as narrativas fílmicas, cinema e educação e estética estão aproximadas dos teóricos que refletem sobre a importância do cinema enquanto prática social e política. L.A. reconhece: “acho importante ter esse tipo de discussão sobre cinema e que possam surgir outros encontros”, bem como E.K.: “aprendi bastante coisa e questões sobre o cinema nacional”.

Essa jovem pouco assistiu filmes nacionais – segundo ela, apenas comédias brasileiras e filmes internacionais. Destarte, podemos considerar que o marketing e imagem dos Estados Unidos como um País rico e sem pobreza aparente, vendido como um país ideal e perfeito no segmento econômico e social, pode ter substituído os valores nacionais pelos norte-americanos, distorcendo o que de fato o cinema documentário brasileiro representa em termos artísticos. Ou seja, E.K., como tantos outros jovens no Brasil, sofrem de baixa autoestima nacional pela ausência de pensamento crítico num longo tempo de exaltação à cultura norte-americana.

Por outro lado, essa imagem foi se desfazendo com o auxílio das discussões e temáticas abordadas na pesquisa.

#### **7.4 – Estética: beleza e o grotesco no subdistrito da Cidade Tiradentes**

Podemos considerar que a estética transita em alguns momentos como bela e em outros momentos como feia. Porém é bom lembrar que o grotesco aparece na pintura, cinema e romance (SODRÉ & PAIVA, 2014, p. 33), nas obras artísticas como um todo. Consideramos aqui, o cinema obra de arte.

Existe um movimento entre belo e feio que se transfigura ao decorrer dos discursos dos jovens e suas compreensões sobre cinema documentário. Estamos refletindo sobre a questão estética sob a ótica da fruição da obra, em suas possíveis compreensões e em que momento a forma se impõe sobre a função do cinema.

Segundo Pierre Bourdieu:

Quer dizer que a linha de demarcação entre o mundo dos objetos técnicos e o mundo dos objetos estéticos depende da “intenção” do produtor destes objetos? Na verdade, esta “intenção” constitui ela própria o produto das normas e das convenções sociais que concorrem para definir a fronteira sempre incerta e historicamente mutável entre os simples objetos técnicos e os objetos de arte [...] (BOURDIEU, 2009, p. 270).

Neste sentido, após a discussão e dissecação do filme *Menino 23* feito pelo coletivo de jovens, o que era feio esteticamente tornou-se belo pois novas descobertas foram realizadas. Além disso, assim como a técnica simbólica na construção do filme foi percebido por alguns jovens, a função do cinema documentário foi contemplada tanto pela ampliação da historicidade brasileira quanto pelos detalhes da forma na construção do filme.

“Meus pais são conservadores, não assistem filmes nacionais porque acham que tem muitas cenas de sexo. É preciso quebrar o tabu” (G.P2.). Aqui, mais uma vez, encontra-se a estética<sup>23</sup> do feio: cenas de sexo visto pela ótica da moral no sentido de feio, daquilo que não se pode praticar. Na realidade, o conceito estético de feio ou belo está implícito na forma como o sujeito vê o mundo de acordo com suas concepções e experiências de vida.

Desde o mito de Eva e Adão da tradição judaico-cristã, o sexo sempre foi associado com o pecado, com “coisa feia”, que não poderia ser realizado sem o casamento e sempre dentro de uma “caixinha”. Uma cena sexual pode ter diversos significados numa cena de cinema que foge desse aspecto do mal.

Essa concepção do cinema nacional enquanto um “poço de perdição” generalizado e específico da obra brasileira faz parte de um preconceito esgrimido pelas bases conservadoras da sociedade, e portanto é visto como uma estética do feio. Mas a jovem percebe o estigma e

---

<sup>23</sup> Está relacionada com a contemplação e sensação a partir da obra de arte. Muitas vezes por meio da forma e não a função da arte.

fala sobre a quebra de tabu, talvez um olhar próximo da beleza configurada também no feio, que pode ser a contemplação do corpo nu na obra da sétima arte.

Segundo Bourdieu (2009, p. 269-270), os modos de percepções artísticas sobre a obra pode ser recebida diferentemente por cada sujeito, desde uma percepção estética assertiva sobre o significado implícito no objeto artístico até daquele dos objetos da vida cotidiana. Ele garante também que existe um fronteira duvidosa e uma história descontínua entre os objetos técnicos e as obras de arte tendo em vista os acontecimentos sociais.

Não era esperado que o “gosto” pelo documentário brasileiro surgisse a partir das discussões temáticas e do exemplo do comentário pedestre. Superado o estigma do filme nacional, os jovens puderam apreciar, discutir, fazer relações, e isso criou uma ambiência afetiva além da construção e estrutura da obra. Para Sodré e Paiva:

A categoria reponde tanto pela produção e estrutura da obra quanto pela ambiência afetiva do espectador, na qual se desenvolve o gosto, na acepção da faculdade de julgar, ou apreciar objetos, aparências e comportamentos” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 32).

Em 2003, tijolos encontrados numa fazenda do interior de São Paulo revelaram que os proprietários da fazenda eram integralistas ou nazistas e que praticavam trabalho escravo com crianças negras trazidas do Rio de Janeiro. Foi daí que surgiu o documentário Menino 23.

O elemento estético, o tijolo com o símbolo nazista, surgiu como um signo comunicativo que para alguns jovens foi de espanto, uma reação emocional chamada de reação afetiva<sup>24</sup>. Na expressão simbólica do documentário, o grotesco não provocou risos como na comédia, mas o sentimento de um elemento que expressa um período de sofrimento para a humanidade e que irrompeu no Brasil entre 1930-1945 num total desconhecimento histórico dos jovens.

Continuam os mesmos autores: “o grotesco pode aparecer numa pintura, num romance, num filme, na vida real e assim por diante. É próprio da categoria estética transitar entre as diferentes formas de expressão simbólica” (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 33). O efeito foi sentido por G.P2.: “Fiquei chocada com o documentário...”.

---

<sup>24</sup> Reação afetiva: quando o expectar é tomado por uma reação emocional diante da obra.

O Coringa, filme comentado pelo grupo, pode ser considerado como um elemento grotesco, o vilão que até em alguns momentos faz rir. Para G.P., porém, ele aparece como um personagem “bom” e belo, após a compreensão vinda através da história de vida: “Achei o filme sensacional depois de compreender o porquê dele ser vilão” (G.P).

Pelo fato da jovem redescobrir o Coringa esteticamente como um não grotesco, pelo fato de sua triste história transformá-lo num sujeito com características cruéis e com rosto deformado, pelo olhar de outra jovem, ele continua sendo um “grotesco” pelo fato de apresentar-se sempre como tal. O interessante é que este filme é caracterizado como um filme de recordes de bilheteria, portanto comercial, que não é o foco de nossa pesquisa, porém, foi citado em detrimento das questões sobre gênero e diferenças sobre filmes comerciais e documentários brasileiros. Outro filme mencionado e discutido junto aos jovens foi o filme *Parasita*<sup>25</sup>, identificado como cinema de autor na cinematografia sul coreana independente e com temáticas sociais e políticas de uma visão de esquerda.

Segundo L.A, “assisti *Parasita* em cinema não comercial de *shopping* e o filme narra sobre a desigualdade social”. Ela foi a única no grupo que assistiu a esse filme, pelo fato de frequentar cinemas que exibem filmes independentes e de arte. O restante do grupo não manifestou conhecimento do filme e nem tampouco o debateu.

O filme mostra as diferenças entre as classes sociais na Coreia do Sul e, como o próprio nome sugere, *Parasita* é um ser vivo que retira o nutriente do outro. Ao retomar a questão sobre o grotesco na estética do filme, num primeiro momento, a ideia grotesca fica sobre a figura dos pobres, que moram num porão pouco arejado, planejam e agem para retirar bens materiais e o lugar dos ricos. Os ricos, por sua vez, exploram a mão de obra dos pobres. Um contexto puramente dialético e que revela aquilo que a classe rica tenta ocultar imergindo na posição grotesca dos grupos em sociedade.

Sodré e Paiva argumentam que o discernimento crítico auxilia em mostrar elementos estéticos não tão evidentes:

Neste caso, o grotesco dá margem a um discernimento formativo do objeto visado. Ou seja, não propicia apenas uma privada percepção sensorial do

---

<sup>25</sup> <https://outraspalavras.net/outrasmidias/parasita-fruto-de-pais-que-se-preocupa-com-cultura/>

fenômeno, mas principalmente o desvelamento público reeducativo do que nele se tenta educar (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 64-65).

L.A. também comentou “Minha mãe é uma peça”, percebida por ela como comédia e não arte. É curioso que o grotesco também é considerado uma forma de fazer rir dentre os elementos populares do Brasil, o feio na figura do engraçado, o debochado, a caricatura, o estranho, o anormal assim como o espetáculo da *commedia dell’arte* na Itália no século 15, em que apresentava os elementos divertidos das representações populares (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 42-43).

A elite brasileira sempre desvalorizou o folclore e a cultura popular, colocando-os numa posição de inferioridade em relação à cultura clássica (SODRÉ; PAIVA, 2014). Grande parte de nosso folclore e cultura popular são representadas pelos povos negros, indígenas e nordestinos; no sul também temos grande parte desta representatividade folclórica pelos imigrantes que foram explorados de alguma forma. Percebemos, porém, o estigma muito mais presente entre os negros e na cultura indígena.

A figura do negro foi identificada como teratológica<sup>26</sup> desde o período colonial, fazendo parte da estrutura nacional, sempre denominado como incapaz, com baixo potencial intelectual e desfigurado, ou seja, figura grotesca. Um exemplo disso foi a menção do filme Bacurau entre os jovens: “Fui assistir Bacurau e me lembrou o preconceito na periferia, como se a violência só existisse lá. E os estrangeiros que atacaram a cidade? Não são violentos?” (L.A). O filme retrata o desaparecimento de uma cidade no sertão do nordeste atacada por estrangeiros. A comunidade reage para descobrir quem são esses inimigos.

O olhar da jovem sobre o filme foi assertivo no sentido do estigma violento da população da periferia. Mas verificamos também que tanto a sociedade elitista do Brasil quanto os estrangeiros têm uma visão da população brasileira como grotesca.

Continuamos com Sodré e Paiva:

Assim, os tipos humanos resultantes de toda uma história de miséria biológica e social, transforma-se numa espécie de essência figurativa disso, que nem a monarquia nem a república conseguiram ideologicamente configurar: o povo brasileiro. Progressivamente, textos sobre a paisagem humana nacional, sejam feitos por estrangeiros ou brasileiros, vão inscrevendo no imaginário das elites

---

<sup>26</sup> Aberrações, monstruosidades, deformações

uma imagem teratológica do povo. Era isto o que refletia quase sempre no olhar intelectualizado de observadores. (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 115).

As entidades Educação para Afrodescendentes e Carentes (Educafro), e a Sociedade Afrobrasileira de Desenvolvimento Sociocultural (Afrobras) consideraram as obras de Monteiro Lobato como racistas. A revista Bravo já havia publicado uma matéria sobre supostas cartas de Monteiro Lobato que lamenta não existir grupos de Ku Klux Klan no Brasil. Além destas instituições, a tese da Profa. Pieta Diwan sobre eugenia e alguns outros documentos o apontam como racista. Assim, nos parece que além das elites, membros literatos também viam o povo brasileiro como desfigurados ou monstruosos (Figura 20).

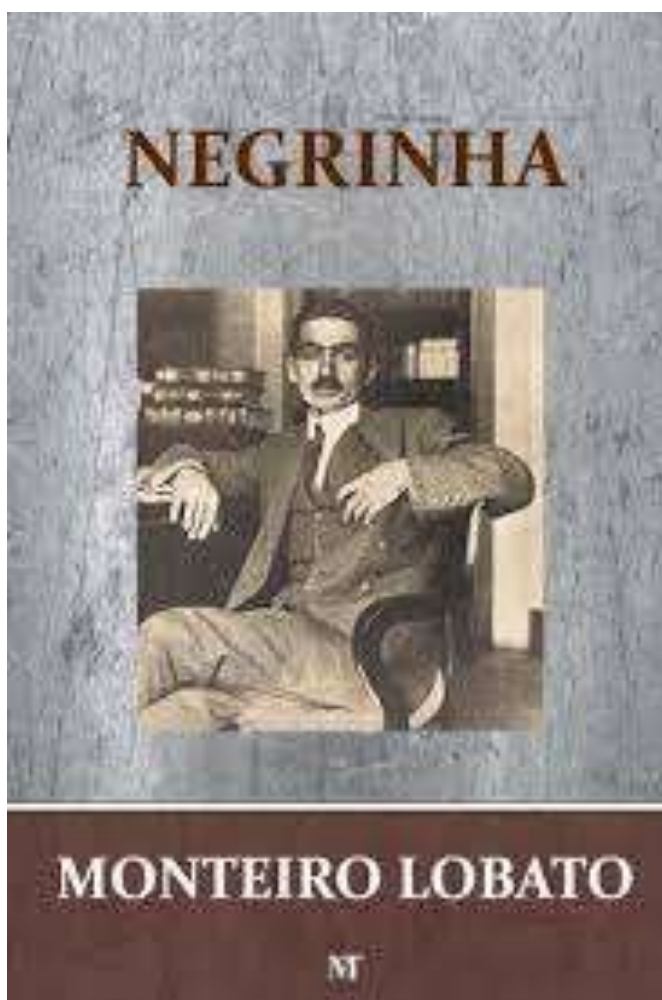


Figura 20 – Negrinha, de Monteiro Lobato<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> <https://jornal.unesp.br/2022/02/25/monteiro-lobato-rasgado-queimado-cancelado-e-imprescindivel/>

Sodré e Paiva, em seus estudos sobre a estética do grotesco nas Artes, demonstram uma descrição de Lobato em seus livros infantis sobre o povo brasileiro:

Por toda parte, povo – o nosso povo, essa coisa feia, catinguá e suada. Sovacos ambulantes (...) A carapinha assanhada, a venta larga “fuzilando”(...). Não há mulheres, há macacas e macaquinhos. Não há homens, há macacões (...) **nada que lembre a Grécia** (Lobato, *apud* SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 115).

A citação de Lobato justifica-se na experiência estética que aparece tanto no contexto fílmico como na literatura, o subjetivo-objetivo num profundo caráter valorativo. Ou seja, ultrapassa as aparências físicas do que seria o grotesco e se fixa nos valores adquiridos através das instituições.

Considerando que o mundo moderno se caracteriza pelas situações de choque em todos os domínios (no trabalho, a linha de montagem institucionalizada pelo capitalismo faz com que o operário reaja automaticamente ao ritmo da máquina; na política, a forma de atuação típica é o golpe de Estado...), na esfera da vida cotidiana o indivíduo é obrigado a abrir seu caminho com gestos sem os quais a cidade não seria transitável (FRAYZE, 2005, p. 309).

A visão grotesca do negro não é específica do Brasil, ela está enraizada na estrutura da cultura ocidental. No Brasil o estigma se estende pelos nordestinos, indígenas e imigrantes da própria América do Sul ou da África. Agora, qual relação do arquétipo negativo do negro, o racismo estrutural do Brasil com nossa pesquisa de formação de público em documentário brasileiro e estética?

Primeiro que a população brasileira em sua maioria é composta pela população negra, assim como no subdistrito da Cidade Tiradentes. De acordo com os jovens, existe uma ausência de projetos de cinemas aprovados na periferia. Descobrimos que a repressão de alguma parte da sociedade manipuladora, quer manter uma arte com uma pseudo-harmonia social. A escola crítica tem como papel analisar as contradições entre o contexto artístico-cinematográfico com a realidade, descortinando possíveis significados até então não percebidos. Merquior comenta sobre o desprezo que parte da sociedade conservadora trata a mente crítica. A concepção crítica do cinema opõe-se ao puro deleite e cegueira da arte (MERQUIOR 2017, p. 61). E essa questão evidentemente é representada no filme documentário *A negação do Brasil*, uma narrativa sobre

atores negros que sempre representam papéis estereotipados e negativos<sup>28</sup>, um documentário rico para discussões nessa linha temática.

Ainda sobre esse documentário *A Negação do Brasil*, é lembrada Isaura Gomes, uma atriz negra que participou da novela *O Direito de Nascer* no papel de Mamãe Dolores; depois, gravou algumas outras poucas novelas após esse sucesso e depois não teve mais ofertas de trabalho na televisão, tendo que vender balas na praça da Sé até morrer pobre.

Merquior destaca o sentido da experiência estética para Adorno:

Para Adorno, a verdadeira obra de arte é a que exhibe as feridas da luta sempre vã por alcançar a unidade. A arte autêntica mostra vivas e nítidas as contradições do real. O seu estilo não pode ser harmônico, porque a harmonia seria mentirosa; ela deve ultrapassar a cisão, impelir-se com toda energia para além da fratura entre o atual e o possível e, não obstante, oferecer simultaneamente o próprio corpo da obra como reflexo da maldição, como imagem da dolorosa falha do mundo (MERQUIOR, p. 63).

Ele quis dizer que apenas a contemplação da estética do belo, fugindo do real da sociedade caótica por meio da representação que a obra de arte expressa, não remete ao pensamento crítico da obra de arte. Percebe-la desta forma remete a conformidade do mundo social, da homogeneidade e ordem social. A rebeldia nas obras de arte é necessária para o conhecimento. O grotesco nos faz perceber o belo, a conformidade sobre a sociedade caótica, a dialética entre o belo e o feio.

A sociedade contemporânea imersa no caos, nos golpes políticos, nos assaltos, a violência contra a população negra, indígenas, pobres, LGBTQIA+, são fatos grotescos, e como tais são representados nos filmes, e que chocam a percepção e recepção estética. O choque provém da banalização do mal em nossa sociedade, por isso a importância do trabalho educativo através dos documentários brasileiros, a ruptura com o silêncio social.

Consideramos que o capitalismo contemporâneo objetivado no lucro imediato e exploração dos trabalhadores por meio da tecnologia, exalam nuvens nebulosas no espectador com o objetivo de esconder, silenciar e automatizar suas vidas no cotidiano, assim como uma parte dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes. Ou, de acordo com Frayze, “quer dizer,

---

<sup>28</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EvNPhyS863o>

por estar o cotidiano do habitante das metrópoles mergulhado em imagens, a arte aparece sob o signo do espetáculo. As obras provocam choques [...]” (FRAYZE, 2002, p. 309).

Na verdade o “choque” não está no filme, mas sim no cotidiano anestesiado do sujeito quando se depara com a verdade. Essa ideia é uma forma de responder ao choque que a jovem do subdistrito da Cidade Tiradentes sentiu ao assistir ao Menino 23. Esse documentário demonstrou o comportamento grotesco de uma sociedade integralista e fascista ao considerar os meninos negros como grotescos, negando seus direitos e emancipação. As romantizações e fantasias de algumas séries das plataformas de *streaming*, quando assiduamente assistidas, podem ser consideradas símbolos de alienação, funcionam um pouco como “pílulas relaxantes” ou imagens anestésicas, e parecem produzir nos expectadores um deleite que podemos chamar de contemplação e prazer, assim como admirar e apreciar a estética do belo, dentro de uma narrativa harmoniosa e dentro da ordem social.

Evidente que com um bom garimpo é possível encontrar séries com conteúdos profundos e transformadores, mas em sua maioria são medianos em realidades socioeducativas.

Muitos documentários, além de representarem o real, podem ser considerados dramas no sentido do sofrimento a que os atores sociais apresentam em sua história narrada. Desta forma, o que é visto como grotesco apresenta sua importância na análise e historicidade apresentado no filme como conhecimento (SODRÉ; PAIVA, 2014, p. 33).

Portanto, o conhecimento pautado aqui enquanto transformação social, inicia-se nas instituições básicas dos indivíduos em sua interação com o mundo: família e escola.

Como evidenciamos nessa pesquisa, muitos pais se negam a discutir temas de relevância com seus filhos, e a escola ainda trabalha em moldes tradicionais que não propicia momentos de aprendizagem lúdicas para o aprimoramento da história e cotidiano de nosso País.

Nesse sentido, a escola necessita de pleno aprimoramento para planejar aulas onde o documentário possa auxiliar no desenvolvimento do pensamento crítico acerca de si mesmo e das condições políticas e sociais. A educação sempre foi um problema no Brasil; não é para todos, mas deveria ser.

## 8. CINEMA-EDUCAÇÃO: DOCUMENTÁRIOS NA ESCOLA

Documentários não chegam na Cidade Tiradentes (L.A.).

Não tem programação de cinema nas escolas, é raro acontecer. (G.P2.).

Nunca experienciei cinema documentário na Tiradentes (R.).

Essas afirmações referem-se à ausência efetiva do cinema documentário no subdistrito da Cidade Tiradentes. Alguns coletivos promoveram um tipo de cineclube, porém houve um grande desânimo político.

O Spcine do subdistrito da Cidade Tiradentes sofreu algumas mudanças da antiga para a atual gestão municipal, que vem favorecendo a exibição de filmes comerciais e retirando os filmes nacionais e latino-americanos de circuito.

Os jovens perceberam a falta de políticas culturais elaboradas pelo Estado, e acreditam que os projetos da periferia não são aprovados em detrimento dos projetos aprovados para as classes dominantes brancas. Declararam, a partir daí, um total desmantelamento da educação não formal e, o que é mais profundo, o despreparo da escola para trabalhar o conhecimento da realidade cultural popular e brasileira por meio do cinema documentário nacional. A escola é um espaço cultural onde o aprender pode ser realizado por meio de outras disciplinas que não sejam as propedêuticas, como matemática, português e geografia, mas também a Arte, incluindo o cinema.

Achamos essencial evidenciar o papel atual da escola em nosso país como não formadora de jovens críticos, ainda formatada em moldes positivistas das ciências exatas, muitas vezes mais preocupada em relatar e reforçar o mau comportamento dos alunos, sem trabalhar o conhecimento diversificado na pluralidade de linguagens.

Considera Bourdieu que “os esquemas linguísticos e intelectuais determinam muito mais o que os indivíduos apreendem como digno de ser pensado e o que pensam a respeito, pois atuam fora do alcance das tomadas de consciência crítica” (BOURDIEU, 2009, p. 213).

Segundo Bourdieu (2009, p. 215), para que haja transmissão do pensamento de cultura deve haver uma facilitação do conteúdo metodológico. Portanto para que haja um sentido e prazer para o desenvolvimento do pensamento e linguagem a partir cultura e do cinema documentário, o ambiente coletivo de aprendizagem deve ser lúdico e receptivo e a

programação acessível e heterogênea, para que os jovens compreendam as diferentes formas de visão sobre determinado símbolo.

A formação de público exige alguns instrumentos capazes de criar gosto e reconhecer a importância da arte no espectador sob uma ótica educativa de ver e pensá-la (DESGRANGES, 2003, p. 34).

A pesquisa realizada por Hirao (2008) em sua dissertação de mestrado, mostra que entre as classes D e E apenas 29% vão ao cinema, enquanto nas classe C são 52,4% e nas classes A e B 75% . Com essas informações, percebemos que os jovens da periferia são os que menos frequentam cinema, e, de acordo com nossa pesquisa, precisam de estímulos: “É preciso estimular as pessoas da periferia a irem ao cinema” (E.K).

Desgranges (2003) relata que o cinema, entre as atividades culturais, é o mais frequentado e coletivamente solitário, tendo em vista, por exemplo, a facilidade de ter um documentário que pode ser visto em casa, ainda mais atualmente, com as plataformas de *streaming* explodindo no mercado.

Devemos considerar os problemas do atraso educacional no Brasil e principalmente na rede pública, lugar em que os jovens da periferia estudam e que, desde a colonização, mantém um evidente descaso e falta de incentivo aos programas culturais como o cinema.

A escola absorveu a forma hierárquica do conservadorismo político e social porque assumiu os valores das classes dominantes e do ensino clássico, muitas vezes considerando o aluno como uma *tabula rasa* incapaz de pensar. É um ensino que não considera as diferenças e que universaliza a aprendizagem igual para todos, sem utilizar uma metodologia mais informal, como o uso, por exemplo, do cinema enquanto forma de educar.

Os jovens comentaram que o cinema documentário brasileiro com conteúdos reais do cotidiano periférico ou do Brasil não chegam às escolas.

Há uma demanda hierárquica das classes dominantes para pressionar alguns artistas a produzir obras dentro de uma ordem social conservadora política e social. Desta forma, o instrumento de fruição se legitima pelo poder simbólico da economia e política afetando e afastando o espectador dos problemas políticos e sociais (BOURDIEU, 2009, p. 142).

Vimos que existe um vínculo ideológico em manter uma sociedade passiva, principalmente os jovens que, de uma forma geral, exibem uma rebeldia maior que os adultos. É evidente que o papel de uma escola é formar jovens críticos e não passivos, seja a favor ou contra o parecer de um outro jovem quanto a um filme exibido, seja quanto suas reflexões pessoais. Segundo Espinal (1976) a crítica serve para estimular o pensamento; ao contrário, seria um mero instrumento de imposição e modelação.

Compreendemos também que paralisar a ação refletindo apenas o passado escolar não resolve o problema da educação brasileira. Segundo Pimental (2011), a educação é cheia de crises e transformações.

O cinema como mediador na educação tem o potencial de espelhar para esse jovem uma autorreflexão, assim como sensibilizá-lo para situações humanistas e críticas. No grupo de adolescentes, eles afirmaram que para formar público de documentários nacionais “é preciso trazer os filmes para a escola” (E.K); no entanto, para alcançar a análise do filme objetivando a formação dos jovens, é necessário levantar aspectos da linguagem e técnicas cinematográficas ou literaturas, assim como ações pedagógicas e interações grupais (PIMENTEL, 2011, p. 84). L.A. nos disse que “seria interessante formar oficinas sobre documentários no cinema e também base literária. Tem lugares no bairro que não tem nada! Falta opção no subdistrito da Cidade Tiradentes”.

As oficinas e literaturas citadas pela jovem são ferramentas que podem ser conduzidas pela escola por meio do educador com o objetivo de formar público dentro dela como um preparo à exibição e desenvolver o gosto pelo documentário brasileiro. Conhecer alguns aspectos desconhecidos da história brasileira com culturas diversas dentro do hibridismo nacional, a importância da ciência no cenário brasileiro, personagens que contribuíram para o enriquecimento da cultura brasileira, entre outros, podem ser temas para refletir a sócio-histórica nacional.

Para Angerami:

O filme, por meio de suas imagens e trilha sonora, apresenta ao sujeito situações cotidianas de forma marcante, possibilitando um tempo e espaço de reflexão sobre situações cotidianas ou problemáticas. As imagens adentram profundamente nosso pensamento, causando-nos um impacto maior e (...) desencadeando o pensamento qualitativo (ANGERAMI, 2017, p. 129).

O pensamento qualitativo refere-se a compreensão das relações, das representações, das percepções que ao final da interpretação como um todo origina o pensamento crítico. Considera esta autora que o cinema contribui para que os sujeitos reflitam sobre os limites do senso comum, ou seja, o que se apresenta no cotidiano versus a exibição do filme que tem uma ideologia e narrativa. Neste sentido, o papel da escola é explicitar e trabalhar as inúmeras influências que os jovens recebem das instituições sociais.

Os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes reconheceram a importância e a ausência dos documentários nas escolas, assim como o desconhecimento do documentário brasileiro e o hábito de assistirem filmes internacionais; por isso, comentaram sobre a importância desse trabalho nas escolas. O espaço da sala de aula não pode ser considerado como um espaço impositivo de valores éticos ou sociais dados como verdade absoluta. Consideramos esse lugar, em consonância com Pimentel (2011, p. 85), como democrático, interativo, de debate, de pesquisa, lúdico e de várias possibilidades possíveis.

Devem ser consideradas na educação por meio das imagens fílmicas a formação cultural e pensamento crítico. Sabemos que a imagem é um meio de comunicação e pode revelar relações de poder, persuasões e manipulações comportamentais (PIMENTEL, 2011, p. 89). Portanto, é fundamental a mediação para articular junto ao grupo as aproximações e distanciamentos sobre questões de ordem ética ou não no filme documentário.

### **8.1 – Mediação**

Muitas vezes, pensar na escola como meio de trabalhar os documentários e consciência crítica é pensar na própria formação desses educadores profissionais que nem sempre estão preparados para esse desafio. Porém, é na escola o lugar de formação do sujeito crítico. Mencionamos essa circunstância pelo fato dos jovens terem citado a ausência de documentários nas escolas. O que não implica necessariamente identificar quem está mais preparado: a coordenação ou os professores.

A ideia do documentário enquanto meio de reflexão sobre a realidade nos remete a pensar sobre a formação sócio-histórica-cultural brasileira. A origem das atitudes e da consciência política não partidária se torna indispensável para a apropriação dos valores éticos e para desvendar a intencionalidade da relação do poder dominante. A mediação é um

componente essencial para relacionar os aspectos que o documentário traz em suas imagens entre os receptores ou públicos.

Sobre as várias visões de homem e correntes de escolas, Berni complementa:

[...] tratam das questões políticas, não se trata aqui de política partidária, mas sim de valores e interesses que acompanham as questões humanas, principalmente dos grupos hegemônicos, ou seja, daqueles que de alguma forma detém o poder. É de fundamental importância a compreensão de que somos frutos do contexto sócio-histórico-cultural do qual fazemos parte, por isso, até que aprendamos a pensar criticamente desvelando interesses e valores imersos neste contexto e em nossa formação e constituição como sujeitos não poderemos ser autênticos (BERNI, 2019, p. 4).

A concepção da aprendizagem pelo viés vygotskyano fundamenta-se no coletivo, na relação do homem com outros homens, mediado por instrumentos e pessoas que tenham um conhecimento um pouco maior no grupo e que compartilha desse conhecimento na interação grupal. Pode ser considerado um método revolucionário no sentido da voz dada ao outro e aos conceitos reconstruídos no momento da fala (BERNI, 2019, p. 5)

Esse método se contrapõe ao método tradicional pelo fato de que o conhecimento é realizado por meio da repetição e da verticalidade, ou seja, o professor ou mediador são os únicos detentores do conhecimento. Neste sentido, o mediador rompe com essa relação de poder entre professor e aluno e se insere ao coletivo, traduzindo junto aos outros os símbolos imagéticos do contexto sociocultural entre o documentário, o público e o mediador.

No grupo de pesquisa a jovem que mais se destacava em assertividade sobre as questões entre cinema e cultura era L.A; assim, ela compartilhava seus conhecimentos com o grupo e estimulava os outros componentes para falar.

Como a grande maioria dos jovens do grupo consome cinema de entretenimento, podemos inferir que no momento fazem parte de uma massa, não tão alienada, mas que compõe um ideário da sociedade capitalista e globalizada. “Assisti Homem-Aranha por imposição da minha família...”. Homem-Aranha pode ser considerado um filme globalizado e que não acrescenta nenhum valor à cultura nacional. De acordo com Benjamin (*apud* PIRES; SILVA, 2014, p. 609), o cinema da indústria cultural é uma fonte poderosa de massificação ideológica que cria nos indivíduos uma expectativa ou valores que interessam ao mercado, pois estes filmes se transformam em mercadoria e os sujeitos em consumidores que agregam valores ao

mercado e não a si mesmos. Segundo os autores, na contemporaneidade globalizada a indústria cultural do cinema e as novas tecnologias uniformizam as diferenças (PIRES; SILVA, 2014).

Vemos sempre nas mídias que as mesmas tribos de jovens, seja no Brasil, seja no Japão ou na Inglaterra, que as músicas e filmes da Netflix, salvo alguns, fazem parte de uma indústria cultural tecnológica globalizada, que retira do sujeito sua identidade e impossibilita o reconhecimento das diferenças.

Segundo os mesmos autores:

Pensamos na pertinência de utilizarmos desse caráter atributivo do cinema na escola, uma vez que a linguagem cinematográfica tem se afinado cada vez mais com os processos pedagógicos críticos nas reflexões sobre temas e problemas pertinentes à realidade concreta, que buscam instrumentos de emancipação de uma perspectiva crítica acerca do contexto social vivido (PIRES; SILVA, 2014, p. 611).

O mediador tem aí um papel relevante dentro dessa proximidade entre realidade, cinema e escola pelo poder contido nos simbolismos do documentário que revela os elementos do senso comum e que se mostram na narrativa. A importância da ação mediadora é selecionar esses elementos e colocá-los na discussão sob o ponto de vista crítico. A relação entre mediação e jovens na escola pressupõe a desmitificação e reconhecimento das diferenças e subjetividade escamoteada do jovem mediante o aterramento da real identidade provocada pelas mídias globalizadas. Ressaltamos, pois, a relevância das variadas concepções de mundo que compõem o ser humano e acreditamos que na diversidade temos possibilidades maiores de conhecer outros saberes.

## **8.2 – O educador e o grupo**

A expressão das ideias do grupo pertinentes ao documentário é relevante para a emancipação, tendo como referência a relação que pode ser atribuída entre o filme e a realidade, o que podemos denominar como experiência.

Os processos pedagógicos tais como as reflexões se efetivam no campo do coletivo, onde a expressão da fala do grupo toma potência mediante o compartilhamento, e, gradativamente, o sujeito se emancipa.

A experiência do cinema-educação é despertar olhares diversos no grupo, até porque o tema não provoca em todos o mesmo estímulo, considerando as particularidades da experiência

de vida de cada um, a relação com o cinema, a rotina e os hábitos mentais (ANGERAMI, 2017, p. 139).

Como o educador pode trabalhar o cinema - educação na escola?

A responsabilidade da escola em formar jovens é grande para não causar problemas de ordem moral e ética nos alunos. O educador precisa estar bem formado em sua concepção de mundo, refletindo sobre seus valores de uma forma não fechada, ampliando seu olhar para o momento atual com tantas invenções a cada segundo.

O princípio da liberdade é um desafio sempre inegável quando se quer trabalhar com formação de jovens ou pessoas, assim como o jugo da razão em detrimento da sensibilidade ao lidar com a arte e seres humanos, e ao experimento pleno da diversidade junto ao grupo. Considera Pimentel que:

Assim torna-se essencial que o educador, em sua atuação profissional, amplie sua visão de mundo e não mantenha aprisionado na objetividade, nos determinismos racionais, no domínio do cognitivo sobre o afetivo-sensível na padronização de ideias, mas que o liberte na perspectiva da diversidade (PIMENTEL, 2011, p. 184).

Desta maneira o documentário contribui ao educador fornecendo-lhe ferramentas para seu aprimoramento de atuação, tais como a riqueza temática e detalhes do cotidiano histórico, social e cultural. Ao jovem, o documentário traz a possibilidade de conceder a recriação e absorção de novos componentes para sua formação (PIMENTEL, 2011).

A formação humanística dos jovens é um aspecto importante para o educador pensar a forma pedagógica de como trabalhar as imagens cinematográficas junto ao grupo. A atitude democrática é uma ferramenta fundamental, ao lembrar que existem diferentes posicionamentos muitas vezes distantes do educador e que precisam ser levados em consideração de acordo com a subjetividade de cada um (PIMENTEL, 2011, p. 184). As oficinas independentes, ricas em detalhes, provocadora de encontros, são essenciais para a compreensão dos signos presentes nas imagens dos documentários, muitas vezes ocultas.

Acreditamos que tanto a ambiência do espaço quanto o método pedagógico deva ser composto com a intencionalidade de despertar prazer, diversão e criatividade. Esse método muitas vezes é utilizado nas oficinas de teatro, porém não há problema em tê-los como

inspiração para uma formação de alunos em cinema. Os jogos muitas vezes propiciam esses aspectos (DESGRANGES, 2003, p. 55-56 ).

As cenas que mais chamaram a atenção dos jovens podem ser dramatizadas, e a partir daí eles poderão fazer as relações da linguagem dos signos com a respectiva compreensão das imagens ou vice-versa.

Os educadores, além organizar o espaço e as atividades lúdicas, necessitam quebrar alguns paradigmas institucionais de uma educação formal dirigida apenas ao formalismo da educação conservadora, ou seja, de uma educação apenas voltada ao ensino positivista que generaliza o ensino como se todos os jovens fossem iguais no processo de aprendizagem.

Projetos que, além de instrumentalizá-los para a leitura de espetáculos, motivem-nos também a tomar iniciativas, correr riscos, inventar, quebrar a rotina escolar; que possa reunir escolas e grupos de teatro, aproximem artistas e professores, tirando-os do abandono das iniciativas solitárias que podem facilmente tornarem-se desestimulantes (DESGRANGES, 2003, p. 69).

Desgranges nos fala sobre uma formação lúdica onde professores e diretores de espetáculos ou cinema possam debater temáticas coletivas. Esse seria um projeto de formação informal. ao contrário de um conservador ou positivista.

Para os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes, o cinema comercial é o mais consumido, mas, de acordo com a fala de G.P., eles passaram a olhar o cinema nacional de outra forma após as temáticas da pesquisa. A jovem também comentou sobre a ausência da escola em relação ao cinema e debates temáticos. Assim, percebemos que é possível trabalhar questões como desigualdade social, violência e subjetividade como forças revolucionárias a partir da escola.

A subjetividade ainda é separada da perspectiva sócio-histórica do sujeito, é como se ele não tivesse uma relação com o mundo objetivo que são suas relações com os grupos sociais ou instituições. Esses conjunto de valores institucionais formam o indivíduo: o rádio, a televisão, as mídias como um todo e a escola, que mantém o sistema sem questionamentos. A partir da consciência destes valores que podem ser trabalhados e desenvolvidos na escola, o jovem pode perceber a inversão dos valores inseridos nessas interações – é o que Sawaia chama de subjetividade revolucionária<sup>29</sup>. Acreditamos que essas relações com o mundo social devem

---

<sup>29</sup> A subjetividade deve ser estudada como uma categoria que retém em forma pequena a propriedade do todo.

ser percebidas na dialética das contradições capitalistas mediante os filmes documentários brasileiros.

De acordo com a autora, sobre subjetividade ou psiquismo:

Nesses termos, o psiquismo é compreendido a partir de determinações sociais específicas, sendo constituído por forças antagônicas de transformação e reprodução dentro de uma contextura histórica. Por isso, qualquer acontecimento social é uma problemática psicossocial. E não seria diferente com a questão da desigualdade e da opressão social; ambas passam a ser compreendidas como fenômenos psicossociais, pois estão amalgamadas às bases produtivas, econômicas e políticas de uma determinada sociedade; desdobram-se na constituição do indivíduo que vive e sente *na carne* as mazelas da exclusão/inclusão (SAWAIA, 2019, p. 22).

Nos parece que o mundo interno ou subjetivo de alguns jovens da pesquisa (G.P1, G.P2, E.K., K.D.), foram formados a partir de forças de reprodução que os impede em pensar realidades fazendo uso do cinema norte-americano como entretenimento, sem conhecer o documentário brasileiro ainda que pautado nas mazelas da exclusão social e cultural pela ausência de políticas culturais na periferia. “Falta opção na Tiradentes, incentivo dos órgãos públicos” (L.A.).

A subjetividade revolucionária é constituída no duplo dialético entre o singular e o social unidos na experiência emocional para o desenvolvimento do sujeito ou jovem. Desse fenômeno, origina-se a subjetividade histórica (BADER, 2019, p. 28).

Como isso pode acontecer na escola mediante a exibição do documentário brasileiro? Ora, os acontecimentos ocorrem historicamente, assim como a vida do jovem que produz história. Na medida em que o filme apresenta elementos simbólicos dos acontecimentos reais, essa relação entre o filme e o jovem é capaz de produzir uma transformação da forma de olhar a vida, e, portanto, uma nova história e possibilidades de desenvolvimento das funções superiores (o pensamento). Importante é a escola e o educador produzirem o hábito do cinema, o gosto pela cultura. Ser educador pode ser classificado como alguém que instrumentaliza um conhecimento limitado, pelo fato de que a escola está voltada para o mercado de trabalho. Segundo Giroux (1987, p. 8), o educador deve ser transformador e a pedagogia atuar como um espaço de política cultural. Por essa razão, a implementação de uma nova linguagem, como a cinematográfica, é uma ponte relevante de conhecimento para os jovens.

Historicamente o papel do educador sempre foi evidenciado como um funcionário do Estado reprodutor da cultura dominante e submetido aos interesses das organizações capitalistas (GIROUX, 1987). Desta forma, podemos dizer que a jovem L.A. percebeu a relação de poder das classes dominantes sobre a aprovação de projetos culturais para a periferia e a ausência desse trabalho com as escolas: “Os projetos aprovados são sempre de pessoas brancas com dinheiro e precisamos de projetos que traga o cinema para dentro das escolas” (L.A.) .

Mediante essa manutenção do poder educacional inserido nas entrelinhas da ação do educador, os valores burgueses continuam direcionando a subjetivação dos jovens sem nenhuma possibilidade de transformação social e voz da periferia.

Pimentel (2001), ao mencionar cinema e educação, comenta sobre a necessidade do educador incluir em suas aulas qualquer tema onde o filme possa ser o mediador das interações sociais e diversidades tão presentes em nossa atual sociedade, assim como aproximar as diferentes expressões de autonomia e liberdade.

Essa é uma forma de atravancar esse processo hegemônico de dominação das elites brasileiras em termos de continuidade de qualidades unilaterais na educação que não acrescentam os valores nacionais como sinônimo de brasilidade, identidade e humanidade dos jovens.

Sabemos que o filme poderá sensibilizar cada jovem ou estudante a partir da experiência prévia de cada um e da relação com o cinema, uma temática que não afeta todos igualmente (ANGERAMI, 2017). Podemos evidenciar essa reflexão desse autor em nossa pesquisa a partir da escolha do gênero de filme de cada um dos jovens. Assim como quatro escolheram filmes americanos e dois optaram por filmes documentários, podemos inferir que uma temática não afeta a todos e sim a alguns.

Essa constatação pode ser modificada quando apresentamos outras possibilidades além das conhecidas aos jovens. E.K. disse que nunca viu cinema de arte no subdistrito da Cidade Tiradentes, e G.P. começou a aprender mais sobre filmes nacionais com o auxílio das temáticas apresentadas. A nova experiência realizada em nossa pesquisa foi fundamental para uma aprendizagem destes jovens, o que mostra a importância da escola e do educador para novas abordagens de conhecimento. De acordo com Angerami:

[...] a partir da experiência com o cinema, será possível desencadear o pensamento qualitativo que despertará em cada um determinado problema a ser investigado, mobilizando em cada um o pensamento reflexivo sobre questões éticas (ANGERAMI, 2017, p. 140).

A compatibilidade entre cinema e educação está no fato de que atualmente o cinema é reconhecido não apenas como aparato ideológico ou como um instrumento pedagógico; atua também como contato estético para o aluno e o educador refletirem sobre as questões éticas, morais e políticas (ANGERAMI, 2017).

Quando o espaço de discussão é conduzido de uma maneira democrática, incentivando os jovens ao gosto pelo cinema, ao livre pensamento dentro de uma perspectiva dialética capaz de perceber as contradições entre o cinema documentário e os filmes de entretenimento, os jovens descobrem caminhos críticos que até então desconheciam em si mesmos.

Quanto aqueles que se desenvolvem um pouco mais no grupo, como V.P. e L.A., e que estimulam os outros a falar sobre o tema, distinguimos o que Vygotsky chamou de zona de desenvolvimento proximal, que é quando os que sabem um pouco mais auxiliam e estimulam aqueles que não se manifestam com tanta facilidade ou que não compreenderam muito bem determinada temática. V.P. e L.A. sempre ampliavam os horizontes de suas experiências culturais no grupo. O que eles não sabiam é que existiu uma Lei de 2014 que tornava obrigatória a exibição de filmes nas escolas.

Em 26 de junho de 2014 foi sancionada a Lei 13.006/14<sup>30</sup>, em acréscimo ao §8º do artigo 26 da Lei nº 9.394 – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, proposta pelo Senador Cristovam Buarque e sancionada pela Presidenta Dilma Rouseff. A Lei prevê a exibição de filmes de produção nacional obrigatória por, no mínimo, duas horas mensais, como componente curricular complementar integrado a proposta pedagógica da escola. Além da exibição como prática cineclubista, a escola poderia ser ou não um espaço de criação e produção de filmes (GOULART; ALMEIDA, 2019, p. 5).

Desta forma, cinema e escola, ou seja, os cineclubes nas escolas e práticas educacionais coletivizadas, poderiam ser potentes agentes de transformação na educação contemporânea. Os recortes estéticos, como trazem Goulart e Almeida (2019), favorecem um desequilíbrio

---

<sup>30</sup> <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2014/lei-13006-26-junho-2014-778954-publicacaooriginal-144445-pl.html>

cognitivo capaz de propor novas formas de aprendizagem auxiliando na formação de público para documentários brasileiros.

Ademais, refletir sobre outras possibilidades de vida, de cotidiano e de direitos e revolucionar uma sociedade implica em obter um outro olhar que não o anterior, e nada melhor que os jovens para essa prática. Para tanto, a escola deve cumprir seu papel de transformadora cultural fazendo uso da educação dos olhares.

### **8.3 – O que vemos é o que vemos? E o que nos vê?**

Masschelein (2008, p. 37) comenta que o caminhar provoca uma mudança de olhar e que esse fato é uma experiência, tendo em vista que parte de uma transformação. Ora, caminhar é um movimento, e se é um movimento nos retira de uma passividade para uma atividade de criar consciência sobre onde estamos transitando ou trilhando. É como uma viagem onde diversas paisagens vão se formando ao longo de nossa visão. Não seria como ver um filme considerando o movimento das imagens na sequência com que foi tecnicamente filmada? Assim como nosso olhar se desloca no filme, subjetivamente nossa posição tem a capacidade de também caminhar para um outro lugar. Na maioria das vezes, a posição não está no jogo, na ex-posição. O autor cita Walter Benjamim em relação ao olhar e a potência da atividade:

Não está ele se referindo a uma diferença na atividade em si, a diferença entre caminhar e voar, copiar e ler, sendo diferentes formas de se relacionar-se com o mundo, *relacionar-se com o presente, com o que está presente*, essa diferença é uma diferença de força, do efeito que aquela atividade tem sobre nós mesmos e sobre o que é revelado (Benjamim, *apud* MASSCHELEIN, 2008, p. 38).

Benjamim fez algumas considerações pertinentes a potência do olhar. Uma coisa é voar de avião e visualizar as planícies, a estrada sob algum ângulo, e outra coisa é caminhar pelas estradas percebendo outros caminhos, variadas trilhas, diferentes arbustos e cores de folhas. No avião, podemos estar sob o efeito da imaginação, uma vez que, ao caminhar, nosso corpo está presente no momento do aqui-agora sentindo as subidas e descidas ao perceber novas diversidades na estrada (MASSCHELEIN, 2008).

Trazer essa ideia para o cinema comercial é relacionar com o voar de avião e o filme documentário brasileiro com o andar pela trilha. Porque o andar de avião e ver a trilha de cima ativa a imaginação de como deve ser a estrada e quais seres vivos tem no local, e o andar pela trilha nos faz sentir o território, suas características, a cor das folhagens, o cheiro local e ver de

perto os seres vivos, o que nos remete ao debulhar do filme documentário brasileiro, às possíveis aproximações das diversas realidades, que não são imaginativas, mas presentes no aqui-agora.

Quem voa diz respeito a uma determinada passividade, e quem caminha na trilha a uma atividade que impulsiona o corpo ao movimento, portanto, à ação. Pensamos na educação do olhar como uma atividade fornecedora de leituras que vão além de perspectivas determinadas.

Quanto aos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes, R. assim nos falou: “Assisto muito filmes de animação e vou ao cinema de *shopping*, mas depois dos nossos encontros, estou me aprofundando em atividades culturais”. Parece-nos que o olhar de R. trilhou o caminho do olhar, da *pedagogia pobre*, segundo Masschelein (2008), que permeia uma educação que não objetiva lucro, mas que oferece tempo e lugar da experiência. R. saiu da passividade da vida e entrou no movimento de reeducar o olhar, sem vigilâncias ou lições repetitivas.

Foi um novo mundo de não pertencimento a ninguém, mas de portas abertas rumo a um novo continente. Esse novo continente encontrou-se no lugar da imagem dialética que a colocou diante da ambiguidade de olhar para todos os ângulos e vários sentidos de filmes.

Segundo um autor que compactua com Masschelein sobre o despertar:

Então, a noção de despertar [*réveil*] sintetiza, de maneira frágil mas fulgurante, o chamado [*éveil*] e o sonho [*revê*]: um “dissolvendo” o outro, o segundo insistindo como “refugo” na evidência do primeiro. Tal é portanto a função da imagem dialética, a de manter uma ambiguidade – “forma da dialética em suspensão” – que inquietará o chamado e exigirá da razão esforço de uma auto ultrapassagem, de uma autoironia. Maneira de apelar, na própria razão, a uma memória dos seus “monstros”, se se pode dizer. Para além da injunção marxiana – que de modo nenhum se trata de inverter, mas sim de ultrapassar, portanto de manter em sua exigência crítica – a imagem dialética como “despertar” nos propõe um propósito de conhecimento segundo o qual *a história deve ser aquilo mesmo que pode pensar toda mitologia* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 190).

Transpondo esse conceito para o documentário brasileiro de não ficção, podemos pensar na leitura dialética das imagens como uma potente solvente de crenças, mitos ou monstros internos, pois apresenta ao espectador as ambiguidades da formação social a qual fazemos parte. No entanto, o filme comercial ou de entretenimento apresenta o contexto globalizado ao qual a sociedade contemporânea vive, dentro de uma formatação de pseudo igualdade que responde

as necessidades do capital, a homogeneidade dos comportamentos a procura do consumo. Para Didi-Huberman (2010), a imagem dialética é a suspensão da vida cotidiana.

O cinema comercial está direcionado pelo mercado e o grande número de filmes em sua maioria são americanos que vendem em suas narrativas um mundo do sonho e fantasia. Segundo Bauman (2008, p. 143) os bilhetes para espetáculos e outros mais são símbolos de identidade oferecidos pelo mercado. Ele também afirma que os bens de consumo quase sempre constroem identidades.

A instituição cinema que podemos chamar de indústria da cultura exerce uma hegemonia cultural porque a estruturação de uma narrativa sobre a vida de homens e mulheres, seja na comédia ou drama, forma valores éticos e de gosto, o que determina o cinema como um fonte de educação (LOUREIRO, 2008, p. 136).

A hegemonia estética a qual nos referimos é a indústria hollywoodiana. Para compreendermos a hegemonia norte-americana e para não tornarmos esse fato ausente de uma história, relataremos brevemente a história da indústria de filmes norte-americanos.

Segundo Loureiro (2008), até a Primeira Guerra Mundial, Paris foi o principal centro produtor de filmes comerciais. Porém, mesmo antes do fim da Primeira Guerra, os Estados Unidos passaram a ser o grande líder fabricante de filmes, com 85% da produção no mundo. Assim, os países europeus empobrecidos no final da guerra passaram a comprar os filmes americanos para permanecerem com as salas abertas e gerar empregos.

Na década de 1930, os Estados Unidos começou a produzir automóveis, enlatados e outros produtos industrialmente, e o cinema também entrou nesse sistema em série. Estas foram algumas das características desse tipo de produção:

- modo de produção de filmes a partir dos modelos já existentes;
- mitificação e transformação dos atores em produtos que encantavam a grande massa;
- um código regulador que mantinha a harmonia de Hollywood com as instituições da moral norte-americano.

Depois de percorrer algumas décadas, a continuidade do cinema de massa norte-americano transita nos cinemas de *shoppings*, na plataforma Netflix e nas periferias de São Paulo entre os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes.

Pensamos em quanta ambiguidade foi construída na visão de mundo dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes assistindo a filmes com exibição de calçados americanos. Contrapor o tênis americano com os jovens negros do Menino 23 talvez tenha sido uma grande erupção de sentimentos e ideias. Presumimos que houve uma gênese de aprendizagem de leituras de cunho contemporâneo das relações sociais.

Percebemos em alguns do grupo uma inquietação de cunho político-cultural ao perceberem a ausência de projetos cinematográficos e a necessidade de aproximação do cinema, o que compreendemos como uma quebra da desunião das classes dominantes no âmbito cinematográfico em um trabalho conjunto com a periferia. Por outro lado, outros jovens despertaram de um sonho americano e começaram a olhar para a realidade brasileira por meio do filme, de alguma forma, como uma gênese.

Acreditamos que é essa a forma de educar para o olhar e de fato refletir para o que vemos e como somos vistos, uma dialética da imagem numa composição coletiva do conhecimento. A frase “o cinema sensibiliza” dita por G.P2. é uma justificativa concreta de que o cinema que educa pode ser inserido nas plataformas escolares.

Segundo Didi-Huberman, “assim, toda a estrutura de crença só valerá na verdade pelo jogo estratégico de suas polaridades e de suas contradições sobredeterminadas” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 43). Ao relacionar a citação de Didi-Huberman com o mostrado pelos filmes, podemos nos debruçar sobre as imagens que se desdobram em outras imagens, a imagem exibida e refletida que se desdobra na descoberta de outras possibilidades mediante nossa reflexão e que suspende a tautologia<sup>31</sup>, a ruptura com a mesmice.

Uma das jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes nos relatou ir pouco ao cinema, e, quando vai, assiste filmes internacionais (norte-americanos). Disse gostar dos produtos exibidos nos pés da atriz, o tênis norte-americano. O documentário Menino 23 foi apresentado ao grupo, ela assistiu e sentiu-se incomodada, surpresa e estimulada para debater com os pais. Num primeiro momento, as imagens dos filmes americanos estavam sobredeterminadas para esta jovem, e, ao apresentar as imagens do Menino 23, desdobraram-se para outras possibilidades demonstrando as suas contradições. O tênis na imagem do filme norte-americano

---

<sup>31</sup> Repetição, redundância.

não é apenas norte-americano, existe no Brasil e no mundo pelas políticas econômicas de globalização.

Conforme Didi-Huberman, “A imagem dialética oferece assim, de maneira muito exata, a formação de uma possível *superação do dilema da crença e da tautologia*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 179).

Quanto às imagens, Deleuze usa uma terminologia chamada *dividual*<sup>32</sup> para as imagens cinematográficas:

A imagem cinematográfica é sempre *dividual*. A razão última é que o ecrã, como quadro dos quadros, dá uma comum medida ao que não a tem, plano afastado de uma paisagem e grande plano de um rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não tem o mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos estes sentidos o quadro assegura uma desterritorialização da imagem (DELEUZE, 2016, p. 33).

Ambos os autores partem da mesma premissa de que nas imagens existe uma dupla significância, que não é apenas aquilo que se vê – pode ser a própria técnica óptica do movimento das imagens, o que não é nossa primordial preocupação, mas o quanto o simbolismo das imagens que se vê podem ser ressignificados a partir do olhar.

#### **8.4 – O cinema: Estado e relações de poder**

Segundo Foucault (*apud* SANTANA-SOBRINHO, 2021, p. 13) o Estado moderno dispõe de mecanismos técnicos para individualizar e totalizar a sociedade por meio de seu exercício de relação de poder. Por outro lado, outros estudos apontam que a resistência pode ser um canal que atinge diretamente o Estado no sentido de reverter e procurar soluções para essa relação de poder e um maior exercício de liberdade.

O cinema documentário brasileiro pode ser considerado uma forma de resistência no que se refere ao Estado controlador. Quando aliado à educação nas escolas da periferia, é uma potente ferramenta para o pensamento crítico e soluções políticas para a formação dos jovens.

A jovem L.A. pontua: “Falta opção e incentivo dos órgãos públicos na Tiradentes” Existem as práticas culturais na periferia junto aos coletivos e práticas do bairro, porém a diversidade ampla da cultura não há. Percebe-se nitidamente o objetivo de não coletivizar a

---

<sup>32</sup> Deleuze denomina *dividual* aquilo que é duplo ou binário.

periferia, assim como continuar a exibir filmes comerciais com o propósito de manter o individualismo da população e o controle cultural dos órgãos públicos. A própria educação não forma educadores para uma prática não só formal, mas informal também. Provavelmente são iniciativas de relações de poder de um sistema liberal que parte das instâncias hierárquicas do espaço educacional.

Tivemos nos últimos anos, por parte do Estado, uma tentativa de minar os espaços culturais e educacionais no Brasil, uniformizando o comportamento dos jovens e sociedade. O governo Bolsonaro foi uma tentativa de controle e coerção, ignorando qualquer forma de manifestação cultural, e principalmente do cinema documentário engajado para despertar a sociedade das mazelas políticas.

#### Segundo Hack-Neto e Gândara:

A indústria do sonho, como cinema comercial, segue trilhas, e assim oferta ao público o que ele quer. Numa visão sociológica e crítica esta fábrica de fantasia oferece alienação à sociedade, pois cria e recria valores estabelecidos, em uma maneira de ocultar o “sujeito que fala”. Este discurso utiliza-se de recursos paisagísticos que transmitem informações, representações valorativas das localidades, e assim, remete questionamentos quanto à intenção destas práticas (HACK-NETO; GÂNDARA, 2009, p. 5).

A indústria do sonho que o cinema comercial produz é a forma romantizada de como ele se apresenta ao capital enquanto mercadoria. A sedução premeditada em sua narrativa e produção muitas vezes nas cenas de suspense ou ação são muito mais tomadas pela emoção do que pela razão. Os recursos paisagísticos em várias ocasiões seduz o espectador e o conduz ao frenesi da imaginação rumo ao escapismo do que seria real.

Nesse sentido, já foi citada a observação de G.P2. de que as séries da Netflix são muitas vezes romantizadas, enquanto L.A. considera que “os filmes comerciais da indústria exibem mensagens rasas”.

Por conseguinte, podemos identificar a relação de poder que alguns filmes exercem na reprodução de valores rasos ou que contribuem para manter o sistema, considerando a interferência do Estado ao manipular investimentos na cultura e consequentemente na produção de documentários brasileiros capazes de narrarem historicamente contextos do Brasil, importantes para a consciência do brasileiro. O Estado e o capital são adversários da periferia nesse sentido.

Mediante a crise que assola o País após o momento pós-Covid, a guerra na Ucrânia (iniciada em fevereiro de 2022) e o enfraquecimento da moeda brasileira, a pobreza, o luto, a falta de perspectiva de trabalho contribuíram para diversos sentimentos de alívio das tensões. Obviamente, para quem atravessa a cidade para trabalhar vindo do subdistrito da Cidade Tiradentes até o centro ou regiões centrais de São Paulo, em ônibus e trens muitas vezes lotados e com um tempo imenso de percurso, não quer refletir sobre nada e sim aliviar a cabeça com fantasias das plataformas de *streaming* na televisão ou cinema comercial.

Nesse sentido, Franco considera que:

Em geral, o que é veiculado por esses meios serve a um sistema sutil de inculcação ideológica, alienação e semiformação. As jornadas de trabalho no escritório, na fábrica, nas escolas, nas oficinas, nas tarefas domésticas, entre outras, são causas de esgotamento físico e emocional em vários graus e para que as pessoas exerçam suas funções de forma adequada ao que o sistema espera delas, muito dos seus desejos devem ser adiados ou reprimidos. Nesse processo de socialização, imposto pelo sistema capitalista, o sujeito é enfraquecido em favor de seu papel social e a satisfação de ter um eu forte e estimado é suprimida e projetada nos bens culturais (FRANCO, 2012, p. 54).

Isto posto, o índice de alienação em detrimento do cinema comercial esvazia o pensamento crítico dos jovens, enquanto o Estado e as classes dominantes do sistema capitalista aceleram os passos em direção aos seus domínios e valores para continuar com o distanciamento da periferia sem nenhuma possibilidade de coletivização.

É dever da escola exhibir os filmes libertários.

Nos estudos de Franco sobre Adorno, comenta-se que este pensador manifesta uma nova ideia sobre a racionalidade, a conceituação e a intuição. Segundo Adorno, a sensibilidade e o conceito devem estar concomitantemente juntos na análise e nos filmes. Para Adorno, a indústria cultural bloqueia o acesso à sensibilidade e compreensão tendo em vista a orientação para a produção.

Dada a importância do cinema-educação, todos tem a chance de despertar do sono dos fetiches que o cinema capitalista produz, pois segundo Foucault (*apud* SANTANA-SOBRINHO, 2021) o indivíduo faz parte da prática do poder.

O poder se instaura de maneira sutil e não só por meio da repressão, do dizer não, ele produz coisas, discursos e forma saberes (FOUCAULT, 1979, p. 8). Os filmes comerciais

podem ser tidos como mais uma forma de demonstração de poder quando utilizados para encobrir o conhecimento e ideologias manipuladoras do Estado em relação à sociedade e seus direitos.

O documentário *Negação do Brasil*<sup>33</sup> mostra o poder das telenovelas no comportamento e identidade dos brasileiros. Na época da exibição da novela abordada no filme, muitos padrões mudaram a forma de lidar com suas empregadas domésticas negras ao acompanharem os capítulos.

Sabemos que as novelas têm um forte poder persuasivo no comportamento dos brasileiros e podemos considerá-las fontes da indústria cultural, pois na maioria das vezes não são elaboradas para quebrar paradigmas construídos durante séculos, mas apenas contribuem para audiência da emissora e manutenção de um ideal das classes dominantes com efeitos hegemônicos.

O grupo de jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes demonstrou um fragmento de transformação perceptiva e crítica em suas discussões quando falaram que o cinema de massa tem narrativas rasas. Essa percepção pode ser projetada em outras situações, como a consciência de classe em relação ao poder da chefia de um grupo de operários na fábrica estudado por Michel Foucault, e no caso dos jovens. A percepção dos filmes norte-americanos enquanto filmes que não despertam a consciência da identidade e cultura brasileira em suas imagens ofusca a solicitação dos direitos e lugar político na sociedade brasileira.

Sabemos que o sistema de produção inibe e fragmenta os atores sociais tendo em vista seu objetivo de individualizar e privatizar a cultura negando a implementação de maiores investimentos culturais cinematográficos na periferia. A proeminência de ações coletivas e debatidas no pleno exercício comunitário democrático viabiliza a reivindicação de maiores exposições e projetos cinematográficos no bairro periférico.

As relações de poder transitam em vários territórios quando se ocupa um lugar de mando ou quando se luta pelo lugar. Um dos princípios fundamentais é a locução do objetivo entre os

---

<sup>33</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EvNPhyS863o>. Baseado em suas memórias e em fortes evidências de pesquisas, o diretor aponta as influências das telenovelas nos processos de identidade étnica dos afro-brasileiros e faz um manifesto pela incorporação positiva do negro nas imagens televisivas do país.

atores sociais na conquista de seus direitos; para tanto, o exercício da linguagem na coletividade deve ser exercitada e facilitada quando a ação é tomada em conjunto

Os documentários brasileiros, não podem se fixar nos lugares, eles demandam uma plena movimentação de ideias, necessidades e ideais do grupo e contribuem de maneira eficaz no desenvolvimento do pensar crítico numa sociedade que precisa de muitas coisas.

Durante esta pesquisa, nos deparamos com o seguinte problema: existe alguma ausência de emancipação nestes jovens da periferia que afeta a formação de público em documentário brasileiro?

## **9. CINECLUBE NO SUBDISTRITO DA CIDADE TIRADENTES**

Limeira (2015) considera que é possível desenvolver habilidades de interpretação e de escrita após serem realizadas reflexões a respeito dos filmes exibidos num ambiente escolar-cineclubista. O cineclube é composto de um ambiente, um filme e pessoas. Pode-se realizar leituras de textos antes da exibição e os educadores, enquanto mediadores, podem propor alguns questionamentos a partir do que foi visto para dar o início ao debate.

O mesmo autor (2015, p. 92) aponta o artigo nº 2 da LDB que menciona que dentre as finalidades da educação está “o desenvolvimento do educando, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho”.

Entre os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes, a compreensão sobre a representatividade do cineclube e educação está entre o significado iconológico do documentário e a intervenção social.

A dinâmica do cineclube é debater os conceitos, enredo para compreender a mensagem do filme (R.).

Cineclube é um espaço com variedades de filmes e repertórios que não é de um cinema padrão, com mostras de filmes não tão populares entre o cinema nacional e de outros países (G.P1.).

Não tenho ideia...mas penso no social... (G.P1.).

O cineclube é uma intervenção social e filosófica com livre acesso para todos (G.P1.).

O cineclube traz o cinema para perto da periferia (K.D.).

A ideia do grupo sobre o cineclube e educação aproximou-se do artigo nº 2 da LDB, na questão do preparo para o exercício da cidadania, com livre acesso para todos e intervenção filosófica e social. Um dos objetivos principais desse lugar cineclubista é estimular o público a ver e discutir cinema sem fins lucrativos, numa riqueza de possibilidades desde a estética até os valores sociais (LIMEIRA, 2015, p. 92-93).

Embora já tenham tido outras iniciativas de cineclube no subdistrito da Cidade Tiradentes, elas não vingaram durante muito tempo e nem foram divulgados no território como um todo. Desta forma, a escola parece ser um bom ponto de exibição, tendo em vista que abrange jovens de uma maneira mais geral. Seria uma maneira de trazer o cinema não apenas

para a periferia, mas também para se aproximar dos jovens que lá vivem. A verdade é que em nenhum momento o grupo citou o cineclube como ferramenta de conhecimento, reflexão e realidade, porém citaram a transformação social, não mencionando como atingi-la.

De acordo com Limeira, “ao mesmo tempo em que pelas imagens de um filme é possível ao expectador desprender-se de sua realidade, outras mesmas representações podem remeter uma plateia à reflexão” (LIMEIRA, 2015, p. 92). Quando mencionamos o documentário brasileiro como ferramenta de emancipação e autonomia, conforme o mesmo autor, fica implícito libertar-se da máquina manipuladora tanto do Estado como das entrelinhas do setor privado.

Tarelho (2018) menciona que os conteúdos apresentados pelo rádio, filmes e televisão, ou seja, pelos veículos midiáticos, muitas vezes pertencem a uma estrutura ideológica-colonialista, os quais, quando não são refletidos, fazem a manutenção da manipulação política, impedindo que o povo pense em suas reais condições quanto ao bloqueio de sua autonomia. Ele cita o cineclube como um espaço de revolução, tendo em vista os debates e trocas no coletivo onde o filme é o mediador capacitado a formar públicos estético e culturalmente.

Faz-se urgente o cineclube nas escolas, tendo em vista o afirmado por R.: “de acordo com dados, a região periférica é a que mais consome cinema pirata, o filme está em todo local, basta abrir a câmera do celular”.

O que a jovem esqueceu é que tanto o filme pirata quanto os das plataformas vistas pelos celulares é assistido entre o sujeito individual e a mídia. Não há proposta de troca compartilhada e democrática do filme e nem tampouco estímulo ao debate. O filme acaba e quase ninguém quer comentar. Quando o processo é individual, cada vez mais o condicionamento privado aumenta e não dá espaço para o espaço público de compartilhamento. O crescimento tecnológico tomou uma proporção estrondosa e muitas vezes individualiza o sujeito. Tarelho (2018) comenta sobre a popularidade do cinema desde o início do século 20 na França, sustentado pelas tecnologias. Essa repercussão ocorreu na França, no Brasil e em outros países.

Desde o início do século 20 até hoje houve um desenvolvimento das tecnologias, e mais recentemente houve os videocassetes, os dvds, depois os filmes da tv a cabo e agora o *streaming* e suas plataformas. Segundo R., “a televisão e o *streaming* são portas mais acessíveis para o cinema, mas não existe coisa melhor que um telão e uma sala com 500 lugares”.

Provavelmente a jovem se referiu às salas do tipo Cinemark ao citar cinemas com um telão e 500 lugares. Entretanto, ela relaciona os aparatos tecnológicos como televisão e *streaming* como uma realidade dos filmes na periferia, embora pareça expressar o quanto é deleitável assistir um filme no cinema.

Ela continua: “mas seria interessante a possibilidade de um telão e convidar as pessoas para assistirem um filme e depois debater, pois estamos sempre sujeitos a imposição do que eles querem exibir” (R.). A jovem, em suas reflexões, aproximou-se do objetivo do cineclube e a relação do poder audiovisual impositivo que a televisão e as novas mídias impõe. De acordo com Tarelho (2018), além de formar público do aspecto teórico, intelectual e prático, o cineclube antes de mais nada promove debates coletivos.

De acordo com o Macedo,

Como disse inicialmente, o audiovisual é a linguagem do principal meio de comunicação social contemporâneo. Ele intermedia as relações sociais através da sua mediatização, essencialmente audiovisual. As instituições que controlam e orientam a mídia são as corporações multinacionais e os grandes grupos nacionais de comunicação. A educação, a cultura, a formação dos valores na sociedade está, portanto, em grande medida, sob controle e a serviço desses interesses (MACEDO, 2010, p. 31-32).

Limeira (2015) alega que, além da emancipação e protagonismo, o educando tem a possibilidade de refletir sobre ser produtor de sua própria história. Este tópico nos permite pensar e transformar as camadas construídas socialmente ao longo da história do indivíduo e aproximá-los de sua expressão e condição de vida autêntica.

Na fala de R. a questão da imposição midiática foi percebida de forma mais autônoma e crítica em relação à necessita de criação de um cineclube no subdistrito da Cidade Tiradentes.

Macedo (2010) argumenta sobre as relações financeiras e econômicas no campo das produtoras de filmes nacionais e multinacionais, e pensamos sobre as práticas que visam lucro e acumulam capital como algo bem característico das práticas neoliberais, o que confronta com um dos objetivos do cineclube, que é a exibição de filmes para todos sem lucratividade.

A fala de G.P1. no grupo veio bem ao encontro desse objetivo: “Filmes acessíveis onde as pessoas possam assistir”. Mas qual o objetivo de assistir filmes documentários brasileiros num cineclube?

Segundo Tarelho (2018), um dos aspectos importantes sobre o cineclube é de ser um espaço onde as imagens fílmicas contribuem para a reflexão do público sobre a importância das obras nacionais, permitindo a superação da contrariedade do cinema comercial dentro de uma proposta crítica para o desenvolvimento da postura cidadã. Logo, a manipulação e alienação contido nos filmes do cinema capitalista são reveladas, não como uma verdade absoluta, mas como possibilidade educativa e democrática.

G.P1. teve uma percepção acerca da manipulação e alienação: “Os filmes populares nem sempre tem as melhores mensagens com o objetivo de manter o público alienado”. Já R. considerou que “existem dados que provam que a periferia consome muitos filmes, só que não temos muitos catálogos, mas o celular abre portas para assistir”. Neste sentido, resolvemos pesquisar alguns índices de utilização de internet e celular no Brasil de acordo com uma pesquisa do IBGE.

### 9.1– Filmes, vídeos, cineclubes e celulares

Em 2018, 86,1% dos usuários de aparelhos celulares acessaram a internet para assistir filmes, séries e vídeos; em 2019 foram 88,4%. Podemos perceber que de um ano para outro, cresceu o número de acessos para assistir filmes (Figura 21).



Figura 21 – Vídeos, séries e filmes assistidos

No Brasil, o número de jovens entre 10 a 13 anos que acessam a internet cresceu de 75,0% em 2018 para 77,7% em 2019. De 14 a 19 anos foi de 88,6% em 2018 para 90,2% em

2019. E na faixa de 20 a 24 anos, em 2018 foi de 91,0% para 92,7% em 2019. Ano após ano, os índices de utilização da internet crescem entre os jovens. A região Sudeste e Centro-Oeste tem os maiores índices de utilização de internet. Na região Sudeste, em 2018, eram 81,1% os usuários entre os jovens, e em 2019 eram 83,8%. Já na região Centro-Oeste, em 2018, parcela de usuários jovens chegou a 81,5%, e em 2019 e 84,6%. Em 2019, segundo o IBGE, a região Centro-Oeste é a que tinha os maiores índices de utilização da internet por parte de jovens no Brasil (Figura 22).

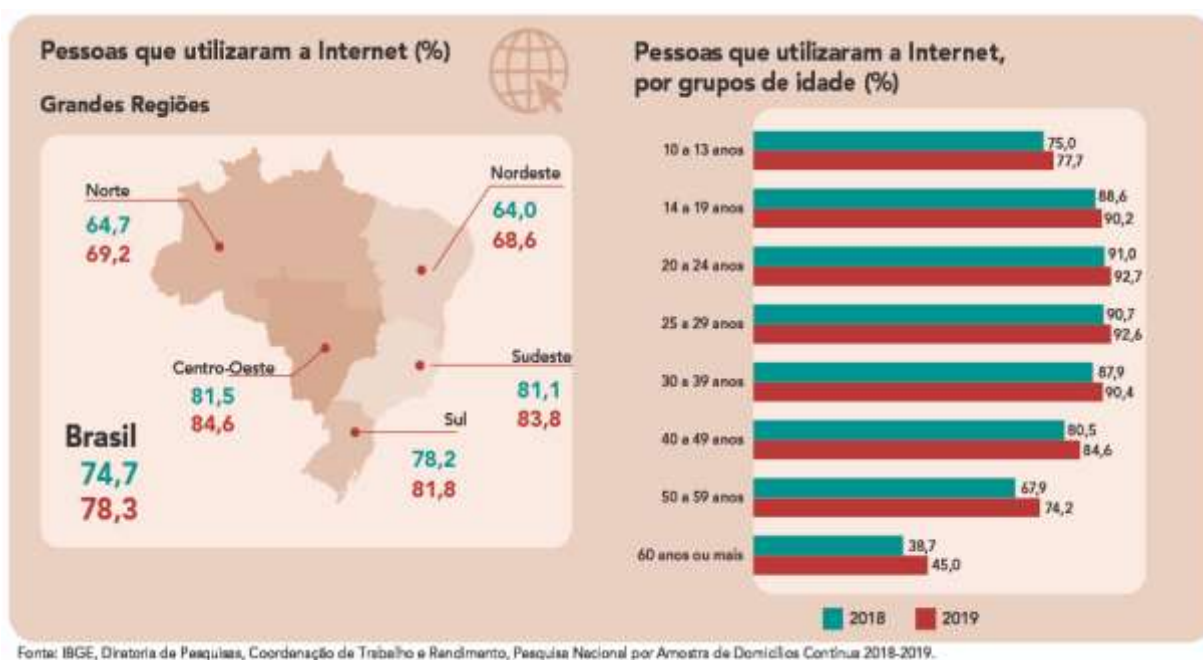


Figura 22 – Utilização da internet por idade

Uma das integrantes do grupo de jovens disse que “o cinema está em todo local, desde que se abre a câmera do celular” (R.). Ela quis dizer que o aparelho celular é um dos meios tecnológicos mais usados para assistir filmes, dentre outras coisas, mas principalmente as séries.

Além dos filmes, existem algumas considerações a serem feitas, tais como o aparelho celular ser propagado pelo mercado comercial enquanto objeto de desejo e contemplação, o que atinge os mais jovens na exibição de entretenimento e filmes de plataformas de *streaming*. O uso do aparelho celular extinguiu paulatinamente o “ritual” do cinema, do encontro e da possibilidade de discussões, características do cineclube enquanto lugar de desenvolvimento coletivo. De acordo com Cunha:

O processo de massificação do celular no Brasil ocorreu na virada do século passado e não se referiu simplesmente ao aumento do número de aparelhos

entre a população, mas também ao desenvolvimento de um certo tipo de cultura do consumo do aparelho, verdadeiro objeto de culto e desejo (CUNHA, 2010, p. 9).

Em 2018, a utilização do telefone móvel celular era de 98,1% e em 2019, 98,6%, quase chegando a um total de 100% (Figura 23).



Figura 23 – Uso do telefone celular

Cunha (2010, p. 9-10) comenta que além da câmera digital, SMS e outros, o uso do aparelho celular para assistir televisão e vídeos já é uma realidade – e isso foi escrito antes da popularização das redes sociais. Além disso, a exibição em telas de celulares cooperam para o processo de individualização, o que se contrapõe mais uma vez o objetivo do cineclube.

Mais uma vez os jovens confirmam essa realidade do cotidiano do subdistrito da Cidade Tiradentes: “o celular é a ferramenta mais usada para ver filme” (G.P1). Temos aí uma contradição para refletir a respeito do cineclube nessa relação com a telefonia móvel celular.

## 9.2 – Cineclube contemporâneo e a comunidade

Segundo Macedo (2015), cinema não é tecnologia, é arte. O autor comenta que no campo do senso comum, sem muito entender, alguns colocam que os cineclubes seriam derrubados pelo uso das novas tecnologias. Ao contrário disso, ele afirma que as salas de cinema aumentaram na América Latina (+78%), e nos EUA e Canadá os números mantêm-se mais ou menos estáveis (1,3 bilhões de pessoas por ano). Nesses dois países, mais de 68% das pessoas com mais de dois anos frequentam o cinema numa média de seis vezes ao ano entre as faixas de 12 e 39 anos, lembrando que essa faixa etária são de jovens e adultos que mais utilizam a tecnologia. E mesmo no subdistrito da Cidade Tiradentes, apesar de utilizar mais o celular do que a televisão para ver filmes, a jovem R., como já citado, prefere um telão, som e salas com mais de 500 lugares. E completou: “Seria muito interessante um telão e combinar com as pessoas para assistir filmes e discutir”

Afirma Macedo (2015) que houve um ápice dos cineclubes na América Latina no período das ditaduras militares entre os anos 1970-1980, com um certo isolamento e duração efêmera. No Brasil, existiram alguns programas de exibição governamental com exibições esporádicas e sem organização. O autor, no entanto, não traz um índice assertivo de quantos cineclubes existiam e continuaram a existir no território nacional.

Parece-nos que essa configuração se projeta no subdistrito da Cidade Tiradentes, que por algum tempo tinha ativamente os coletivos de exibição. Segundo os jovens, não se tem conhecimento de quantos existiram no bairro ou se ainda existem. Desta forma fica clara a importância da escola nesse processo de formação.

A utilização das novas tecnologias como o aparelho celular implica numa forma de uso individual muito diferenciado do cineclube revolucionário. A forma individual de ver um filme ou suas imagens comunicacionais isenta o sujeito de expressar sua percepção acerca da exibição e narrativa fílmica, um distanciamento considerável sobre o caráter reflexivo para o debate e liberação da exploração ao qual somos manipulados (MACEDO, 2015, p. 4).

Mediante a evolução tecnológica Macedo, (2015) afirma que o cineclube precisa assimilar a compreensão desta realidade assim como o campo social, econômico e cultural para propor novos projetos ao cineclube contemporâneo.

Em relação ao cineclube no subdistrito da Cidade Tiradentes, os jovens apontaram para o aspecto social do documentário brasileiro. O lado econômico foi pouco mencionado e o cultural foi citado como uma necessidade de aproximação do cinema na periferia, de modo a preencher o vazio cultural por meio de políticas e projetos culturais para cineclubes.

Alves (2010) fala do cineclube do século 21 para além do neoliberalismo, direcionado a um cinema crítico e revolucionário, moldado num posicionamento político:

Entretanto, o que denominamos de novo cineclubismo do século 21 não se restringe apenas a mera exibição do filme, mas deve abrir espaços nos cineclubes para a reflexão social de cariz crítico, visando a constituição de um campo de exercícios de democratização radical e autorreflexibilidade social. Enfim, o novo cineclubismo incorpora não apenas o debate depois da exibição do filme, mas promove dinâmicas de reflexão crítica a partir do filme.

Da “intimidade” com o filme deve nascer um novo conhecimento humano-social, capaz de ressignificar as Imagens Audiovisuais e, nesse processo, muitas vezes de forma subliminar, formar novas percepções e entendimento da vida social. O que se coloca no bojo do novo cineclubismo é a discussão candente sobre as metodologias do cinema como experiência crítica. Deve-se respeitar a pluralidade de experiências críticas, mas deve-se ao mesmo tempo, salientar suas diferenças essenciais com respeito à prática cineclubista convencional.

Estamos diante não apenas de uma tarefa política – construir vontades políticas de dirigentes culturais comprometidos com a verdadeira mudança social; mas de uma tarefa do pensamento – elaboração de metodologias críticas capazes de discernir o passo a passo da dinâmica de análise crítica do filme, adaptando-a as realidades humano-culturais de uma sociedade burguesa complexa (ALVES, 2010, p. 14).

Pensamos que o posicionamento político em direção ao cineclube está muito próximo das questões dos direitos do povo retratado nas imagens dos documentários ou fatos históricos nunca mencionados na história brasileira. As ficções ou fantasias retratados nos filmes tiram o sujeito da realidade – são os chamados filmes comerciais.

Um projeto de cineclube na comunidade, com o uso do espaço de uma escola, implica uma organização desde a elaboração do projeto a ser apresentado aos órgãos públicos num Edital interno de fomento. Precisa de uma compreensão focada da escola em relação à comunidade, da definição de sessões e do público, temáticas e divulgação na comunidade. Essas são ações essenciais para a implantação de um centro que forme jovens com um olhar crítico (FREIRE-JÚNIOR, 2020).

Imaginar que a população da comunidade não se adequa a tais práticas culturais ou que os jovens não têm habilidades cognitivas não corresponde à realidade. Como mostramos anteriormente pela fala de B., do Coletivo Força Ativa, os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes demonstram interesse pela leitura e pelas realizações culturais ofertadas no território. Normalmente, essa forma de pensar a periferia é a de quem não pertence ou não mora na região.

Sabemos que a periferia carece de políticas públicas e boa vontade institucional. Não houve continuidade nas ações culturais que deram certo em gestões municipais ou estaduais anteriores às gestões atuais. Os aparatos de organização para essas atividades inexistem. Há um problema no Brasil referente às políticas culturais e públicas como um todo, de continuidade e descontinuidade. Desde 2018 até o presente ano (2022) tivemos um desmonte profundo da Cultura e da Educação no Estado e no Município. Urge reconstruir, no sentido de dar vida e continuidade às políticas de formação aos jovens. De acordo com Freire-Junior:

A efetivação da presença do audiovisual nas escolas ainda esbarra em obstáculos relacionados à organização do trabalho pedagógico, ao caráter ainda tradicional do currículo, mas especialmente, o obstáculo da falta de estrutura, principalmente recursos para exposições como ambiente apropriado, acervo e competência técnica (FREIRE-JUNIOR, 2020, p. 177)

Os recursos para a exibição referem-se ao aparato de reprodução audiovisual, os filmes, o ambiente escolar disponibilizado, o currículo da escola informal para a complementariedade do filme enquanto ferramenta de conhecimento e a formação técnica do educador. Esses requisitos parecem buscar uma melhor qualidade do objeto estético do cinema, tendo em vista que as escolas da periferia apresentam limitações de acesso aos aspectos da cultura audiovisual. O objetivo, afinal, é superar e alcançar essa barreira entre cinema e comunidade.

A realização de projetos para cineclubes na região periférica tem outras dimensões, como ressignificar o papel da escola e da comunidade, abrindo as “portas” para o território público enquanto espaço de pensar a realidade local (FREIRE-JUNIOR, 2020, p. 181).

“Toda pré-estreia deveria ter uma discussão com o diretor do filme até mesmo dentro do cinema” (R.). Essa observação assertiva partiu da jovem que mesmo, sem ter participado de uma sessão de cineclube, mencionou uma característica muito utilizada nestes espaços de exibição de filmes.

Em termos de comunidades periféricas, Zanetti (2020, p. 38) comenta que não se pode generalizar todas como iguais. Cada comunidade tem uma história e, quando se pensa em formar jovens por meio de projetos para o desenvolvimento da capacidade crítica de análise de seu espaço circundante ou do mundo, é necessário que os projetos sociais e culturais devem levar em consideração a singularidade de cada território, seja pela desorganização de alguns grupos, pela ausência de conhecimento de sua existência ou por não ter uma liderança que represente a comunidade. A representatividade de uma comunidade não pode ser comparada como igualitária para todas.

Para o mesmo autor, a narrativa do cinema na abordagem das favelas brasileiras mudou muito, pois se no século 20 era representada por atores, no cineclube contemporâneo a expressão dos personagens são originais, com moradores da comunidade falando sobre suas histórias de vida ou temáticas propostas. Ou seja, apesar dos atores, alguns protagonistas hoje são os moradores da própria favela.

A jovem G.P1. considera que “é importante consumirmos o cinema nacional para percebermos qual a mensagem direcionada para nós em nossa realidade e cultura. Precisamos consumir o nosso produto”. A nossa ideia sobre o cineclube não é a de uma indústria de consumo como G.P. mencionou acima, mas um espaço onde as narrativas características de um território possam ser discutidas de uma forma crítica e sem fins lucrativos. A ideia do consumo de filmes está mais orientada para os filmes comerciais.

Porém, algumas séries exibidas em episódios são passíveis de análise em seus simbolismos, e o grupo as debateu. Eles concordam que as séries são “romantizadas”, e deram como exemplo a série *Emily*, que aborda aspectos culturais entre Paris versus Estados Unidos. Foi interessante perceber o quanto eles diferenciaram as mensagens da série quanto ao trabalho em ambos os países. De um lado, o trabalho em Paris com uma qualidade de vida melhor que o trabalho nos Estados Unidos, com pior qualidade.

Percebemos que o *streaming* tem uma força audiovisual que, no entanto, não ultrapassa a dos cineclubes, mas sua exibição é disseminada, seja de forma legal ou pirateada nas comunidades. Para o cineclube existir na periferia, é necessário uma boa vontade das instituições escolares e de políticas culturais em projetos confeccionados pelos coletivos de cultura (ZANETTI, 2010).

Por outro lado, nos parece que as séries podem produzir percepções críticas para os receptores. Contudo, conforme o discurso dos jovens, tais percepções ficam aprisionados e muitas vezes individualizados. Há que considerar que as séries têm o cunho de mercado capitalista e parece ter uma engrenagem de produção que leva o público ao vício dos episódios, assim como uma hipnose novelesca, marca da indústria cultural.

Dentro do grupo participante, R. pareceu a que mais consome séries, embora tenha relatado que passou a pesquisar mais sobre cinema nacional. Ela disse: “As séries têm enredos que te torna obsessivo em assistir, a cada dia você quer saber o que e como aconteceu”.

Podemos considerar algumas obras do documentário brasileiro de fato como pertencente à sétima arte. A infiltração de obras comerciais e controladoras da indústrias culturais como do *streaming* em suas características de dopamina??? apresenta um controle do movimento de liberdade em massa. De acordo com Macedo:

[...] O acesso à qualidade e à pluralidade das formas de comunicação e expressão do conhecimento e da arte estão cada vez mais restritas e sendo restringidas pela privatização e controle da circulação das obras de arte e dos bens culturais. Diante de uma incrível diminuição de distâncias de comunicação e de uma inédita diversificação de meios e produtos culturais, cada vez mais a “otimização” de segmentos de mercado, o controle dos “direitos de propriedade intelectual” e, enfim, os preços altamente abusivos, relegam a quase totalidade das populações à periferia do conhecimento e da cultura universais, a uma posição subalterna diante da circulação da cultura, a uma proletarianização no acesso à comunicação, à cultura, à cidadania MACEDO, 2010, p. 29).

Quanto ao cineclube enquanto espaço de exibição, compartilhamento de conhecimento de expressão do pensamento crítico, cultural e plural no sentido das diversas diferenças regionais brasileiras, os jovens demonstraram um desejo de que essa representatividade da diversidade cultural brasileira fosse exibida para o mundo, ultrapassando os limites do lugar de formação.

O Brasil estimula muito pouco o acesso à arte e cultura, quaisquer países do mundo são grandes estimuladores da cultura (R.).

Precisamos de investimento em nosso cinema para mostrar a diversidade brasileira (G.P1.).

A subalternização da circulação da cultura comentado por Macedo (2010) parece implicar numa baixa-autoestima no psiquismo destes jovens, assim como na população brasileira que enaltece os procedimentos de cultura estrangeira, mas que se submetem a

assistirem filmes que mantém essa condição e que de certa forma, naturalizam o etnocentrismo cultural. Será que de fato seriam apenas os investimentos financeiros capazes de transformar essa condição?

Acreditamos numa rede de cooperação entre gestões governamentais, mas também com o auxílio dos cineclubes dentro das escolas enquanto solução para essas descontinuidades de políticas culturais que há séculos persegue o Brasil.

Jesus e Sá (2010, p. 62) consideram que o encontro de diversas culturas dentro da escola por intermédio do cineclube promove a construção de novas narrativas e transformações sociais, provocam o respeito à diversidade brasileira e a desconstrução de visões culturais impostas há muito tempo em nossa cultura.

O cinema brasileiro, posto junto à abordagem documental considerada como o cinema contemporâneo dos anos 2000, configura uma nova oportunidade de se aproximar pouco ou nada da ficção ou da romantização. Os espaços periféricos e atores sociais mostram a realidade em novas configurações estéticas, narrativas e de discursos (ZANETTI, 2010).

De acordo com o objetivo de um cineclube sem fins lucrativos e inserido no espaço escolar como lugar democrático, o cinema contemporâneo na abordagem documental pode representar um centro divulgador de culturas diversas para trabalhar a subjetiva e identidade dos sujeitos moradores da comunidade (Figura 24).

Além dessas contribuições do cineclube como contribuinte para as transformações das identidades, subjetividades e pensamento crítico, a exibição dos documentários brasileiros nas escolas aponta um caminho de aprendizagem fundamentado em novas linguagens audiovisuais, tão fundamentais como a alfabetização letrada (BRITO, 2010).



Figura 24 – Documentários na comunidade indígena Guarani<sup>34</sup>

### 9.3 – Cineclube e suas necessidades

A inclusão de recursos audiovisuais como os filmes documentários nos espaços das escolas por meio de um cineclube compromete-se com o fortalecimento do ensino formal. Segundo Brito (2010), a inserção no ensino médio de indicações de filmes temáticos para estudos destinados à seleção ao ensino superior já é uma realidade. As oficinas como meios de formação complementam a relevância de um estudo observatório do local e suas principais necessidades de transformações, assim como produções vistas no cotidiano.

Na expressão de uma parte do grupo de jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes, a demanda fílmica para um possível cineclube na região deve ser constituída de narrativas e gêneros diversos, com uma variedade de catálogos, tanto americanos quanto nacionais. “O mais importante é a diversidade, variedade de catálogos com filmes americanos e nacionais” (K.D.).

Achamos importante dentro dessa diversidade proposta pelo jovem não apenas uma exibição como mera reprodutibilidade do cotidiano, mas também um condutor para a reflexão da representação real do humano afixado em seu prosaico mundo social (MACEDO, 2010).

---

<sup>34</sup> <https://www.lenoticias.com.br/noticia/13877/unochapeco-realiza-exibicao-de-documentarios-na-comunidade-indigena-guarani>.

Enquanto K.D. relaciona a diversidade fílmica como uma forma centralizada de exibição, alguns outros jovens do grupo acreditam em temáticas históricos-sociais em contraste com o cotidiano: “Temáticas de filmes sem maquiagem, ou seja, da realidade brasileira, política e interesses sociais” (G.P1.); “Filme aos quais o indivíduo possa se identificar e pensar. Documentários com história da identidade brasileira, história real do Brasil” (G.P1.).

Essas falas do grupo de jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes acercam-se de Jesus e Sá quanto ao aspecto objetivo da formação em cineclubes na comunidade:

A partir da parte prática de um projeto que inclua o audiovisual na Educação, através da implantação de cineclubes em comunidades diversas: nas escolas, ou em experiências de Educação não formal, é possível refletir como, ao entrar em contato estreito com os meios de produção e difusão audiovisual, esses participantes podem quebrar barreiras no trato com a técnica e a linguagem propiciando um diálogo teórico-prático e a reflexão sobre a construção de uma autoimagem transformadora, assim como, a descoberta e a valorização das diferenças na construção de suas identidades culturais no seu meio social, além das possibilidades de interferências na realidade, através de produtos culturais oriundos de suas experiências de vida (JESUS; SÁ, 2010, p. 60-61).

Foi pertinente a fala de alguns jovens sobre a representação da realidade nacional e isto indicou que alguns deles iniciaram o processo de pesquisa ou ao menos refletiram sobre o cinema nacional nesses encontros. Nos pareceu que o grupo se conscientizou da urgência quanto aos aspectos pitorescos ou não do Brasil representado em suas verdades no documentário nacional.

Quando se referiram às séries das plataformas como romantizadas, estavam apontando para o tom de falácia do conhecimento nacional em que algumas propõe contextos voltados apenas ao entretenimento, sem conteúdos críticos. De acordo com Leivas, “algo ligado a imaginação, à poética, ao devaneio não poderia servir a uma educação que se auto-declarava repositório da verdade” (LEIVAS, 2010, p. 84).

Outro aspecto importante a ressaltar é reflexão do grupo a respeito do repasse de verbas de cultura para a efetivação de um cineclubes no subdistrito da Cidade Tiradentes:

Talvez o cinema documentário com temática de projetos sociais fosse potente para conscientização de verbas como a Lei Rouanet para ser utilizada na periferia e não apenas para artistas renomados. É preciso trazer a luz a importância destes projetos para a periferia (K.D.).

Segundo Macedo,

O cineclube deve estar presente em todas as comunidades e ter organização e meios para cuidar dessa intermediação do público e do audiovisual. Em todas as cidades, em todos os bairros das cidades um pouco mais importantes, em todo o tipo de aglomeração campestre, nas unidades industriais e comerciais importantes, em todas as associações profissionais e organizações de interesses comuns, e sobretudo nas ou com as escolas de todos os níveis, deve organizar um cineclube.

Esse processo que é, essencialmente de responsabilidade do público, deve obrigatoriamente (por meio de lei e disposição orçamentária) ser reconhecido e estimulado pelo Estado, em todos os níveis (federal, estadual e municipal) e agências, organismos e programas estatais nos 3 níveis (MACEDO, 2010, p. 43)

O agravamento desta situação do “oco” cultural no subdistrito da Cidade Tiradentes e nos bairros da periferia de São Paulo se deve à ausência do Estado. Os coletivos de cultura sempre fazem um trabalho muitas vezes com valores de fomentos muito baixos frente ao dever do Estado, inclusive os poderes federais, estaduais e municipais. A prefeitura de São Paulo, com o projeto Amplifica Cine<sup>35</sup>, em 2022 ofereceu 100 mil reais a projetos de coletivos da periferia direcionados ao cinema. A nosso ver, é uma quantia ínfima com relação às reais necessidades. Talvez isso seja reflexo dos poucos investimentos que apareceram no cenário da cultura brasileira nestes últimos anos. Numa pesquisa realizada pela Nossa São Paulo – Mapa da Desigualdade Social 2018, o número de salas de cinema, municipais, estaduais, federais e particulares por dez mil habitantes é zero no subdistrito da Cidade Tiradentes<sup>36</sup>, assim como em várias outras regiões periféricas (Figura 25).

É evidente a discrepância entre a ausência de salas de cinema no subdistrito da Cidade Tiradentes e a quantidade de salas no centro da cidade de São Paulo (Sé). Na região central (Praça da Sé)<sup>37</sup>, o índice é de 4,25% das salas. De acordo com os índices de desigualdades, percebe-se o distanciamento em relação à oferta de cinemas do centro em relação as zonas periféricas, que ficam à deriva do processo de formação cultural com a ausência dos cineclubes

---

<sup>35</sup> <https://revistadecinema.com.br/?s=projeto+amplifica+cine>

<sup>36</sup> [https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2019/09/mapa\\_desigualdade\\_2018\\_completo.pdf](https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2019/09/mapa_desigualdade_2018_completo.pdf)

<sup>37</sup> [https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2019/09/mapa\\_desigualdade\\_2018\\_completo.pdf](https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2019/09/mapa_desigualdade_2018_completo.pdf)

e cinemas no bairro. Naturalmente os bairros centrais têm um índice superior de instituições culturais em comparação aos bairros da periferia.

### SÃO PAULO TEM...



### MAS, DE SEUS 96 DISTRITOS...



fonte: Mapa da Desigualdade 2018  
arte: Magno Borges/32xSP

Figura 25 – Número de salas de cinema nos distritos de São Paulo em 2018.

O centro de São Paulo e regiões mais próximas têm um total 376 salas de cinema, enquanto, dos seus 96 distritos, 54 não têm uma sala de cinema. No caso do subdistrito da Cidade Tiradentes, onde não há nenhuma sala de cinema, o território foi cultivado em termos culturais na dependência dos coletivos de cultura, que não receberam grandes incentivos financeiros para a realização de mais cinemas no bairro. É impossível formar público de documentários nacionais quando não se divulgam ou se exibem filmes aos quais nenhum cidadão do bairro experimentou ver, debater e analisar. Isto seria considerado conhecimento, autonomia e liberdade para todos. Como corrobora Macedo:

A classe dominante tem bem claros seus interesse e se apropria desse processo de formação e informação diretamente, criando suas instituições privadas de hegemonia, as empresas da indústria cultural e escolas privadas em todos os

níveis. As classes subalternas também criaram suas instituições, mas elas se encontram marginalizadas na organização, na economia da cultura e da educação. Em parte por conquistas históricas dessas classes, visando reduzir as enormes oportunidades de acesso ao conhecimento, mas também num processo ideológico de despolitização da questão, o Estado tornou-se um grande controlador dos excessos insuportáveis da desigualdade e, simultaneamente, o grande provedor, que substitui as iniciativas populares – mas não as das empresas privadas típicas (MACEDO, 2010, p. 32).

Assim, os jovens residentes do bairro periférico percorrem uma única opção em direção aos coletivos de cultura, o que não resolve o grande fosso existente desde muito tempo pela relação de poder. “O nosso cinema é pobre e rico ao mesmo tempo. É pobre em investimento e rico em atores talentosos e conteúdos. A história de nosso País deve ser mostrada em documentários” (R.).

Feitosa (2013), em seus estudos sobre documentário como retrato da história, comenta que, por mais que o documentário seja a forma do cineasta pensar sobre a realidade histórica, a forma de segurar a câmera, os sons, assim como os traquejos cinematográficos e a própria criação artística, essas técnicas cinematográficas podem interferir na realidade exibida nas imagens fílmicas. Durante o surgimento cinematográfico, antes de ser um entretenimento, já se pensava no filme enquanto instrumento de contribuição ao conhecimento da ciência e sua relação com as ciências humanas, a história. O autor deixa claro a utilização da crítica ao avaliar a relação documental estabelecido no filme e o fato histórico de se verificar as diversas relações entre realidade, ficção e o caráter intencional do cineasta ao retratar a história em seu documentário.

Há tempos já sabemos que o Brasil tem uma ausência de memória no que concerne aos acontecimentos históricos. Desta forma, o documentário pode ser considerado um arquivo capaz de lembrar ou mostrar fatos desconhecidos aos brasileiros.

Considera Aguiar que “o uso de materiais de arquivo de diferentes naturezas, organizados como ‘provas’, remete à tradição do gênero documentário em buscar estratégias que passem ao espectador a sensação de autenticidade” (AGUIAR, 2011, p. 241). A mesma autora considera que os documentários compõem o pensamento crítico das populações que lutavam pelos seus direitos, com imagens coletadas nos arquivos históricos que exibem situações sociais, assim como a memória da trajetória política na América Latina como no Chile. Para Aguiar (2011, p. 247), existe um conflito entre história e memória quando o filme é considerado um objeto de cultura. Neste sentido, esses elementos dialogam entre si.

Talvez os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes tenham abordado o documentário também como prova de nossa diversidade ambiental, além da história a ser levantada e exibida: “Mostrar a nossa riqueza, a natureza brasileira” (R.). Podemos considerar que as riquezas brasileiras, assim como o ambiente, nunca foi tão discutidos polemicamente como nestes últimos anos. Em séculos anteriores, talvez as imagens da natureza fossem exibidas como marketing de turismo brasileiro, mas com a questão do desmatamento resultante do capitalismo exacerbado, hoje é tema não só ambiental como político também. Parece-nos que os jovens demonstraram a preocupação de que seja mostrado o Brasil nos documentários a serem exibidos internacionalmente para desmitificar a condição da identidade do brasileiro como selvagem. Como pontuou R., “a aculturação do povo brasileiro é o que eu gostaria que fosse abordado em documentário... como é a nossa natureza, nossa etnia...”.

Os arquivos têm um valor fundamental (AGUIAR, 2011), além da representação da história, que é a comprovação de muitas ideias distorcidas, como a população brasileira ser selvagem. Essa condição pode ser existente em qualquer outra cultura, desde que tenhamos que nos referir a qual conceito e visão de selvageria estamos abordando.

Outra jovem, G.P., gostaria que os documentários no subdistrito da Cidade Tiradentes abordassem outros temas.

A questão das drogas para os adolescentes no bairro seria fundamental. Muitos não tem noção das relações delas no organismo. Fora que o governo movimenta milhões junto a essa problemática. Outro tema bom seria a reflexão e sensibilização dos jovens quanto a vida sexual (G.P1.).

Compreendemos que temáticas diversas é de interesse dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes. Ainda assim, nos parece que a questão da identidade é uma necessidade para a compreensão do jovem a respeito de si mesmo, na medida em que a jovem comentou sobre a abordagem da etnia e cultura brasileira. Bogo (2010) menciona que a perda ou destruição da identidade faz com que não haja emancipação humana e principalmente juvenil.

Todas as temáticas de documentários brasileiros relatados pelos jovens no subdistrito da Cidade Tiradentes parecem ser necessários para o conhecimento da população jovem deste bairro. São de relevância histórica, e cultural e devem ter uma visibilidade no campo da educação, história e cultura para eles. Nesse sentido, Lunatchárski entende que “o filme histórico-cultural deve ter um lugar de destaque. Não podemos imaginar fonte mais rica para o cinema do que a história cultural de toda a humanidade” (LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 130).

A formação educacional e cultural no Brasil que refletisse os aspectos sociais, políticos, culturais e históricos se deu de maneira superficial. Aprendemos uma história distorcida da descoberta do Brasil e sobre muitos outros fatos. A aprendizagem escolar está voltada ao mercado de trabalho e não ao conhecimento filosófico, cultural ou de qualquer outro campo que seja das ciências humanas, sempre pautada numa metodologia formal, com maior ênfase do campo das ciências naturais ou voltado para a economia. A arte não escapa deste dilema, bem como o cinema,

Para Lunatcharski o cinema de entretenimento, em forma de romances no plano formal são considerados farsas cinematográficas jogados às massas e representam para Lunatchárski (2018, p. 136-137), um percentual grande em comparação aos filmes de arte dentro de uma forma artística. E para ele essas classes dominantes exploram a popularização deste cinema às custas das massas. O tipo de cinema de arte é indispensável para ele e a formação ao qual ele pensa é de um cinema fundamental e verdadeiramente pedagógico com custeios por parte do Estado.

Percebemos que a formação que se faz no Brasil é superficial, sem o cunho pedagógico, de acordo com a própria fala dos jovens: “Somos tratados de forma rasa, você vai à escola e aprende raso, vai ao cinema e compreende raso, na biblioteca se você não tem um conhecimento literário pega qualquer livro. Somos criados com comportamento raso” (R.).

Sob a ótica das classes dominantes, podemos considerar como massa a população que reside nas sua grande maioria nas periferias do Brasil. O conceito de massa aparece a partir do século 18 e tem como conceito aqueles que não tem acesso aos bens culturais numa junção público/elite (COHN, 2014, p. 78). Podemos dizer que na massa existe uma limitação de acesso à produção cultural no nível social.

Acreditamos que os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes percebem essa diferença quando se trata do distanciamento da cultura entre centro e periferia, quando se referem a uma necessidade de aproximação de cineclubes ao bairro. Eles percebem essa limitação de acesso no século 21 e reconhecem a formação superficial dada aos jovens brasileiros quando mencionam a “formação rasa”.

Os jovens relataram uma frustração social com relação ao ensino atual que não aborda as questões fundamentais da cultura brasileira, como a cultura dos povos originários dentro de

um contexto atual por meio de uma educação menos formal. Segundo eles, o cineclube poderia exibir filmes dentro desta perspectiva:

A escola não ensina sobre a formação cultural (K.D.).

Os indígenas por exemplo sempre estiveram numa desvantagem social desde a colonização até hoje, inicialmente não souberam se defender. Será que a colonização foi tão ruim? (R.).

Talvez se não fossem os portugueses seriam outros os colonizadores (G.P2.).

Se todo mundo pensasse no coletivo, poderíamos conseguir muitas soluções para esses problemas do Brasil (R.).

As menções dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes com relação à importância de um cineclube no território periférico da zona leste de São Paulo convergem com os estudos realizados sobre cineclube brasileiro e temas especificamente nacionais e diversificados, com ênfase nas discussões principalmente de aspectos da cultura brasileira, assim como etnias, formação cultural e construção de coletivos de debates como potência para a luta para um Brasil menos estruturado colonialmente falando:

Tais observações se tornam fundamentais para pensarmos o papel dos cineclubes na sociedade brasileira. Se o modelo de distribuição e exibição se estabelece de forma a bloquear o acesso à diversidade cultural cinematográfica, os cineclubes buscam exatamente o contrário: exibição que privilegie uma gama de assuntos e de filmes que não encontrem lugar no mercado (SALES, 2015, p. 8).

De acordo com Sales, um dos objetivos do cineclube é exibição gratuita com cunho de formação do pensamento crítico. Por sua vez, o cinema de mercado objetiva o lucro de bilheterias e compõe um espécie de controle da permanência passiva do público.

Chauí (2016) compreende cultura como um ato criador onde o entretenimento seria apenas uma extensão da cultura enquanto um momento de descanso, de passividade. Vimos que a intencionalidade do grupo até este momento não foi pensar no relaxamento do cotidiano, mas, por meio dos documentários, aprimorar o conhecimento como uma forma de luta política e social como um meio de transformar a periferia.

Segundo o grupo dos jovens, é fundamental a potência criativa para as soluções do fosso cultural brasileiro. Disseminar nossa cultura e nossa natureza é transformar as possibilidades de existência nacional em direitos por meio da arte e cultura e reconhecimento internacional.

Eles acham importante retirar o estereótipo do Brasil como um país de selvagens e potencializar as questões étnicas como formas de redução de preconceito. O intento é ampliar o cinema nas periferias por meio de cineclubes nas escolas e praças com uma grande tela e espaço para debates no coletivo com temáticas pertinentes ao ambiente periférico.

A ideia de produção de filmes documentários também foi proposto pelo grupo como forma de apresentar e representar a periferia como potência criadora e não apenas como um lugar de excluídos. A necessidade do cineclube se faz mediante uma formação de público capaz de discutir diversas temáticas, assim como produzir documentários que possa transformar a identidade não só daqueles que vivem nas periferias, mas como conhecimento da sociedade como um todo.

## CONCLUSÃO

Nossa pesquisa sobre a formação de público em cinema documentário brasileiro por meio dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes na grande São Paulo nos permitiu conhecer um recorte da realidade cultural do cinema documentário brasileiro enquanto formador de jovens pensantes e críticos.

Desta forma, acreditamos que no âmbito acadêmico desta investigação pautada na pesquisa participante e na formação de um grupo focal, possibilitou-se um ambiente favorável à visão, debate e percepção dos jovens do grupo a respeito da notoriedade do cinema como possibilidade de transformação social dentro da comunidade, agindo conjuntamente para o conhecimento e como instrumento de pesquisa para futuros pesquisadores do campo cinematográfico e social.

A interdisciplinaridade ao fazer a pesquisa foi importante para o conhecimento acadêmico, a fim de compreender a figura-fundo dessa relação dos jovens com o cinema inserido num território excluído socialmente. As áreas do saber como Psicologia Social, Arte e Sociologia contribuíram para a pesquisa qualitativa em Ciências Humanas, tendo em vista que o jovem é um ser social que faz e produz cultura e história numa dinâmica ativa e, portanto, não alienada.

Outro ponto relevante foi a aproximação do estudo acadêmico com a periferia da cidade, para a identificação e o conhecimento desses sujeitos potentes em suas falas. Assim como a academia se aproximou da periferia, acreditamos que o documentário brasileiro relacionado ao cineclube e inserido numa educação não formal pode ser o ponto primordial para a mediação, exibição e recepção por parte do público jovem, que carece do conhecimento de sua real identidade nacional, além da formação do pensamento crítico.

Esta pesquisa justifica-se portanto na academia, pelos dados coletados enquanto conhecimento das Ciências Humanas, e na comunidade, com o registro das necessidades culturais e cinematográficas do subdistrito da Cidade Tiradentes relatadas pelos jovens, com a importância do documentário nacional enquanto mediador da identidade brasileira, com o estudo da periferia e a comunidade a partir do grupo focal e com a pesquisa acadêmica por meio da ação e linguagem não formal.

Acreditamos que esses registros podem cooperar para estudos posteriores nestes campos e permitir elaborações de projetos que venham subsidiar e efetivar políticas públicas e culturais para possíveis transformações sociais.

Por meio desta pesquisa participante, reconhecemos a aridez de atividades culturais no bairro e principalmente de cineclubes já há algum tempo excluídos pelo pouco fomento que as esferas governamentais têm investido, ainda mais em tempos de crises que a cultura no Brasil vem sofrendo. Esta pesquisa reforça o registro acadêmico de uma história tão evidente nestes últimos quatro anos (2019-2022): a censura ao desenvolvimento do pensamento crítico.

No campo cinematográfico, a pesquisa fornece para a academia uma compreensão de qual gênero e temas de filmes são mais vistos pelos jovens e um quase total esquecimento de formação de público de documentários brasileiros. Os coletivos de cultura existem, porém com pouca divulgação no bairro como um todo, ou seja, há uma necessidade de mais coletivos para trabalhar a exibição de filmes.

Além dessas questões, achamos que outro valor da pesquisa para a academia foi o passado fazendo voz no presente, ou seja, a continuidade dos estereótipos, estigmas e preconceitos armazenados em nossa periferia desde a colonização brasileira até o presente século pela classe dominante.

A implicação do Estado na implantação das políticas públicas em parceria com a pesquisa acadêmica é uma forma de criar possibilidades para o hábito do cinema documentário. Concluímos que parte desta realidade periférica são justificativas para o campo da pesquisa em Ciências Humanas, que ainda requer mais pesquisas no campo da interdisciplinaridade para compor conhecimentos do cenário real da cultura no Brasil. Para a Arte, a representatividade desta pesquisa-ação está na originalidade do documentário brasileiro e sua exibição nos cineclubes como recursos de formação de jovens dentro de um aspecto informal da educação. E a pesquisa-ação conversa com a arte no sentido da liberdade e abertura da expressão. Promover a formação de um público em documentário nacional por meio dos jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes implicou em contextualizar primeiramente o perfil de seus moradores dentro de um recorte desde a colonização brasileira até a sua atual composição, caracterizada em sua maioria por negros e pardos que vivem num bairro periférico, carentes de recursos culturais, de saúde e saneamento básico. Acreditamos que o presente destes jovens é

o produto do passado localizado no Estado mais rico do Brasil, quiçá da América Latina como um todo.

Com toda essa problemática sócio-histórica, política e cultural, o que viabiliza a formação de público junto a esses jovens é a implantação de cineclubes no ambiente escolar enquanto possibilidade de desenvolvimento do pensamento crítico e atitudes transformadoras de si e do meio por intermédio do documentário brasileiro.

Para tanto, as atividades devem ser organizadas pelos educadores com documentários sugeridos pelos jovens. Em nossa pesquisa houve a indicação de temáticas da história brasileira, tratando da identidade do povo, etnias e formação do País. Além das escolas, os jovens manifestaram o desejo de exposições em praças pelo menos duas vezes ao mês. Eles relataram a importância de oficinas lúdicas de literaturas conjugadas com o documentário como um preparo para a compreensão mais ampla do documentário brasileiro a ser exibido no cineclube.

Segundo o grupo de jovens, o local ideal para a formação de público em cineclubes seriam as escolas, tendo em vista que nunca experienciaram aulas informais onde pudessem compor reflexões acerca de dados de realidade brasileira exibidos em documentários relacionados com alguma disciplina. A escola nunca discutiu a relação entre documentário nacional e fatos histórico-sociais do Brasil, desmistificando o estereótipo construído do filme brasileiro como pornografia.

Identificamos que a família não foi uma fonte de estímulos para a compreensão social brasileira por meio de documentários, assim como a escola deixou de ser a formadora de pensamentos críticos e mantém ainda hoje uma estrutura tradicional de formação.

Os jovens mencionaram as políticas culturais para fomento de projetos que de fato sejam distribuídos na periferia para a formação de público jovem para o cinema documentário. Eles estimaram que talvez o documentário nacional seja potente para trazer à luz a consciência da lei de redistribuição de valores para o cinema na periferia e não extinguir os projetos sociais, para que os jovens possam aprender a ter apreço pelas coisas do Brasil como a natureza e a história das etnias, a recuperação de nossa identidade e a historicidade real brasileira. Sugeriram as oficinas com jogos lúdicos e literaturas anteriores à exibição dos filmes como motivação e preparo para a exibição. Segundo eles, a formação de grupos aleatórios com iniciativas próprias e coletivas, tanto no tema quanto na pesquisa de filmes, seria organizado pelo próprio grupo e

peessoas afins, com tela e exibição em praças, evidenciando e propiciando a recepção e discussão no espaço público.

Outro objetivo desta pesquisa foi verificar se os jovens sabiam diferenciar o cinema crítico do cinema de massa. Pudemos com essa questão compreender que eles associam o cinema de massa ao cinema comercial, que convencionamos como cinema do capitalismo ou entretenimento, como um estado superficial das coisas, de filmes romantizados e muitas vezes exibidos em plataformas de *streaming*. Isso tem sentido, pois o capitalismo sempre oferece mercadorias que servem para preencher um vazio existencial, portanto apenas aparente para a formação da identidade nacional. Desta forma, a percepção dos jovens se aproximou do contexto dos documentários brasileiros e não dos comerciais.

Os filmes norte-americanos cooperam para o acobertamento da realidade brasileira que forma a subjetivação dos jovens dentro do contexto daquele país. Sabemos que estas estratégias contribuem para manter um determinado padrão alienado que corresponde à intencionalidade de determinadas estruturas de relações de poder.

O cinema do capital pode ser considerado uma mercadoria lucrativa, contrariamente aos cineclubes, que propõe exibições sem fins lucrativos. Neste sentido, os jovens mencionaram os altos custos dos bilhetes do cinema para um morador do subdistrito da Cidade Tiradentes, que em sua maioria são trabalhadores informais.

Quanto aos documentários brasileiros considerados como estimuladores da realidade nacional e críticos por apontarem para situações não reconhecidas pelo público como um todo, os jovens os consideram um estilo de cinema que aborda questões que acontecem no cotidiano brasileiro ou que pelo menos o público deveria saber que existem, como, por exemplo, a história das etnias, fatos desconhecidos como a história integralista no pós-guerra de 1945, e a ressignificação da identidade do brasileiro visto como selvagem. Eles consideraram que o documentário nacional é crítico e que desmistifica o rótulo do cinema brasileiro enquanto “fábrica de sexo”. Muitos mencionaram que a própria família imagina o cinema nacional como exibidor de pornografia.

Alguns jovens relacionaram o cinema documentário como isento de ficção, aquele que projeta a realidade. Sabemos que a discussão entre ficção e realidade é complexa, porém eles argumentaram que o cinema crítico é aquele que exhibe situações políticas ou sociais do Brasil

como realmente é, sem criar fantasias. No entanto, o cinema de massa apresenta temas superficiais representados pelas comédias e filmes de ação. Interessante é que eles associaram o filme de massa com cinemas de *shopping* e a superficialidade entre estes dois. Três jovens consomem o cinema de massa como entretenimento e o Spcine foi criticado pelo fato de exibir apenas filmes comerciais. A proposta inicial de exibir filmes brasileiros e latino-americanos ficou quase extinta pela própria solicitação da população habituada aos filmes dublados, tendo em vista uma frequência considerável de pessoas que não conseguem ler e acompanhar a trama. Para alguns dos jovens, o cineclube é um espaço de exibição fílmica numa variedade de repertórios, não como um cinema padrão, mas com mostras não tão populares, como as que exibem filmes nacionais e estrangeiros, caracterizado por debates e discussões acerca de enredos, conceitos e mensagens exibidas na tela. Outros não tinham nem ideia sobre cineclube, porém associaram a uma intervenção social sem fins lucrativos com potência democrática acessível a todos. A ideia de trazer o cinema para perto da periferia foi novamente mencionado tendo em vista que, segundo a jovem que a citou, a região periférica é a que mais consome filmes de forma não tradicional. Por meio de filmes piratas e principalmente pelo *streaming*, basta abrir a câmera do celular e o cinema já está presente. Segundo uma jovem, o celular é o veículo tecnológico mais usado para ver filmes na região, e os jovens são os que mais usam o celular. Eles comentaram que poderiam ter disponível no cineclube um catálogo do qual pudessem escolher o filme, pois muitas vezes sentem a exibição como uma imposição sem poder de escolha. Assim, pudemos concluir que os jovens do subdistrito da Cidade Tiradentes conseguem distinguir entre filmes de massa em relação aos documentários brasileiros.

Quando o grupo mencionou a aproximação do cinema à periferia, referiram-se a uma totalidade que engloba autor e diretor, pois estes não conhecem aquela região e deverão estar presentes para a discussão da exibição. Os jovens, de um modo geral, acreditam que o documentário nacional deve ser “consumido” no cineclube para tomarem decisões quanto ao direcionamento que se deve dar para a realidade e para a cultura brasileira bem como aos investimentos, para poder exibir a ainda obscura diversidade brasileira a grande parte do povo periférico e do Brasil em geral.

Com relação à identidade do brasileiro nos documentários nacionais, eles recomendaram exibições em outros países, no sentido de quebrar uma imagem negativa do Brasil. Chegamos à conclusão de que a quebra deste estereótipo deve se iniciar pelo próprio público, porque é o povo brasileiro que não consegue transformar, para si e para os outros, a

própria imagem. Quanto aos filmes nacionais, citaram a exibição de filmes “sem maquiagem”, capazes de mostrar o cotidiano brasileiro tanto no campo político quanto no social. Eles acreditam que a identificação com as possíveis temáticas são capazes de fazer o público pensar e transformar a si e à realidade circundante. Os jovens citaram que o documentário deveria enfrentar a complexidade da distribuição justa de verbas para a realização, exibição e produção. Eles lembraram que muitos projetos foram esquecidos e que a Lei Rouanet deveria ser destinada na totalidade para a periferia. Para eles, o cinema brasileiro é pobre em investimento porém rico em conteúdos e em jovens periféricos criativos. Também atribuíram a importância ao cineclube por favorecer um aprofundamento das questões apresentadas nos documentários brasileiros, pois, de um modo geral, acreditam serem os fatos normalmente tratados de forma rasa, seja na escola, no cinema ou na biblioteca. Para eles, o cineclube seria um tônico fortificante do pensamento crítico e de ações mais transformadoras que, até o momento, são tratados por poucos dos filmes exibidos nos cinemas tradicionais que exercem essa função de atendimento cultural do bairro.

De acordo com o grupo, outro importante papel do cineclube seria o fortalecimento dos diálogos que aprofundam questões jamais pensadas ou pensadas superficialmente ou não refletidas. Segundo eles, uma das falhas causadas pela escola é o esvaziamento de uma educação que não forma culturalmente os jovens. Se houvesse uma consciência do coletivo, a população local poderia coletar muitas soluções para o Brasil.. Eles compreendem que o documentário brasileiro, por meio de atividades, consegue suscitar essa reflexão. Desta forma, os jovens dizem sentir uma frustração social quanto à educação caracterizada apenas pelo ensino formal. A consciência identitária, segundo os jovens, nasce da identificação do sujeito no filme, capaz de provocar transformações sociais em si e para o mundo circundante. E essa formação, para eles, é possível num espaço coletivo e democrático de discussão sobre temáticas diversas chamado de cineclube.

Durante a pesquisa, nos deparamos com o seguinte problema: existe algum obstáculo à emancipação nestes jovens da periferia que afeta a formação de público em documentário brasileiro?

Quando pensamos em emancipação, partimos do princípio da autonomia do sujeito em poder escolher melhores condições sociais de vivência em sociedade, seja de si, seja para o mundo externo, dentro dos processos da consciência. Pensamos também em transformação da

identidade nacional a partir da consciência política-cultural da periferia como um meio de resistência e potência. Partimos do princípio do mediador, o documentário brasileiro, enquanto formador de consciência crítica por meio de sua atividade nos espaços públicos do subdistrito da Cidade Tiradentes, e verificamos a inexistência deste gênero de filme no bairro.

No sentido de uma emancipação por meio do documentário brasileiro, verificou-se que quatro jovens do grupo assistiam a filmes comerciais e norte-americanos; com o decorrer da pesquisa, eles despertaram para o cinema nacional, o que demonstra a presença de fragmentos emancipatórios. Desta forma, abandonando a concepção transmitida pela família que relacionava o cinema nacional como produtor de pornografia. Outros jovens encontravam-se mais críticos na relação entre o documentário brasileiro e a periferia, e portanto, com mais evidência do processo de emancipação. Independente da compreensão entre cinema comercial e documentário brasileiro, eles refletiram sobre a não formação de público sob uma ótica sociopolítica, portanto, com características mais próximas da emancipação.

Os dois jovens que fizeram críticas na relação centro-periferia e que esclareceram melhor suas compreensões acerca dos documentários são os que mais frequentam espaços culturais. Uma jovem é atriz e o outro trabalha com tecnologias; ambos têm acesso maior ao cinema documentário, frequentando espaços alternativos que exibem esse gênero de cinema. Para os consumidores de filmes comerciais, há uma espécie de distorção a respeito da identidade nacional que enaltece a estrutura norte-americana de produção.

O grupo de jovens como um todo apresenta uma consciência das dificuldades que a periferia possui dentro do campo cultural como em tantos outros. A solicitação da aproximação do cinema à periferia foi uma constante na pesquisa, tendo em vista a péssima qualidade de transporte público da região e a distância em relação ao centro em consideração à diversidade cinematográfica do cerne da capital. Nesta perspectiva, debruçarmo-nos sobre essa pesquisa levou-nos a concluir que houve desenvolvimento proximal com a cooperação de uns para outros sobre a ideia de formação de público em cinema de documentário brasileiro, a partir dos jovens já emancipados, para aqueles que ainda se encontravam inseridos no ideário norte-americano de filmes. A emancipação torna-se mais acessível para aqueles que discutem em grupos por conta da interação, da linguagem, do pensamento e do respeito às diferenças, assim como o pré-conhecimento no tocante a cultura é um facilitador para essa construção. Os jovens que frequentavam apenas os cinemas comerciais tiveram a oportunidade de experienciar junto aos

emancipados um olhar mais próximo à realidade brasileira, Durante os encontros, percebemos que essa ação se deu através do fenômeno das interações grupais e sociais. O interesse do grupo como um todo direcionou-se à problemática político-social com relação à ausência de maior fomento ou de políticas para aproximar a cultura cinematográfica ao subdistrito da Cidade Tiradentes.

A alienação pertinente aos documentários brasileiros deu-se a partir da construção por meio das instituições que não colaboram para o processo de formação dos jovens, como escolas, família e Estado, porém o interesse dos jovens é muito grande para a transformação da periferia e conseqüentemente do Brasil. Desta forma, concluímos que apenas a presença de fragmentos de emancipação de emancipação não é um empecilho para a formação de um público jovem no subdistrito da Cidade Tiradentes, e atribuímos que a falta de incentivos das instituições que buscam a manutenção de jovens alienados para um maior controle das massas.

## REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, J. (coord. geral). **Mapa da Desigualdade**. São Paulo: Rede Nossa São Paulo. 2019. Disponível em: [https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2019/11/Mapa\\_Desigualdade\\_2019\\_tabelas.pdf](https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2019/11/Mapa_Desigualdade_2019_tabelas.pdf). Acesso em: 23 ago. 2021
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **A dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- AGUIAR, C. A. Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, nº 62, p. 235-250, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/mMfLY7wQcCT5LV73RxjtwNf/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 6 set. 2022.
- ALVES, G. O cinema como experiência crítica: tarefas políticas do novo cineclubismo no século XXI. In: ALVES, G; MACEDO, F. (org.). **Cineclube, Cinema e Educação**. Londrina: Práxis, 2010. Disponível em: [https://www.academia.edu/38862914/Cineclube\\_Cinema\\_and\\_Educa%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/38862914/Cineclube_Cinema_and_Educa%C3%A7%C3%A3o). Acesso em: 4 abr. 2022.
- ALVES, G.; MACEDO, F. (org.). **Cineclube, Cinema e Educação**. Londrina: Práxis, 2010. Disponível em: [https://www.academia.edu/38862914/Cineclube\\_Cinema\\_and\\_Educa%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/38862914/Cineclube_Cinema_and_Educa%C3%A7%C3%A3o). Acesso em: 4 abr. 2022.
- ANGERAMI, P. L. **O cinema na Educação: Perspectivas filosóficas a partir de John Dewey**. Curitiba: Prismas, 2017.
- BAMBA, M. Os Filmes Cult: seus modos de recepção e seus públicos. In: CÁNEPA, L.; MÜLLER, A.; SOUZA, G.; SILVA, M. **XII Estudos de Cinema e Audiovisual – Vol. 1**. São Paulo: SOCINE, 2011. e-book. Disponível em: [https://www.academia.edu/7531376/Os\\_filmes\\_Cult\\_seus\\_modos\\_de\\_recep%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_seus\\_p%C3%BAblicos](https://www.academia.edu/7531376/Os_filmes_Cult_seus_modos_de_recep%C3%A7%C3%A3o_e_seus_p%C3%BAblicos). Acesso em: 9 jun. 2019.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BAUMAN, Z. **Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

- BERNI, R. I. G. **Mediação**: o conceito vygotkyano e suas implicações na prática pedagógica. São Paulo: LAEL/PUC, 2006. Disponível em: [http://filologia.org.br/ileel/artigos/artigo\\_334.pdf](http://filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_334.pdf). Acesso em: 10 jun. 2019.
- BOCK, A. M. B. et al. **Psicologias**: uma introdução ao estudo de Psicologia. 13ª edição reformulada e ampliada, 3º tiragem. São Paulo: Saraiva, 1999.
- BOGO, A. **Identidade e luta de classes**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRANDÃO, C. R. (org.). **Pesquisa participante**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRANDÃO, C. R. **O que é o método Paulo Freire**. São Paulo: Brasiliense, 2017.
- BRASIL. Lei nº 12.852, de 5 de agosto de 2013. Institui o Estatuto da Juventude e dispõe sobre os direitos dos jovens, os princípios e diretrizes das políticas públicas de juventude e o Sistema Nacional de Juventude. **Diário Oficial da União**: República Federativa do Brasil. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2013/Lei/L12852.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Lei/L12852.htm)
- CANCLINI, N. G. **Diferentes, desigual desconectados**: Mapas da interculturalidade. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.
- CENTRO DE ESTUDOS DA METRÓPOLE – USP. **Mapa da Vulnerabilidade social da população da cidade de São Paulo**. Disponível em: <https://centrodametro-pole.fflch.usp.br/pt-br/downloads-de-dados/mapa-da-vulnerabilidade-social>. Acesso em: 9 jun. 2019
- CHAUÍ, M. S. **Simulacro e poder**: uma análise da mídia. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.
- CIAMPA, A C. **Identidade Social e suas relações com a ideologia**. Orientadora: Silvia Tatiane Maurer Lane. 1977. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1977. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/16935>.
- COHN, G. **Sociologia da Comunicação**: Teoria e ideologia. Petrópolis: Vozes, 2014.
- COUTINHO, C. N. **Gramsci**. Porto Alegre: L&PM, 1981.

CUCIO, B. G. S. **O circuito SPcine (2026-2018)**: Uma análise da política cultural nas salas de exibição audiovisual da rede pública. Orientadora: Anita Simis. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2020.

CUNHA, O. N. P. **O celular e as novas estéticas audiovisuais**. Orientadora: Maria Regina de Paula Mota. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

D'ANDREA, T. P. Cabeças pensantes da ponte pra cá (Prefácio). In: OLIVEIRA, D. (org.). **Periferias urgentes: ações culturais de jovens na periferia de São Paulo**. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados. Universidade de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/9786587773100>. Acesso em: 28 maio 2022

DELEUZE, G. **A imagem: Movimento Cinema 1**. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Documenta, 2016.

DESGRANGES, F. **A pedagogia do expectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: 34, 2010.

DUARTE, R. **Indústria cultural e meios de comunicação**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEITOSA, A. F. O documentário enquanto fonte histórica: possibilidades e problemáticas. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH. 2013. Natal. **Anais [...]**. 2013. Disponível em: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371307904\\_AR-QUIVO\\_ARTIGOANPUHDocumentariocomofontehistorica2013.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371307904_AR-QUIVO_ARTIGOANPUHDocumentariocomofontehistorica2013.pdf). Acesso: 2 set. 2022.

FERREIRA, N. B. P. Alienação e emancipação dos sentidos estéticos: notas pedagógicas. In: SANTOS, C. F. (org.) **Crítica ao esvaziamento da Educação escolar**. Salvador: EDUNEB, 2013. Disponível em: <https://www.gepec.ufscar.br/publicacoes/livros-e-colecoes/livros-diversos/critica-ao-esvaziamento-da-educacao-escolar.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2022.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

- FOUCAULT, M. **Subjetividade e verdade**: curso no Collège de France (1980/1981). Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- FRANCO, R. R. **O cinema como (Im)possibilidade formativa**: uma discussão a partir da perspectiva de Adorno. Orientadora: Susie Amâncio G. Roure. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Arte, dor**: inquietudes entre estética e psicanálise. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- FREIRE, P. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. 14<sup>a</sup> ed., rev. atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. Disponível em: [http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/otp/livros/acao\\_cultural\\_liberdade.pdf](http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/otp/livros/acao_cultural_liberdade.pdf). Acesso em: 15 ago. 2021
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- FREIRE-JUNIOR, J. J. et al. Recanto do Cinema: Cultura Audiovisual na Periferia. **CADERNOS DE EXTENSÃO DO INSTITUTO FEDERAL FLUMINENSE, CAMPOS DOS GOYTACAZES**, v. 4, n° 1, p. 175-184, jan/jun 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.19180/2447-8180.v4n12020p175-184>. Acesso em: 21 ago. 2022.
- FURLAN, V.; LIMA, A. F.; SANTOS, B. O. A permanência no tempo e a aparência de não-metamorfose: contribuições de Ricoeur e Ciampa para uma crítica da identidade. **Revista de Psicologia**, v 6, n° 2, p. 29-39, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/psicologia-ufc/article/view/2579>. Acesso em: 13 nov. 2021.
- GANZER, K. S.; SILVA, J. M. R.; HERMES, M. F. A representação do negro no cinema brasileiro. In: XX CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NACIONAL DA INTERCOM, 2019. Belém. **Anais [...]**. 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0574-2.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2022.
- GATTI, A. B. **Grupo focal na pesquisa em Ciências Sociais e Humanas**. Brasília: Líber Livro, 2005.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2011.
- GOULART, A. J.; ALMEIDA, A. A. Cinema na escola: possibilidades de fazer deslizes na maquinaria de ver. **Periferia**, Rio de Janeiro, v. 11, n° 4, p. 340-363, set/ dez 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/periferia.2019.42361>. Acesso em: 2 ago. 2022

GUARESHI, P. A. Pressupostos psicossociais da exclusão: competitividade e culpabilização. In: SAWAIA, B. B. (org.). **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. 8º ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

HACK-NETO, E.; GÂNDARA, J. E. G. “Uma imagem vale por mil palavras da mídia”: Paradoxos da mídia cinema e a paisagem ofertada pelo Brasil. In: XXXII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA INTERCOM. 2009. Curitiba. **Anais** [...]. 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/r4-3007-1.pdf>. Acesso em 8 ago. 2022 Curitiba

HARVEY, D. **O Novo Imperialismo**. Trad. Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2004.

HEGEL, G. W. F. **Estética: textos seletos**. Trad.: Claudio J. A. Rodrigues. São Paulo: Ícone, 2012.

HIRAO, S. E. **Ser jovem na Cidade Tiradentes: um estudo exploratório**. Orientadora: Flávia Inês Schilling. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HOOKS, B. **Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática**. Trad. Bhuvli Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

JAY, Bob et al. **Jovens da Cidade Tiradentes: de onde ecoam suas vozes?** São Paulo: Instituto Pólis, 2008.

JESUS, A. C.; SÁ, S. O Audiovisual e o Público na Educação - cineclubismo, cinema e comunidade. In: ALVES, G.; MACEDO, F. (org.). **Cineclube, Cinema e Educação**. Londrina: Práxis, 2010. Disponível em: [https://www.academia.edu/38862914/Cineclube\\_Cinema\\_and\\_Educa%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/38862914/Cineclube_Cinema_and_Educa%C3%A7%C3%A3o). Acesso em: 4 abr. 2022.

LANE, S. T. M.; CODO, W. (org.). **Psicologia Social: o homem em movimento**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

LARA-JUNIOR, N.; LARA, A. P. S. Identidade: Colonização do mundo da vida e os desafios para a emancipação. **Psicologia & Sociedade**, v. 29, e171283, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1807-0310/2017v29171283>. Acesso em: 6 abr. 2022

LAVOURA, T. N. et. al. O "aprender a aprender" pedagógico e a reprodução da alienação na educação escolar. In: SANTOS, C. F. (org.). **Crítica ao esvaziamento da educação escolar**. Salvador: EDUNEB, 2013. Disponível em: <https://www.gepec.ufscar.br/publicacoes/livros-e-colecoes/livros-diversos/critica-ao-esvaziamento-da-educacao-escolar.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2022.

LESSA, R. O. As representações da vida cotidiana no cinema documentário. In: CÂMARA, A. S.; LESSA, R. O. (org.). **Cinema documentário brasileiro em perspectiva**. Salvador: EDUFBA, 2013. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/16771/1/cinema\\_documento\\_brasileiro\\_RI-2.pdf](https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/16771/1/cinema_documento_brasileiro_RI-2.pdf). Acesso em: 28 jun. 2022.

LIMA A. F.; CIAMPA, A. C. Metamorfose humana em busca de emancipação: a identidade na perspectiva da Psicologia Social Crítica. In: LIMA, A. F. (org.). **Psicologia Social Crítica: Paradoxos do Contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 11-29.

LIMA, A. F. Psicologia Social Crítica e Identidade: as contribuições da Teoria Crítica nos estudos de Antonio Ciampa e a possibilidade de pensar a doença mental como um problema de identidade. In: LIMA, A. F. **Metamorfose, anamorfose e reconhecimento perverso: a identidade na perspectiva da Psicologia Social Crítica**. São Paulo: FAPESP, EDUC, 2010. p. 133-231.

LIMA, J. L. **Cinema e transformação social: variações sobre uma relação tensa**. 2006. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Comunicação – Habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1508/1/JLima.pdf>. Acesso em : 15 jul. 2019

LIMEIRA, M. S. **O cineclube e a educação emancipatória**. Universitas Humanas, Brasília, v. 12, p. 91-97, jan-dez 2015. Disponível em: <https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/universitashumanas/search/authors/view?firstName=Miriam&middleName=Silvestre&lastName=Limeira&affiliation=&country=>. Acesso em: 16 ago. 2022.

LISBOA F. S. G. O movimento de cineclubes na América Latina: civilizacionismo e engajamento político: Argentina e Brasil (1940-1970). In: XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH. 2005. Londrina. **Anais [...]**. 2005. Disponível em: [https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206371\\_8353a65b9ef3e55bc52d3a3860420ca5.pdf](https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206371_8353a65b9ef3e55bc52d3a3860420ca5.pdf). Acesso em: 13 maio 2022.

LOBÃO, R. Maratona de séries durante a epidemia de Covid-19: Aspectos quantitativos sobre o consumo de ficção seriada. In: 43º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA INTERCOM (VIRTUAL). 2020. **Anais** [...]. 2020. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0146-1.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2022

LOUREIRO, R. Educação, Cinema e Estética: elementos para uma reeducação do olhar. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 33, p. 1-238, jan/jun 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/issue/view/638>. Acesso em: 3 ago. 2022.

LUNATCHÁRSKI, A. **Revolução, arte e cultura**. Trad. Douglas Estevam e Iná Camargo Costa. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

MACEDO, F. **Cineclube e autoformação de público**. In: ALVES, G.; MACEDO, F. (org.). **Cineclube, Cinema e Educação**. Londrina: Práxis, 2010.

MACEDO, F. **O cineclube contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/37058390/O\\_cineclube\\_contemporaneo](https://www.academia.edu/37058390/O_cineclube_contemporaneo). Acesso em: 20 ago. 2022.

MACHADO, H. **Cinema de não ficção no Brasil**. Alceu. Rio de Janeiro, v. 8 nº 15, p. 331-339, jul/dez 2007. Disponível em: [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Machado2.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Machado2.pdf). Acesso em: 2 jul. 2022.

MAGALHÃES, V. D. **A Importância do Cinema como Lazer Popular e suas Formas de Inclusão**. Orientador: Vinícius de Souza. 2015. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Especialista em Mídia, Informação e Cultura) – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. Disponível em: [http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/artigo\\_pos\\_pdf.pdf](http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/artigo_pos_pdf.pdf). – Acesso em: 31 jan. 2022.

MANTECÓN, A. R.; GONZÁLEZ, L. (org.). **Cines Latinoamericanos en circulación: en busca del público perdido**. Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana, 2020. Disponível em: <https://casadelibrosabiertos.uam.mx/gpd-cines-latinoamericanos-en-circulacion.html>

MARTÍN-BARBERO, J. **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

- MASSCHELEIN, J. E-ducado o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 35-48, jan/jun 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6685/3998>. Acesso em: 1 ago. 2022
- MATTOS, C. A. Documentário contemporâneo (2000-2016). In: RAMOS, P. F.; SCHVARTZMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018, v. 2.
- MELLO, S. L. A violência urbana e a exclusão dos jovens. In SAWAIA, B. B. (org.). **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- MENEGOZZO, C. H. **Juventude e política: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Outras Expressões, 2017.
- MERQUIOR, J. G. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neo-hegeliana de Frankfurt**. São Paulo: É Realizações, 2017.
- MIRANDA, D. S. Reflexões sobre o papel da cultura no Estado de São Paulo. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 14 nº 4, out. 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-88392000000400012>. Acesso em: 31 jan. 2022.
- MIRANDA-NETO, O., DANTAS-JÚNIOR, H. S. O cinema novo e o governo de Jango: os CP'CS da UNE e a propagação da arte cinematográfica brasileira. **Revista Ibero Americana de Humanidades**, Ciências e Educação, v. 7, nº 6, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.51891/rease.v7i6.1376>. Acesso em: 23 maio 2022.
- NOBRE, M. **A teoria crítica**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- OLIVEIRA, D. (org.). **Periferias urgentes: ações culturais de jovens na periferia de São Paulo**. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados. Universidade de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/9786587773100>. Acesso em: 28 maio 2022.
- OLIVEIRA, D. Insurgências culturais e políticas e a emergência do intelectual periférico In: OLIVEIRA, D. (org.). **Periferias urgentes: ações culturais de jovens na periferia de São Paulo**. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados. Universidade de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/9786587773100>. Acesso em: 28 maio 2022.

- OLIVEIRA, M. C. V. Culturas, públicos, processos de aprendizado: possibilidade e lógicas plurais. **Políticas Culturais em Revista**. Salvador, v. 2, nº 2, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/1983-3717pcr.v2i2.4271>. Acesso em: 19 ago. 2021.
- OLIVEIRA, M. C. V. Políticas para as artes: reflexões gerais e alguns tópicos do debate paulistano. In: SIMIS, A.; NUSSBAUMER, G.; FERREIRA, K. P. (org.). **Políticas culturais para as artes**. Salvador: EDUFBA, 2018.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ORTIZ, R.. **Cultura e modernidade**: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- PIMENTEL, L. S. L. **Educação e cinema**: dialogando para a formação de poetas. São Paulo: Cortez, 2011.
- PIRES, M. C. F.; SILVA, S. L. P. O cinema, a educação, e a construção de um imaginário social contemporâneo. **Educação e Sociedade**. Campinas. v. 35, nº 127. p. 607-616, abr-jun 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/s66hjCWqgBRckwwj5MGztp/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19/07/2022.
- PRONI, M. W.; CUNHA, E. M. G. P. (coord. geral). **Mapa da Juventude da Cidade de São Paulo**. 2014. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Disponível em: [https://ceapg.fgv.br/sites/ceapg.fgv.br/files/u60/mapa\\_da\\_juventude\\_da\\_cidade\\_de\\_sao\\_paulo.pdf](https://ceapg.fgv.br/sites/ceapg.fgv.br/files/u60/mapa_da_juventude_da_cidade_de_sao_paulo.pdf). Acesso em: 16 ago. 2021
- RAMOS, P. F.; SCHVARZMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018, v. 2.
- RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- REDE SOCIAL BRASILEIRA POR CIDADES JUSTAS E SUSTENTÁVEIS. **Cidade Tiradentes**. São Paulo. Disponível em: <https://www.redesocialdecidades.org.br/br/SP/sao-paulo/regiao/cidade-tiradentes/homicidios>. Acesso em: 23 ago. 2021.
- ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- RUBIM, A. A. C., BARBALHO, A. (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SALES, P. C. O movimento cineclubista brasileiro e suas modulações na recepção cinematográfica. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH. 2015. Florianópolis. **Anais** [...]. 2015. Disponível em: [http://www.snh2015.anpuh.org/recursos/anais/39/1434480954\\_ARQUIVO\\_Omovimentocineclubistabrasileiroesuasmodulacoes-narecepcaocinematografica.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/recursos/anais/39/1434480954_ARQUIVO_Omovimentocineclubistabrasileiroesuasmodulacoes-narecepcaocinematografica.pdf). Acesso em: 11 set. 2022.

SANJINÉS, J. **Teoria e prática de um cinema junto ao povo**. Trad. Sávio Leite e Lourenço Veloso. Goiânia: Mmarte, 2018.

SANTANA-SOBRINHO, A. **Elementos da teoria do poder em Michel Foucault**. Iguatu: Quipá, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.36599/qped-ed1.069>. Acesso em: 8 ago. 2022.

SANTOS, C. F. (org.) **Crítica ao esvaziamento da Educação escolar**. Salvador: EDUNEB, 2013. Disponível em: <https://www.gepec.ufscar.br/publicacoes/livros-e-colecoes/livros-diversos/critica-ao-esvaziamento-da-educacao-escolar.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2022.

SANTOS, D. F. S. As representações da vida cotidiana no cinema documentário. In: CÂMARA, A. S.; LESSA, R. O. (org.). **Cinema documentário brasileiro em perspectiva**. Salvador: EDUFBA, 2013. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/16771/1/cinema\\_documentario\\_brasileiro\\_RI-2.pdf](https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/16771/1/cinema_documentario_brasileiro_RI-2.pdf). Acesso em: 30 jun. 2022.

SANTOS, L. N. **A Psicologia na assistência social: convivendo com a desigualdade**. São Paulo: Cortez, 2014.

SÃO PAULO – PREFEITURA. **Relatório da Igualdade Racial em São Paulo: avanços e desafios**. Relatório do Fórum de Desenvolvimento Social Inclusivo. 2017. Disponível em: [https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/igualdade\\_racial/arquivos/Relatorio\\_Final\\_Virtual.pdf](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/igualdade_racial/arquivos/Relatorio_Final_Virtual.pdf). Acesso em: 16 ago. 2021

SAWAIA, B. B. (org.) **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

SAWAIA, B. B.; SILVA, D. N. H. A Subjetividade Revolucionária: questões psicossociais em contexto de desigualdade social. In: TOASSA, G.; SOUZA, T. M. C.; RODRIGUES, D. J. S. (org.). **Psicologia sócio-histórica e desigualdade social: do pensamento à práxis**. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019. *Et al-book*. Disponível em: [https://www.academia.edu/41266060/Psicologia\\_S%C3%B3cio\\_hist%C3%B3rica\\_e\\_Desigualdade\\_social\\_EBOOK?email\\_work\\_card=title](https://www.academia.edu/41266060/Psicologia_S%C3%B3cio_hist%C3%B3rica_e_Desigualdade_social_EBOOK?email_work_card=title). Acesso em: 28 jul. 2022

SEYFERTH, G. **Colonização, Imigração e a questão racial no Brasil**. Revista USP, São Paulo, nº 53, p. 117-149, mar/maio 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/re- vusp/article/view/33192>. Acesso em: 5 maio 2022

SILVA, M. C. **Territórios culturais periféricos: análise da lei do Programa de Fomento à Cultura à Periferia de São Paulo**. Orientadora: Fabiana Felix do Amaral e Silva. 2019. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Especialista em Gestão de Projetos Culturais). – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. Disponível em: [http://ce- lacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/marcia\\_cassiano\\_da\\_silva.pdf](http://ce- lacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/marcia_cassiano_da_silva.pdf). Acesso em: 31 jan. 2022

SILVA, M. R. **“Mares de prédios” e “mares de gente”**: território e urbanização crítica em Cidade Tiradentes. Orientadora: Amélia Luísa Damiani. 2008. Dissertação (Mestrado em Geografia Urbana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SILVA, M. R. Cidade Tiradentes: território e urbanização crítica em um complexo habitacio- nal da metrópole de São Paulo, Brasil. 2009. *In: Observatório Geográfico da América La- tina*. 2009. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geogra- fiasocioeconomica/Geografiaurbana/171.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2021

SILVA-GALEÃO, L. Psicologia social crítica na periferia do capitalismo: a elaboração do so- frimento social e a luta por reconhecimento recíproco nas periferias. *In: SILVA-JÚNIOR, N; ZANGARI, W. (org.). A Psicologia Social e a questão do hífen*. São Paulo: Edgard Blücher [open access], 2017. Disponível em: <https://sites.usp.br/ppg-pst/wp-content/uploads/si- tes/218/2017/03/psicologiasocialquestaohifen.pdf>.

SILVA-JÚNIOR, A. C. Cinema Novo brasileiro e representações sociais: diálogos entre sé- tima arte e sociologia. **Revista Sinais**. Vitória, vol. 2, nº 1, jun. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.25067/s.v0i17.10367>. Acesso em 30 jun. 2022

SILVA-JUNIOR, H. A. Glauber Rocha e a estética do cinema documentário brasileiro. *In: CÂMARA, A. S.; LESSA, R. O. (org.). Cinema documentário brasileiro em perspectiva*. Salvador: EDUFBA, 2013. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/16771/1/ci- nema\\_documentario\\_brasileiro\\_RI-2.pdf](https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/16771/1/ci- nema_documentario_brasileiro_RI-2.pdf). Acesso em: 30 jun. 2022.

SILVA-JÚNIOR, N; ZANGARI, W. (org.). **A Psicologia Social e a questão do hífen**. São Paulo: Edgard Blücher [open access], 2017. Disponível em: <https://sites.usp.br/ppg-pst/wp-content/uploads/sites/218/2017/03/psicologiasocialquestaohifen.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021

SIMIS, A. SPcine: Su circuito de exhibicion y su audiencia. *IN* MANTECÓN, A. R.; GONZÁLEZ, L. (org.). **Cines Latinoamericanos en circulación**: en busca del público perdido. Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana, 2020. Disponível em: <https://casadelibrosabiertos.uam.mx/gpd-cines-latinoamericanos-en-circulacion.html>.

SIMIS, A.; NUSSBAUMER; G.; FERREIRA, K. P. (org.). **Políticas culturais para as artes**. Salvador: EDUFBA, 2018.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad; 2ª ed., 2014.

SOUZA, J. *et al.* **Ralé brasileira**: quem é e como vive. Belo Horizonte: UFMG, 2009. Disponível em: <http://flacso.redelivre.org.br/files/2014/10/1143.pdf>. Acesso em 11 maio 2022.

SPINK, M. J. (org.). **Práticas discursivas e produções de sentidos no cotidiano**. Aproximações teóricas e metodológicas. Edição Virtual, 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/37485408/SPINK\\_Mary\\_Jane\\_Pr%C3%A1ticas\\_Discursivas\\_e\\_Produ%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Sentido\\_no\\_Cotidiano](https://www.academia.edu/37485408/SPINK_Mary_Jane_Pr%C3%A1ticas_Discursivas_e_Produ%C3%A7%C3%A3o_de_Sentido_no_Cotidiano). Acesso em : 16 abr. 2022.

SPINK, M. J.; MEDRADO, B. Produção de Sentido no Cotidiano. *In*: SPINK, M. J. (org.). **Práticas discursivas e produções de sentidos no cotidiano**. Aproximações teóricas e metodológicas. Edição Virtual, 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/37485408/SPINK\\_Mary\\_Jane\\_Pr%C3%A1ticas\\_Discursivas\\_e\\_Produ%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Sentido\\_no\\_Cotidiano](https://www.academia.edu/37485408/SPINK_Mary_Jane_Pr%C3%A1ticas_Discursivas_e_Produ%C3%A7%C3%A3o_de_Sentido_no_Cotidiano). Acesso em : 16 abr. 2022.

TAFARELL, C. N. Z. Teoria pedagógica marxista, educação escolar e luta de classes. *In*: SANTOS, C. F. (org.) **Crítica ao esvaziamento da Educação escolar**. Salvador: EDUNEB, 2013. Disponível em: <https://www.gepec.ufscar.br/publicacoes/livros-e-colecoes/livros-diversos/critica-ao-esvaziamento-da-educacao-escolar.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2022.

TARELHO, A. W. Cineclubismo como atitude crítica e sua urgência. **Revista do NeseF**. Curitiba, 2018 v. 7, p. 98-104. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/neseF.v7i1.62488>. Acesso em 22 ago. 2022

- TASSO, I.; NAVARRO, P. (org.). **Produção de identidades e processos de subjetivação em práticas discursivas**. Maringá: Eduem, 2012. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/hzj5q/pdf/tasso-9788576285830.pdf>. Acesso em: 6 abr. 2022.
- TRAD, L. A. B. Grupos focais: conceitos, procedimentos e reflexões baseadas em experiências com o uso da técnica em pesquisas de saúde. **Physis**, Rio de Janeiro, v. 19 n° 3, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-73312009000300013>
- TRINDADE, T. N. O documentário e seu público. **Rumores**, 2010, v. 4, n° 7. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51190> Acesso em: 1 jul. 2022
- TURNER, G. **Cinema como prática social**. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.
- WAITE, A. Cinema-história: o entretenimento como forma de poder. *In*: XVI ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO. 2014. Rio de Janeiro. **Anais [...]**. 2014. Disponível em: [http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400512397\\_ARQUIVO\\_Cinema-HistoriaANPUH.pdf](http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400512397_ARQUIVO_Cinema-HistoriaANPUH.pdf). Acesso em: 14 jul. 2019.
- WANDERLEY, M. B. Refletindo sobre a noção de exclusão. *In*: SAWAIA, B. B. (org). **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- XAVIER, I. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 33, p. 1-238, jan/jun 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/issue/view/638>. Acesso em: 3 ago. 2022.

## **APÊNDICES**

### REGISTRO DA PESQUISA PRESENCIAL

Figuras 1, 2, 3, 4 e 5

CEU Água Azul – Cidade Tiradentes, São Paulo-SP.

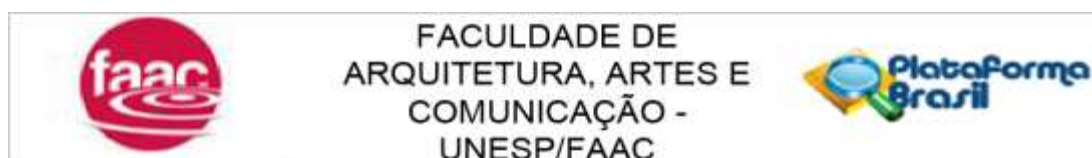
23 de janeiro de 2022





## ANEXOS

### PARECERES FAAC



#### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

##### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** A gênese da formação de público em cinema de arte nacional por meio dos jovens da Cidade Tiradentes: subjetividade e emancipação.

**Pesquisador:** HEBE DE CAMARGO BERNARDO

**Área Temática:**

**Versão:** 1

**CAAE:** 54368321.9.0000.5663

**Instituição Proponente:** Instituto de Artes

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

##### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 5.215.395

##### Apresentação do Projeto:

Esta pesquisa pretende investigar a relação entre cinema de arte nacional e a formação de público de jovens da periferia de São Paulo, precisamente da Cidade Tiradentes na zona leste desta mesma cidade.

##### Objetivo da Pesquisa:

**Objetivo Primário:** Analisar a possibilidade ou não de formação de público em cinema de arte nacional.

**Objetivo Secundário:** Compreender a formação de público em cinema de arte nacional. Verificar diferenças entre cinema crítico e cinema de massa na percepção destes jovens. Analisar a percepção destes jovens a respeito do cinema de arte nacional.

##### Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Não são previstos riscos psicológicos ou sociais, no entanto, caso haja manifestação de algum jovem quanto às suas questões psicossociais, baixa autoestima, angústia e resistências em função das temáticas e perguntas dessa pesquisa, serão cuidados e assistidos por atendimento psicológico sem ônus.

Quanto aos benefícios, o desenvolvimento do pensamento crítico, percepção de possíveis outras realidades cotidianas, contribuições e interação grupal.

**Endereço:** Avenida Engenheiro Luiz Edmundo Carrijo Coube nº 14-01  
**Bairro:** VARGEM LIMPA **CEP:** 17.033-360  
**UF:** SP **Município:** BAURU  
**Telefone:** (14)3103-4825 **E-mail:** sta.faac@unesp.br



FACULDADE DE  
ARQUITETURA, ARTES E  
COMUNICAÇÃO -  
UNESP/FAAC



Continuação do Parecer: 5.215.395

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

A pesquisa está estruturada, apresenta a metodologia a ser utilizada como sendo a Metodologia de Análise de Dados: Metodologia de interpretação de dados da pesquisa focal de acordo com a fala gravada do participante e transcrição do conteúdo gravado. Desfecho Primário: Será indicado quais serão os resultados esperados ao final da pesquisa. Desfecho Secundário: A interpretação dos dados será feita a partir dos dados informados pelos participantes mediante o objetivo principal da pesquisa.

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Os termos são apresentados de forma a atender as resoluções pertinentes, apresentando de forma clara que a pesquisa tem alguns riscos, que podem ser: psicológicos ou sociais tais como angústias, baixa autoestima ou resistências que possam aparecer no contato com o tema e discussões. Mas, para diminuir a chance desses riscos ocorrerem, serão mediadas as discussões no sentido de lidar com possíveis conflitos internos e caso ocorram, serão encaminhados aos cuidados de assistência e atendimento psicológico sem ônus. A pesquisa pode ajudar no desenvolvimento do pensamento crítico, percepção de outras realidades do dia-dia, interações grupais e contribuições para a ciência.

**Recomendações:**

Que sejam seguidas as determinações do projeto de pesquisa, bem como atenção aos termos de assentimento e TCLE.

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

Projeto "Aprovado"

Sem pendências ou inadequações.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1841049.pdf	07/12/2021 15:45:53		Aceito
Folha de Rosto	folha_rosto.pdf	07/12/2021 15:44:47	HEBE DE CAMARGO	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto_completo.pdf	06/12/2021 11:16:25	HEBE DE CAMARGO BERNARDO	Aceito

**Endereço:** Avenida Engenheiro Luiz Edmundo Carrijo Coube nº 14-01

**Bairro:** VARGEM LIMPA **CEP:** 17.033-360

**UF:** SP **Município:** BAURU

**Telefone:** (14)3103-4825

**E-mail:** sta.faac@unesp.br



FACULDADE DE  
ARQUITETURA, ARTES E  
COMUNICAÇÃO -  
UNESP/FAAC



Continuação do Parecer: 5.215.395

TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	ASSENTIMENTO.pdf	06/12/2021 11:06:25	HEBE DE CAMARGO BERNARDO	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	06/12/2021 11:04:06	HEBE DE CAMARGO BERNARDO	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

BAURU, 28 de Janeiro de 2022

---

**Assinado por:**  
**Luis Carlos Paschoarelli**  
**(Coordenador(a))**

**Endereço:** Avenida Engenheiro Luiz Edmundo Carrijo Coube nº 14-01  
**Bairro:** VARGEM LIMPA **CEP:** 17.033-360  
**UF:** SP **Município:** BAURU  
**Telefone:** (14)3103-4825 **E-mail:** sta.faac@unesp.br

## TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

**unesp**  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Campus São Paulo

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntário (a) da pesquisa "A gênese da formação de público em cinema de arte nacional por meio dos jovens da Cidade Tiradentes: subjetividade e emancipação".

A importância desta pesquisa para a ciência é relevante no sentido da contribuição de conteúdos facilitadores do conhecimento e compreensão da relação do grupo de jovens com o cinema, por meio da reflexão dos aspectos apresentados na imagem cinematográfica apresentada.

Outro fator relevante, é que o desenvolvimento do jovem se faz por meio da cultura e pensamento crítico, ou seja, não há um desenvolvimento que possa ser considerado apenas sob a ótica do campo biológico.

Um dos objetivos é a formação de público ou não por meio do cinema de arte nacional, além de compreender a formação de público, analisar a percepção do grupo a partir do cinema de arte nacional e verificar diferenças entre cinema crítico e cinema de massa na percepção do grupo de jovens.

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você que serão perguntas sobre alguns temas discutidos a cinema e formação de público no grupo formado. Iremos gravar as perguntas e respostas sem utilizar filmagens.

Esta pesquisa tem alguns riscos, que podem ser: psicológicos ou sociais tais como ansiedades, baixa auto estima ou resistências que possam aparecer no contato com o tema e discussões.


Mas, para diminuir a chance desses riscos ocorrerem, medharemos as discussões no sentido de lidar com possíveis conflitos internos e caso ocorram, iremos encaminhá-la aos cuidados de assistência e atendimento psicológico sem ônus. A pesquisa pode ajudar no desenvolvimento do pensamento crítico, percepção de outras realidades do dia-dia, interações grupais e contribuições para a ciência.

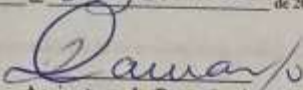
Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por causa das atividades que fizermos com você nesta pesquisa, você tem direito a indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade ou mudança na forma em que você é atendido (a). O pesquisador não vai divulgar seu nome. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificado (a) em nenhuma publicação que possa resultar.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. Os pesquisadores tratam a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução N° 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

São Paulo, 20 de dezembro de 2022

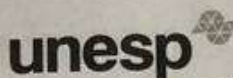
  
Assinatura do participante  
Nome do participante \_\_\_\_\_

  
Assinatura do Pesquisador  
RG: \_\_\_\_\_

**Pesquisador responsável:** Hebe de Camargo Bernardo.  
**Instituição:** Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho  
**Contato:** hebebernardo8@gmail.com

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:  
CEP - Comitê de Ética em Pesquisa da FAAC - UNESP Bauru  
Fone: (14) 3103-4825/ E-mail: sta.faac@unesp.br

Scanned with CamScanner



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Campus São Paulo

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntário (a) da pesquisa "A gênese da formação de público em cinema de arte nacional por meio dos jovens da Cidade Tiradentes: subjetividade e emancipação".

A importância desta pesquisa para a ciência é relevante no sentido da contribuição de conteúdos facilitadores do conhecimento e compreensão da relação do grupo de jovens com o cinema, por meio da reflexão dos aspectos apresentados na imagem cinematográfica apresentada.

Outro fator relevante, é que o desenvolvimento do jovem se faz por meio da cultura e pensamento crítico, ou seja, não há um desenvolvimento que possa ser considerado apenas sob a ótica do campo biológico.

Um dos objetivos é a formação de público ou não por meio do cinema de arte nacional, além de compreender a formação de público, analisar a percepção do grupo a partir do cinema de arte nacional e verificar diferenças entre cinema crítico e cinema de massa na percepção do grupo de jovens.

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você que serão perguntas sobre alguns temas direcionados a cinema e formação de público no grupo formado. Iremos gravar as perguntas e respostas sem utilizar filmagens.

Esta pesquisa tem alguns riscos, que podem ser: psicológicos ou sociais tais como angústias, baixa auto estima ou resistências que possam aparecer no contato com o tema e discussões.

Mas, para diminuir a chance desses riscos ocorrerem, mediremos as discussões no sentido de lidar com possíveis conflitos internos e caso ocorram, iremos encaminhá-lo aos cuidados de assistência e atendimento psicológico sem ônus. A pesquisa pode ajudar no desenvolvimento do pensamento crítico, percepção de outras realidades do dia-dia, interações grupais e contribuições para a ciência.

Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por causa das atividades que fizermos com você nesta pesquisa, você tem direito a indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade ou mudança na forma em que você é atendido (a). O pesquisador não vai divulgar seu nome. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificado (a) em nenhuma publicação que possa resultar.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

São Paulo, 23 de janeiro de 2022.

Assinatura do participante  
Nome do participante

Assinatura do Pesquisador

RG: 14.263.103-6

**Pesquisador responsável:** Hebe de Camargo Bernardo.  
**Instituição:** Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho  
**Contato:** hebebernardo8@gmail.com

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa da FAAC - UNESP Bauru  
Fone: (14) 3103-4825/ E-mail: sta.faac@unesp.br



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Campus São Paulo

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntário (a) da pesquisa "A gênese da formação de público em cinema de arte nacional por meio dos jovens da Cidade Tiradentes: subjetividade e emancipação".

A importância desta pesquisa para a ciência é relevante no sentido da contribuição de conteúdos facilitadores do conhecimento e compreensão da relação do grupo de jovens com o cinema, por meio da reflexão dos aspectos apresentados na imagem cinematográfica apresentada.

Outro fator relevante, é que o desenvolvimento do jovem se faz por meio da cultura e pensamento crítico, ou seja, não há um desenvolvimento que possa ser considerado apenas sob a ótica do campo biológico.

Um dos objetivos é a formação de público ou não por meio do cinema de arte nacional, além de compreender a formação de público, analisar a percepção do grupo a partir do cinema de arte nacional e verificar diferenças entre cinema crítico e cinema de massa na percepção do grupo de jovens.

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você que serão perguntas sobre alguns temas direcionados a cinema e formação de público no grupo formado. Iremos gravar as perguntas e respostas sem utilizar filmagens.

Esta pesquisa tem alguns riscos, que podem ser: psicológicos ou sociais tais como angústias, baixa auto estima ou resistências que possam aparecer no contato com o tema e discussões.


Mas, para diminuir a chance desses riscos ocorrerem, mediremos as discussões no sentido de lidar com possíveis conflitos internos e caso ocorram, iremos encaminhá-lo aos cuidados de assistência e atendimento psicológico sem ônus. A pesquisa pode ajudar no desenvolvimento do pensamento crítico, percepção de outras realidades do dia-dia, interações grupais e contribuições para a ciência.

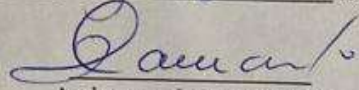
Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por causa das atividades que fizermos com você nesta pesquisa, você tem direito a indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade ou mudança na forma em que você é atendido (a). O pesquisador não vai divulgar seu nome. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificado (a) em nenhuma publicação que possa resultar.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

São Paulo, 23 de Janeiro de 2022

  
Assinatura do participante  
Nome do participante

  
Assinatura do Pesquisador  
RG: 19.263.103-6

**Pesquisador responsável:** Hebe de Camargo Bernardo.  
**Instituição:** Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho  
**Contato:** hebebernardo8@gmail.com

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:  
CEP - Comitê de Ética em Pesquisa da FAAC - UNESP Bauru  
Fone: (14) 3103-4825/ E-mail: sta.faac@unesp.br



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Campus São Paulo

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntário (a) da pesquisa "A gênese da formação de público em cinema de arte nacional por meio dos jovens da Cidade Tiradentes: subjetividade e emancipação".

A importância desta pesquisa para a ciência é relevante no sentido da contribuição de conteúdos facilitadores do conhecimento e compreensão da relação do grupo de jovens com o cinema, por meio da reflexão dos aspectos apresentados na imagem cinematográfica apresentada.

Outro fator relevante, é que o desenvolvimento do jovem se faz por meio da cultura e pensamento crítico, ou seja, não há um desenvolvimento que possa ser considerado apenas sob a ótica do campo biológico.

Um dos objetivos é a formação de público ou não por meio do cinema de arte nacional, além de compreender a formação de público, analisar a percepção do grupo a partir do cinema de arte nacional e verificar diferenças entre cinema crítico e cinema de massa na percepção do grupo de jovens.

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você que serão perguntas sobre alguns temas direcionados a cinema e formação de público no grupo formado. Iremos gravar as perguntas e respostas sem utilizar filmagens.

Esta pesquisa tem alguns riscos, que podem ser: psicológicos ou sociais tais como angústias, baixa auto estima ou resistências que possam aparecer no contato com o tema e discussões.

Mas, para diminuir a chance desses riscos ocorrerem, mediaremos as discussões no sentido de lidar com possíveis conflitos internos e caso ocorram, iremos encaminhá-lo aos cuidados de assistência e atendimento psicológico sem ônus. A pesquisa pode ajudar no desenvolvimento do pensamento crítico, percepção de outras realidades do dia-dia, interações grupais e contribuições para a ciência.

Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por causa das atividades que fizermos com você nesta pesquisa, você tem direito a indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade ou mudança na forma em que você é atendido (a). O pesquisador não vai divulgar seu nome. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificado (a) em nenhuma publicação que possa resultar.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

São Paulo, 11 de Setembro de 2022

LAYS ARR

Assinatura do participante

Nome do participante

Hebe de Camargo Bernardo

Assinatura do Pesquisador

RG: 14.263.108

**Pesquisador responsável:** Hebe de Camargo Bernardo.  
**Instituição:** Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho  
**Contato:** hebebernardo8@gmail.com

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:  
CEP - Comitê de Ética em Pesquisa da FAAC – UNESP Bauru



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Campus São Paulo

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntário (a) da pesquisa "A gênese da formação de público em cinema de arte nacional por meio dos jovens da Cidade Tiradentes: subjetividade e emancipação".

A importância desta pesquisa para a ciência é relevante no sentido da contribuição de conteúdos facilitadores do conhecimento e compreensão da relação do grupo de jovens com o cinema, por meio da reflexão dos aspectos apresentados na imagem cinematográfica apresentada.

Outro fator relevante, é que o desenvolvimento do jovem se faz por meio da cultura e pensamento crítico, ou seja, não há um desenvolvimento que possa ser considerado apenas sob a ótica do campo biológico.

Um dos objetivos é a formação de público ou não por meio do cinema de arte nacional, além de compreender a formação de público, analisar a percepção do grupo a partir do cinema de arte nacional e verificar diferenças entre cinema crítico e cinema de massa na percepção do grupo de jovens.

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você que serão perguntas sobre alguns temas direcionados a cinema e formação de público no grupo formado. Iremos gravar as perguntas e respostas sem utilizar filmagens.

Esta pesquisa tem alguns riscos, que podem ser: psicológicos ou sociais tais como angústias, baixa auto estima ou resistências que possam aparecer no contato com o tema e discussões.

Mas, para diminuir a chance desses riscos ocorrerem, medicaremos as discussões no sentido de lidar com possíveis conflitos internos e caso ocorram, iremos encaminhá-lo aos cuidados de assistência e atendimento psicológico sem ônus. A pesquisa pode ajudar no desenvolvimento do pensamento crítico, percepção de outras realidades do dia-dia, interações grupais e contribuições para a ciência.

Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por causa das atividades que fizemos com você nesta pesquisa, você tem direito a indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade ou mudança na forma em que você é atendido (a). O pesquisador não vai divulgar seu nome. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificado (a) em nenhuma publicação que possa resultar.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

São Paulo, 23 de junho de 2022.

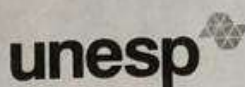
Assinatura do participante  
Nome do participante

Assinatura do Pesquisador  
RG: 14.243.703-6

**Pesquisador responsável:** Hebe de Camargo Bernardo.  
**Instituição:** Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho  
**Contato:** hebebernardo8@gmail.com

**Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:**

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa da FAAC – UNESP Bauru  
Fone: (14) 3103-4825/ E-mail: sta.faac@unesp.br



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Campus São Paulo

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntário (a) da pesquisa "A gênese da formação de público em cinema de arte nacional por meio dos jovens da Cidade Tiradentes: subjetividade e emancipação".

A importância desta pesquisa para a ciência é relevante no sentido da contribuição de conteúdos facilitadores do conhecimento e compreensão da relação do grupo de jovens com o cinema, por meio da reflexão dos aspectos apresentados na imagem cinematográfica apresentada.

Outro fator relevante, é que o desenvolvimento do jovem se faz por meio da cultura e pensamento crítico, ou seja, não há um desenvolvimento que possa ser considerado apenas sob a ótica do campo biológico.

Um dos objetivos é a formação de público ou não por meio do cinema de arte nacional, além de compreender a formação de público, analisar a percepção do grupo a partir do cinema de arte nacional e verificar diferenças entre cinema crítico e cinema de massa na percepção do grupo de jovens.

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você que serão perguntas sobre alguns temas direcionados a cinema e formação de público no grupo formado. Iremos gravar as perguntas e respostas sem utilizar filmagens.

Esta pesquisa tem alguns riscos, que podem ser: psicológicos ou sociais tais como angústias, baixa auto estima ou resistências que possam aparecer no contato com o tema e discussões.

Mas, para diminuir a chance desses riscos ocorrerem, mediremos as discussões no sentido de lidar com possíveis conflitos internos e caso ocorram, iremos encaminhá-lo aos cuidados de assistência e atendimento psicológico sem ônus. A pesquisa pode ajudar no desenvolvimento do pensamento crítico, percepção de outras realidades do dia-dia, interações grupais e contribuições para a ciência.

Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por causa das atividades que fizermos com você nesta pesquisa, você tem direito a indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade ou mudança na forma em que você é atendido (a). O pesquisador não vai divulgar seu nome. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificado (a) em nenhuma publicação que possa resultar.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

São Paulo, 23 de junho de 2022.

*[Assinatura do participante]*

Assinatura do participante

Nome do participante

*[Assinatura do pesquisador]*

Assinatura do Pesquisador

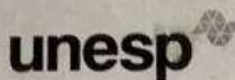
RG: 14.263.106-6

**Pesquisador responsável:** Hebe de Camargo Bernardo.  
**Instituição:** Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho  
**Contato:** hebebernardo8@gmail.com

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa da FAAC - UNESP Bauru

Fone: (14) 3103-4825/ E-mail: sta.faac@unesp.br



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Campus São Paulo

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntário (a) da pesquisa "A gênese da formação de público em cinema de arte nacional por meio dos jovens da Cidade Tiradentes: subjetividade e emancipação".

A importância desta pesquisa para a ciência é relevante no sentido da contribuição de conteúdos facilitadores do conhecimento e compreensão da relação do grupo de jovens com o cinema, por meio da reflexão dos aspectos apresentados na imagem cinematográfica apresentada.

Outro fator relevante, é que o desenvolvimento do jovem se faz por meio da cultura e pensamento crítico, ou seja, não há um desenvolvimento que possa ser considerado apenas sob a ótica do campo biológico.

Um dos objetivos é a formação de público ou não por meio do cinema de arte nacional, além de compreender a formação de público, analisar a percepção do grupo a partir do cinema de arte nacional e verificar diferenças entre cinema crítico e cinema de massa na percepção do grupo de jovens.

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você que serão perguntas sobre alguns temas direcionados a cinema e formação de público no grupo formado. Iremos gravar as perguntas e respostas sem utilizar filmagens.

Esta pesquisa tem alguns riscos, que podem ser: psicológicos ou sociais tais como angústias, baixa auto estima ou resistências que possam aparecer no contato com o tema e discussões.

Mas, para diminuir a chance desses riscos ocorrerem, mediremos as discussões no sentido de lidar com possíveis conflitos internos e caso ocorram, iremos encaminhá-lo aos cuidados de assistência e atendimento psicológico sem ônus. A pesquisa pode ajudar no desenvolvimento do pensamento crítico, percepção de outras realidades do dia-dia, interações grupais e contribuições para a ciência.

Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por causa das atividades que fizermos com você nesta pesquisa, você tem direito a indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade ou mudança na forma em que você é atendido (a). O pesquisador não vai divulgar seu nome. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você não será identificado (a) em nenhuma publicação que possa resultar.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Assinatura do participante  
Nome do participante

São Paulo, 23 de outubro de 2022

Assinatura do Pesquisador  
RG: 14.263.103-6

**Pesquisador responsável:** Hebe de Camargo Bernardo.  
**Instituição:** Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho  
**Contato:** hebebernardo8@gmail.com

Em caso de dúvidas, com respeito aos aspectos éticos desta pesquisa, você poderá consultar:

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa da FAAC - UNESP Bauru  
Fone: (14) 3103-4825/ E-mail: sta.faac@unesp.br