

A Revista HISTEDBR On-line publica artigos resultantes de estudos e pesquisas científicas que abordam a educação como fenômeno social em sua vinculação com a reflexão histórica

Correspondência ao Autor

Nome: Bruna Beatriz Lemes Carneiro
E-mail: bbialec@gmail.com
Instituição: Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Submetido: 30/08/2022

Aprovado: 07/02/2023

Publicado: 05/09/2023

 10.20396/rho.v23i00.8670877

e-Location: e023018

ISSN: 1676-2584

Como citar ABNT (NBR 6023):

CARNEIRO, B. B. L.; PREVITALI, F. S.; FAGIANI, C. C.; MORAIS, P. S. A dimensão dialética do cinema e sua contribuição para a formação humana. *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, SP, v. 23, p. 1-24, 2023. DOI: 10.20396/rho.v23i00.8670877. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8670877>. Acesso em: 5 set. 2023.

Distribuído Sobre



Checagem Antiplágio



A DIMENSÃO DIALÉTICA DO CINEMA E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A FORMAÇÃO HUMANA ¹

  **Bruna Beatriz Lemes Carneiro***
Universidade Federal de Uberlândia

  **Fabiane Santana Previtali****
Universidade Federal de Uberlândia

  **Cílson César Fagiani*****
Universidade de Uberaba

  **Sérgio Paulo Morais******
Universidade Federal de Uberlândia

RESUMO

O presente artigo pretende problematizar a relação entre o cinema na sociedade capitalista e tem por objetivo evidenciar sua dimensão dialética e o seu papel educativo na formação da subjetividade dos indivíduos enquanto manifestação cultural. Embora esteja fortemente vinculado à reprodução da ideologia dominante, servindo à manutenção do sistema vigente, importa destacar o seu caráter contraditório, resultante do ato laborativo humano. Nesse sentido, o cinema traz em si uma dimensão emancipatória, voltada para a formação de uma consciência crítica em relação a realidade. Em um primeiro momento estabelecemos um diálogo com os autores da “Teoria Crítica”, Theodor Adorno e Max Horkheimer, que enfatizam a dimensão alienante da cultura na sociedade de massas. Em sequência apresentamos uma discussão sobre aspectos do “Cinema Novo” no Brasil, que inaugurou o comprometimento do cinema com a transformação social e política, buscando mostrar uma realidade que precisava ser modificada com a utilização destacada dos elementos do pensamento marxista. Tendo como referencial teórico-metodológico o materialismo histórico-dialético, buscamos apreender o seu movimento dialético do cinema e as suas particularidades histórico-sociais, constituídas no bojo das relações de classe entre capital e trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Indústria cultural. Cinema. Educação. Ideologia. Cinema novo.

THE DIALECTIC DIMENSION OF CINEMA AND ITS CONTRIBUTION TO HUMAN EDUCATION

Abstract

This article aims to discuss the relationship between cinema in capitalist society and aims to highlight its dialectical dimension and its educational role in the formation of the subjectivity of individuals as a cultural manifestation. Although it is strongly linked to the reproduction of the dominant ideology, serving the maintenance of the current system, it is important to highlight its contradictory character, resulting from the human labor act. In this sense, the cinema brings within itself an emancipatory dimension, focused on the formation of a critical conscience in relation to reality. At first, we establish a dialogue with the authors of “Critical Theory”, Theodor Adorno and Max Horkheimer, who emphasize the alienating dimension of culture in mass society. Next, we present a discussion on aspects of “Cinema Novo” in Brazil, which inaugurated the commitment of cinema to social and political transformation, seeking to show a reality that needed to be modified with the prominent use of elements of Marxist thought. Taking historical-dialectical materialism as a theoretical-methodological reference, we seek to apprehend its dialectical movement and its historical-social particularities, constituted in the midst of class relations between capital and labor.

Keywords: Cultural industry. Movie theater. Education. Ideology. New cinema.

LA DIMENSIÓN DIALÉCTICA DEL CINE Y SU CONTRIBUCIÓN A LA EDUCACIÓN HUMANA

Resumen

El presente artículo pretende problematizar la relación del cine en la sociedad capitalista y pretende resaltar su dimensión dialéctica y su papel educativo en la formación de la subjetividad de los individuos como manifestación cultural. Si bien está fuertemente ligado a la reproducción de la ideología dominante, al servicio del mantenimiento del sistema vigente, es importante resaltar su carácter contradictorio, resultante del acto humano de trabajo. En este sentido, el cine tiene una dimensión emancipadora, encaminada a la formación de una conciencia crítica en relación con la realidad. En un primer momento, establecemos un diálogo con los autores de la “Teoría crítica”, Theodor Adorno y Max Horkheimer, quienes enfatizan la dimensión alienante de la cultura en la sociedad de masas. A continuación, presentamos una discusión sobre aspectos del “Cinema Novo” en Brasil, que inauguró el compromiso del cine con la transformación social y política, buscando mostrar una realidad que necesitaba ser modificada con el uso destacado de elementos del pensamiento marxista. Teniendo como referente teórico-metodológico el materialismo histórico-dialéctico, buscamos aprehender su movimiento dialéctico del cine y sus particularidades histórico-sociales, constituidas en medio de las relaciones de clase entre capital y trabajo.

Palabras clave: Industria cultural. Cine. Educación. Ideología. Nuevo cine.

INTRODUÇÃO

Considerando a relevância social que o cinema mantém em nossa sociedade, o presente artigo procurou discutir como este artefato cultural pode contribuir para com a formação e a socialização dos indivíduos. Entende-se por socialização as relações que são estabelecidas no interior das sociedades. Nos socializamos nos diversos espaços que estamos inseridos, no trabalho, na escola, em suma, em nossas ações cotidianas. Desse modo, não é estranho imaginar que o cinema, o hábito do consumo áudio visual também se trata de um espaço de socialização, uma vez que a experiência fílmica não se esgota no âmbito individual, mas, repercute nos espaços nos quais estamos inseridos.

No livro *Trabalho e Capital Monopolista*, Braverman (1987, p. 124) afirma que “[...] a habituação dos trabalhadores/as ao modo de produção capitalista deve ser renovada a cada geração [...]”, o que não torna difícil de se supor que ao longo do desenvolvimento histórico, o progresso técnico-científico não apenas proporcionou o aumento da exploração da força de trabalho, mas também possibilitou o desenvolvimento de novas indústrias que se colocam claramente a serviço do capital, a saber, a *Indústria Cultural*.

Na obra *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Max Horkheimer (2006) trazem a ideia de que a *Indústria Cultural* é apenas um artifício de enganar as massas. Essa concepção está aliada à visão de Theodor Adorno para quem a indústria cultural se tratava de uma manifestação do capitalismo avançado que mercantiliza a arte, destrói a sua lógica interna e cria fetiches agradáveis aos sentidos. Como nos indica a leitura do livro, os autores consideravam o cinema enquanto parte da Indústria Cultural ao lado do rádio e da TV e, através da observação do desenvolvimento da indústria na sociedade de classes, formulam uma dura crítica sobre como o cinema, organizado industrialmente está submetido a lógica do sistema do capital.

Passados mais de cem anos do surgimento da sétima arte e mais de setenta anos da *Dialética do Esclarecimento*, na qual os autores Adorno e Horkheimer mencionaram pela primeira vez o conceito de *Indústria Cultural*, a discussão sobre os artefatos culturais, sobretudo o cinema na era do capitalismo tardio ainda se faz atual.

O cinema é hoje um importante meio de comunicação e expressão artística em todo o mundo, sendo um rico objeto de estudos que traz uma série de elementos que podem nos ajudar na compreensão e reflexão da realidade. Este artefato cultural no século XXI já se consolidou enquanto manifestação cultural que faz parte da formação dos sujeitos nas sociedades capitalistas.

Ao aprofundar sobre noções a respeito da indústria cultural percebemos que há uma visão que se trata de um artefato que serve apenas para a manipulação e dominação, ou seja, voltado ao entretenimento, conforme argumenta Coelho (1993), no livro *O que é Indústria Cultural?* em concordância com a visão dos autores da Teoria Crítica. Teixeira parte do pressuposto que a cultura de massas – propagada pela Indústria Cultural – aliena, forçando

o indivíduo a perder ou não formar uma imagem de si mesmo diante da sociedade, uma das primeiras funções exercidas por ela seria a narcotizante, obtida através da ênfase ao divertimento em seus produtos (Coelho, 1993). No entanto, consideramos que este se trata de um olhar muito reducionista sobre o que é o cinema, pois, antes de ser indústria ele é uma expressão artística unicamente humana, faz parte da vida de pessoas em todo o mundo e da formação da subjetividade dos sujeitos em sociedade. Portanto, assim como Saviani (2007) considera no artigo *Trabalho e Educação: Fundamentos ontológicos e históricos*, que o trabalho e a educação são fundamentais para a formação do ser social, consideramos que o cinema, sendo atividade unicamente humana, também se constitui enquanto instrumento que repercute na formação da subjetividade dos sujeitos no bojo das sociedades industriais.

De fato, não podemos negar que enquanto indústria, o cinema tende a reproduzir o próprio modo de vida do sistema do capital, naturalizando visões de mundo que estão presentes não apenas nos filmes, mas na própria realidade. No entanto, percebe-se que existem inúmeras produções cinematográficas que se preocupam em trazer diversas manifestações sociais da realidade concreta através de uma perspectiva crítica. Nesse sentido, o cinema apresenta-se como contraditório. A segunda metade do século XX em vários lugares do mundo se viu crescer o chamado *Movimento de Renovação do Cinema*, que deu uma nova visão sobre o potencial da sétima arte enquanto uma fonte de crítica à realidade social estabelecida, diferentemente da visão fatalista² dos autores da *Dialética do Esclarecimento*³.

Neste artigo procuramos evidenciar como o cinema, muito além de apenas reproduzir a ideologia dominante, pode também contribuir para a reflexão crítica à sociedade sob a vigência do capital, a qual apoia-se na exploração do trabalho, transversalizado pelas relações de gênero, raça e etnia e da natureza (Antunes, 2018), evidenciando o potencial transformador da sétima arte. Nossa análise está fundada no *materialismo histórico-dialético* de forma a compreender o cinema inserido no movimento do capitalismo em diferentes contextos históricos e espaciais, evidenciando assim a dimensão dialética do cinema na sociedade capitalista, desde seu surgimento até o momento atual, de avançado desenvolvimento tecnológico no bojo da chamada Indústria 4.0.

Considerando que o cinema tem um importante papel na formação de uma consciência alienada no bojo das sociedades de classes, importa lançar luzes ao seu contrário, ou seja, o cinema enquanto denúncia e reflexão, que possa contribuir para a formação de uma consciência crítica quanto às determinações da sociedade das mercadorias. Conforme Rodrigues (2003), o cinema apresenta sempre um discurso que almeja necessariamente expressar um sentido a ser encontrado em signos materiais que se manifestam no filme. Tais signos incluem os significantes orais do filme, a linguagem utilizada, assim como os significantes gráficos e artísticos dele. Os significantes se encontram justapostos e articulados de tal maneira que levam o interlocutor a estabelecer diversas relações significativas entre os elos que ligam todos os aspectos do filme. Dessa maneira, o filme exige que o interlocutor se posicione ativamente diante da mensagem que lhe foi transmitida.

Para Duarte (2002), o cinema é um espaço que produz relações de sociabilidade pois as experiências culturais se associam com a maneira como os sujeitos sociais assistem a filmes, produzindo saberes, crenças e visões de mundo.

O artigo está estruturado em 2 partes, além da introdução e da conclusão. Na primeira seção, *A Indústria Cultural: o cinema como mistificação das massas* apresentamos a discussão de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural, que enxergavam o potencial alienante do cinema sob a vigência do capitalismo. Na segunda seção *O Cinema enquanto crítica social: A experiência dos Movimentos de Renovação e o Cinema Novo Brasileiro*, procuramos evidenciar a dimensão dialética do cinema, trazendo a experiência do *Movimento de Renovação* do cinema, inaugurado pelo *neorrealismo* italiano, tendo grande repercussão pelo mundo, inclusive no Brasil com o *Cinema Novo*, no qual, cineastas passaram colocar em evidência e relevância como o cinema pode contribuir para a construção de um olhar crítico sobre a realidade, o que se contrapõe a visão dos autores da *Teoria Crítica*. Na conclusão retomamos as argumentações centrais do artigo.

A INDÚSTRIA CULTURAL: O CINEMA COMO MISTIFICAÇÃO DAS MASSAS

Em vários lugares as pessoas utilizam o seu tempo livre para consumir este artefato cultural: o cinema. Em sociedades tecnológicas como a nossa as possibilidades de consumo do conteúdo fílmico foram indiscutivelmente ampliadas. É inegável o poder de sedução da indústria cinematográfica que com suas grandes produções seguram a atenção dos indivíduos às telas desde a mais tenra idade.

O cinema é parte do que os autores Adorno e Horkheimer da chamada *Teoria Crítica* durante o exílio nos Estados Unidos denominaram por *Indústria Cultural*. Em suas considerações feitas no fragmento *Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* do livro *Dialética do Esclarecimento*, os autores evidenciam como a racionalidade econômica está presente na produção cinematográfica. Para eles, “[...] a regressão do esclarecimento à ideologia encontra no cinema e no rádio a sua expressão mais influente” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 15).

Na obra, os autores mostram como o esclarecimento converte-se em mitologia, pois, ao contrário do que se imaginava - que o progresso técnico-científico levaria a humanidade ao reino da liberdade -, na verdade tem-se o aprofundamento da submissão e ainda mais controle do capital. Assim, afirmam que, “[...] o esclarecimento consiste no cálculo da eficácia e na técnica de produção e difusão” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 15).

De acordo com Adorno e Horkheimer (2006), a *indústria cultural* serve aos interesses do grande capital, contribuindo assim para a manutenção de uma consciência alienada e para a continuidade do sistema vigente. Suas considerações partem das observações acerca do desenvolvimento do capital em sua fase monopolista e da ascensão do *nazifascismo* que

precedeu a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), período este em que o cinema se fortalece e torna-se também uma grande indústria. Os autores escrevem,

O cinema e o rádio não precisam se apresentar como arte. A verdade é que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles definem a si mesmo como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 99).

Para eles, o cinema nascido no bojo da Segunda Revolução Industrial, ou seja, na era do capital monopolista, tornou-se como tantos outros um negócio, destinando-se a manipulação e manutenção de uma consciência alienada em relação à realidade à qual a humanidade está submetida. Tomando em consideração o conceito de esclarecimento sobre o qual os autores discorrem na obra *Dialética do Esclarecimento*, entende-se que o cinema é um produto do avanço e progresso técnico-científico, ou seja, um produto do próprio esclarecimento. Foi o domínio da técnica que tornou possível a imagem em movimento. O invento cinematográfico ganha popularidade no período em que a burguesia passa a exercer o seu domínio, expandindo as grandes indústrias, atravessando fronteiras do mundo todo. Bernardet (1980) afirma em seu livro *O que é cinema?*

A máquina cinematográfica não caiu do céu. Em quase todos os países europeus e nos Estados Unidos no fim do século XIX foram-se acentuando as pesquisas para a produção de imagens em movimento. É a grande época da burguesia triunfante, ela está transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade. Com a Revolução Industrial; ela está impondo seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do mundo que posteriormente viria a chamar-se Terceiro Mundo (Bernardet, 1980).

Surgido no final do século XIX, há razões para se considerar que o cinema, embora não tenha se desenvolvido com a intencionalidade de dominar e manipular os indivíduos em sociedade, as condições sociais que se estabeleceram com o sistema da propriedade privada possibilitaram que o cinema também se tornasse meio de dominação ideológica. Ainda na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer (2006, p. 100) afirmam,

O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas, o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força própria na injustiça à qual servia. Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas a padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a uma lei evolutiva da técnica, mas à sua função na economia atual.

Ou seja, para os autores, a medida em que se aumenta o poder tecnológico de uma sociedade, é também o poder dos economicamente mais fortes e que esses possuem de exercer o seu domínio sobre sociedade. A técnica no bojo da sociedade capitalista é antes de qualquer coisa propriedade privada e, o modo como ela é empregada evidencia o quão a sociedade está alienada de sua própria condição.

Para Coelho (1993), a indústria cultural, os meios de comunicação de massas e a cultura de massas surgem como fenômenos do processo de industrialização. Segundo o autor, a industrialização alterou de modo significativo a produção e a organização do trabalho humano,

[...] determinando um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral: uso crescente da máquina e a submissão do ritmo humano de trabalho ao ritmo da máquina; a exploração do trabalhador a divisão do trabalho (Coelho, 1993).

Nesse sentido, o autor destaca dois traços fundamentais das sociedades industrializadas: a reificação e a alienação. A reificação seria a coisificação de absolutamente tudo, incluindo o próprio ser humano, que torna-se também mercadoria. De acordo com o autor o humano reificado, coisificado é também sujeito alienado (Coelho, 1993), conforme Marx demonstrou em seus *Manuscritos Econômicos e Filosóficos de 1844*.

Marx (2010), nos *Manuscritos de 1844*, considera que a alienação do trabalho está na raiz de todos os complexos da alienação. O desenvolvimento da propriedade privada, a divisão do trabalho cada vez mais sistemática alienou o ser humano de todas as suas relações, da natureza, de si, de sua essência, assim como do próprio ser humano e do produto de seu trabalho.

De acordo com Marx (2010, p. 80), o trabalhador torna-se mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais sua produção aumenta em poder e extensão. Segundo Marx (2010, p. 80),

O trabalhador torna-se também uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. A valorização do mundo das coisas aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens. O trabalho não produz apenas mercadorias, mas também produz a si mesmo e ao trabalhador como mercadoria, na medida em que produz mercadorias em geral.

Mészáros (2016, p. 16), autor da tradição marxista na obra *Teoria da Alienação em Marx*, afirma que a alienação “[...] refere-se a perda do controle: sua incorporação em uma força *alienígena* que se confronta como poder hostil e potencialmente destrutivo [...]” apontando quatro aspectos fundamentais do conceito de alienação desenvolvido por Marx, no qual considera que o ser humano está alienado: a) da natureza, b) de sua atividade produtiva, c) do seu *ser genérico*, d) em relação ao próprio ser humano.

Certamente, Marx (2010) não viveu para ver o nascimento da sétima arte, no entanto, a discussão acerca da alienação já estava presente em seus escritos muito antes do surgimento do conceito de indústria cultural e cultura de massas, nos dando elementos para compreensão do movimento contraditório do cinema no interior das sociedades industrializadas, que assim como o trabalho, apresenta uma dimensão dialética, pois é também trabalho humano.

Saviani (2007) considera que o trabalho é a essência humana. Não se trata de uma dádiva divina, mas, é produzida pelos próprios seres humanos, homens e mulheres. A essência humana é o trabalho que se desenvolve, se aprofunda e se complexifica ao longo do desenvolvimento dos processos históricos (Saviani, 2007). Nesse sentido, uma vez que a existência humana não é garantida pela natureza em si, mas precisa ser produzida pelos indivíduos, o autor considera que o humano não nasce humano, mas se forma humano na medida em que se apropria do mundo exterior sensível através do trabalho, transformando completamente a realidade de modo a garantir sua existência. Nesse sentido, considerando que o trabalho traz em si a potencialidade da negação e da transformação, e o cinema, sendo trabalho humano, também traz em si a potencialidade da transformação, da crítica e da reflexão.

Os autores da *Dialética do Esclarecimento* viram como o desenvolvimento dos processos históricos, a racionalidade irracional do modo de produção capitalista e da técnica submetida a esse modo de produção nos conduzia a passos largos a barbárie, e como previram os autores, temos visto a barbárie se instalar dia após dia em nosso tempo. O domínio da técnica tem submetido a humanidade cada vez mais ao domínio do capital. Mas o que tem nos levados na era do mais alto desenvolvimento tecnológico se submeter a condições de vida cada vez mais desumanizadas?

Compreendemos como a divisão do trabalho (primeiro a divisão entre trabalho espiritual e manual, e posteriormente com o desenvolvimento da indústria, a divisão do trabalho nos mais diversos processos de produção da mercadoria) tem ao longo dos séculos se fragmentado mais e mais, buscando alienar toda a humanidade de todos os meios de sua existência.

Assim como as grandes indústrias, o cinema se tornou também propriedade privada, foi destinado ao entretenimento e passou a reproduzir a realidade conforme às concepções da ideologia dominante, auxiliando o capital na manutenção de uma consciência alienada, naturalizando a relação capital *versus* trabalho e contribuindo (de modo intencional ou não) para perpetuação do sistema vigente. Em *O Poder da Ideologia*, Mészáros (2014, p. 59) afirma que “[...] a ideologia dominante do sistema social estabelecido se afirma fortemente em todos os níveis, do mais baixo ao mais refinado”.

Costa e Louzada (2003), importantes teóricos do cinema, afirmam que a relação referente ao cinema na história pode assumir um importante papel no campo da propaganda política, na difusão da ideologia e frequentemente são estabelecidas uma íntima relação entre

o cinema e o contexto sociopolítico em que se afirma e sobre o qual pode exercer uma influência importante.

Inserido nessa lógica da racionalidade econômica o cinema passa também a se organizar e a se destinar à dominação da humanidade e isso pode ser percebido no modo como se organiza a indústria cinematográfica, não só na sistemática divisão do trabalho que está estabelecida pelo modo de produção capitalista, mas também, pelo próprio conteúdo que é transmitido nas diversas telas, que possui um papel educativo⁴. Ainda na *Dialética* os autores afirmam,

Se em nossa época, a tendência social objetiva se encarna nas obscuras intenções subjetivas dos diretores gerais, estas são basicamente as dos setores mais poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade, química. Comparados a esses, os monopólios culturais são fracos e dependentes. Eles têm de se apressar em dar razão aos verdadeiros donos do poder, para que sua esfera na sociedade de massas – esfera essa que produz um tipo específico de mercadoria [...] A dependência que se encontra a mais poderosa sociedade radiofônica em face a indústria elétrica, ou a do cinema relativamente aos bancos, caracteriza a esfera inteira, cujos setores individuais por sua vez se interpenetram numa confusa trama econômica (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 101).

Nesta breve passagem, os autores entendem que os interesses das classes dominantes, dos donos do grande capital estão encarnados nas tendências do desenvolvimento da sociedade de modo que está presente também no cinema. Eles entendem que comparado as grandes indústrias “[...] os monopólios culturais são fracos e dependentes [...]” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 101), o que significa que as indústrias culturais, elas dependem das grandes indústrias e isso é até mais evidente nos dias de hoje.

Através da indústria cultural e, fundamentalmente no cinema enquanto integrante deste tipo de indústria, nos é apresentado um imenso universo de mercadorias que foi possível se tornar mercadoria pelo trabalho social de toda a classe trabalhadora. Além das mercadorias das quais somos bombardeados o tempo todo, por todos os lados, não podemos deixar de perceber que no cinema também são exibidos padrões e valores sociais que são aceitos e divulgados por esse meio de entretenimento. É evidente que os meios de comunicação, no rádio, na TV e no século XXI, a internet tem servido essencialmente à um fim: a valorização do capital.⁵

Gramsci em *Americanismo e fordismo* (2001) já havia percebido a sua época como o modo que a sociedade capitalista é estruturada, - baseada na exploração da força de trabalho expropriada - exigia o condicionamento dos operários a estrutura social do capital. De acordo com Gramsci (2001, p. 248), “[...] a vida na indústria capitalista do século XX exigia um aprendizado, no qual operário precisaria passar por um processo de adaptação psicofísica às novas condições de trabalho que se estabeleceu a partir da industrialização [...]”.

No livro *Privilégio da Servidão*, Antunes (2018) afirma que o trabalho assalariado é responsável pela interiorização das fetichizações e coisificações da classe que vive do trabalho. Segundo o autor, Ford⁶, no início do século XX, aplicou a engenharia científica de Taylor⁷ em sua produção de automóveis, aumentando os lucros e inaugurando a sociedade de massas. Antunes (2018) afirma que Ford e Taylor foram responsáveis pela generalização das formas de estranhamento e reificação. Esse modo de organização que se estrutura com base na divisão social de trabalho se estende da vida produtiva à vida cultural. Assim como em diversos ramos da indústria taylorista-fordista exigia um trabalhador predominantemente “[...] maquinal, parcelar, especializado, fragmentado e prescrito [...]” conforme descreve Antunes (2018), a produção cinematográfica se desenvolve nesse mesmo sentido, a partir de uma rígida divisão do trabalho. O *taylorismo-fordismo*, amplamente difundido no início do século passado com o desenvolvimento da indústria modificou radicalmente as relações de produção e fomentou o terreno para emergir novas formas de organização e controle do trabalho. Em *Condição Pós-moderna*, Harvey (1989, p. 121) afirma que o novo sistema de reprodução social consistia em uma “[...] nova política de controle e de gerência do trabalho, uma nova estética, em suma, um novo tipo de sociedade democrática, racionalizada, modernista e populista.” O cinema indústria, destinado às massas, pode contribuir para manter o trabalho alienado sob o controle do capital, na medida em que naturaliza as relações sociais do modo de produção capitalista, uma vez que vemos fortemente a ideologia dominante expressa em grandes produções cinematográficas.

De acordo com Adorno e Horkheimer (2006), todo traço de pensamento crítico é destruído pela indústria cultural. A ideologia dominante é disseminada e naturalizada, como se a realidade não fosse construída por todos os indivíduos da sociedade, como se essa realidade fosse dada e acabada. A Indústria Cultural tem sido um sofisticado meio de dominação e manutenção do sistema vigente. Na *Dialética do Esclarecimento*, os autores escrevem:

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, por que este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. Desde a súbita introdução do filme sonoro, a reprodução mecânica pôs-se ao inteiro serviço desse projeto. A vida não deve mais, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 104).

Ou seja, os filmes são feitos para que pareçam o mais real possível⁸, como se a realidade expressa na tela fosse a própria realidade. Assim, o cinema busca reproduzir e naturalizar padrões e valores que estão presentes na realidade concreta a partir do ponto de vista dos detentores do poder, pois, como foi explicitado pelos autores da Teoria Crítica, os interesses das classes dominantes estão presentes na indústria cultural por esta apresentar uma forte dependência das grandes indústrias, e o cinema enquanto parte da indústria cultural reproduz tais concepções.

As instituições da indústria cultural como o cinema é destinado para o consumo nos momentos de lazer, quando os trabalhadores não estão ocupados em sua atividade produtiva. É entendido como entretenimento para as massas. Para os autores da *Dialética do Esclarecimento*, é destinado a diversão. Eles escrevem, “[...] todavia, a indústria cultural permanece a indústria da diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão [...]” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 112), pois consideram que a “[...] diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 113). Ainda segundo os autores (2006, p. 113),

Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a produção de mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O conteúdo não passa de uma fachada desbotada, o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio.

Portanto, a diversão é procurada por aqueles que querem escapar do trabalho alienado. Procuramos nos divertir como uma forma de se desligar do momento do trabalho e o cinema por sua vez, tem espaço nos momentos destinados ao ócio. Mas, muito além de entretenimento, o cinema reproduz nas diversas telas os ideais das classes dominantes e as visões que ela possui de si própria. Podemos ver em diversas obras cinematográficas, fundamentalmente naqueles filmes que batem recordes de bilheteria, o retrato que a burguesia faz de si mesma. É perceptível o modo como as elites são retratadas em diversos filmes, como por exemplo em *Os Vingadores*, o personagem Tony Stark, que dá vida ao herói Homem de Ferro se denomina como “gênio, bilionário, playboy e filantropo”.

Silva Neto (2018), no artigo *Universo Cinematográfico da Marvel como fonte Soft Power⁹ dos Estados Unidos da América*, afirma que a grande maioria das personagens são de nacionalidade estadunidense e possuem um senso de justiça e de ação, necessidade de propagar a liberdade e outras ideologias pertencentes à cultura estadunidense. Exportar os filmes para diversos países mundo a fora leva também a difundir tais valores para as populações dos mais diversos territórios através dos elementos presentes na produção cinematográfica - como a fotografia, figurino, trilha sonora, que são influenciados de modo

inconsciente a aceitar e naturalizar a hegemonia norte americana e suas intervenções. (Silva Neto, 2018).

Os filmes hollywoodianos dos quais podemos ter um fácil acesso hoje seja na tv, ou num aplicativo de celular nos permite ter uma ideia de como no cinema a burguesia busca apresentar a ideia que tem de si própria. Os filmes de heróis aliado a leitura dos autores da Teoria Crítica nos permitem fazer tal suposição.

A franquia do *Universo Cinematográfico da Marvel* é apenas um exemplo que traz sob a forma de entretenimento os interesses, as visões de mundo que convergem com os interesses da classe dominante independente das diferenças entre os gêneros fílmicos, sejam de ação, romance, terror, etc.¹⁰ Todos eles vêm carregados de ideologia, mesmo que não a percebamos, ela está lá, entorpecendo nossa mente, nossas visões de mundo, atrofiando nossa capacidade de imaginação, a nossa capacidade de acreditar e agir na direção da construção de um mundo melhor, um mundo que não seja de alguns, mas que seja compartilhado por todos.

A organização da cultura enquanto indústria guiada de modo cego pela racionalidade econômica tem se tornado um entrave a emancipação humana dos indivíduos, uma vez que não se coloca a serviço da transformação da realidade social.

Os autores da Teoria Crítica compreenderam muito bem os rumos dos meios de comunicação e de massas e vislumbraram o potencial de dominação intrínseco a este empreendimento que deu seus primeiros passos ainda no final do século XIX. Eles perceberam como a racionalidade econômica das grandes indústrias também se tornaram a racionalidade do cinema enquanto indústria, servindo essencialmente aos interesses da propriedade privada.¹¹

No entanto, o cinema é hoje parte da vida de milhões de pessoas ao redor do mundo e aceitar que ele é apenas uma forma de dominação é ignorar as inúmeras manifestações cinematográficas que procuraram e que procuram ir muito além de simplesmente reproduzir a ideologia e a realidade tal qual estabelecida, mas, se contrapor a ela¹².

Assim, vemos ser importante compreender como o cinema se relaciona com a ideologia e com a organização do modo de produção capitalista. Por meio da leitura de algumas referências que tratam sobre o tema pudemos ter um panorama das diversas manifestações cinematográficas ao longo da história e ao redor do mundo que se contrapunham ao cinema indústria. Alguns exemplos que podemos citar são: a *Nouvelle Vague* na França, o *Neorealismo Italiano*, o *Realismo Soviético*, e como não falar do *Cinema Novo* no Brasil¹³.

Ao tomar conhecimento dessas escolas cinematográficas que passam a se desenvolver na segunda guerra, escolas essas que procuravam trazer para as telas a crítica à realidade evidenciando e denunciando as contradições da sociedade de classes, percebe-se que o cinema também tem o potencial de não só entorpecer as nossas visões de mundo, como é comumente veiculado pelas grandes indústrias cinematográficas, mas também de abrir os

nossos olhos para inúmeras realidades e expor a realidade não de modo que apenas naturalize relações das sociedades capitalistas, mas, pelo contrário, de forma crítica em relação a realidade social.

No intuito de se contrapor ao cinema indústria, cineastas e críticos do cinema passaram a produzir filmes que traziam como elemento central a crítica social. Na próxima seção procuramos evidenciar como o cinema apresenta-se como contraditório, trazendo à luz o exemplo do *Cinema Novo* brasileiro, com destaque para alguns de seus títulos e diretores que revolucionaram o “fazer cinema”.

O CINEMA ENQUANTO CRÍTICA SOCIAL: A EXPERIÊNCIA DOS MOVIMENTOS DE RENOVAÇÃO E O CINEMA NOVO BRASILEIRO

Ao mesmo tempo que podemos considerar que o cinema tem servido essencialmente aos interesses das classes dominantes como foi muito bem evidenciado na *Dialética do Esclarecimento* (Adorno; Horkheimer 2006), também podemos perceber que a organização do mundo tal como estabelecido também produz o seu contrário, a resistência.

Se ele serve aos interesses das classes dominantes também podemos presumir que ele pode servir para a crítica, denunciar as contradições da sociedade de classes. Isso pode ser percebido nos *Movimentos de Renovação* do cinema que surgiram pelo mundo depois da Segunda Guerra Mundial. E ainda hoje podemos perceber a produção de filmes que muito mais de apenas reproduzir a ideologia dominante, permitem também a apreensão e reflexão de modo crítico sobre a realidade que nos cerca. Os *Movimentos de Renovação* do cinema surgiram como uma forma de se fazer oposição ao cinema da grande indústria.

Os Estados Unidos têm dominado o mercado cinematográfico em todo o mundo desde que este ainda dava os seus primeiros passos. Concomitante ao desenvolvimento a sociedade de consumo, o cinema foi utilizado como meio de propaganda, atravessando as fronteiras estadunidenses, entrando nos lares de todo mundo e vendendo o sonho americano. Mas, com o fim da Segunda Guerra Mundial que em muito afetou o desenvolvimento do cinema nos países europeus se viu o desenvolvimento dos *Movimentos de Renovação* do cinema em oposição ao cinema indústria de Hollywood, e que buscava retratar a realidade social.

O *Neorealismo Italiano*, considerado precursor do *Movimento de Renovação* do cinema, mostrava as condições de vida da população italiana recém-saída da guerra. Segundo Bernardet (1980), a renovação no cinema se dá no nível da temática, da linguagem, das preocupações sociais e das relações com o público (Bernardet, 1980). Segundo o autor, os cineastas voltam seus olhares para o cotidiano dos trabalhadores, camponeses e a pequena classe média que passam a ser representados nas telas do cinema. As ruas, os ambientes naturais substituem os estúdios, as grandes estrelas passam a ser substituídas por atores

pouco conhecidos e a linguagem se torna mais simples, no qual, procura-se apreender esse cotidiano e as reações dos personagens nas diversas situações vividas no dia a dia (Bernadet, 1980).

O autor (1980) afirma que essa mudança na postura da estética cinematográfica possibilitou a produção de obras de baixo custo, e ressalta que essa era a única solução viável diante da situação que se encontrava a Itália. Bernadet (1980) traz como exemplos do *neorrealismo italiano* filmes como *Roma cidade aberta* (1945) e *Paisá* (1946) de Roberto Rossellini. Os filmes de Rossellini relatam fatos da resistência no fim da guerra e situações do imediato pós-guerra (Bernadet, 1980). Além de Rossellini, Vitério de Sica, um importante cineasta do *neorrealismo italiano*, com o filme *Ladrão de Bicicleta* (1948), sobre um trabalhador desempregado e, *Umberto D.* (1951), que conta a história de um velho solitário e miserável (Bernadet, 1980).

No entanto, Bernadet afirma que o *neorrealismo italiano* não durou muito, pois a evolução ideológica dos cineastas com a chegada da democracia cristã, aliada a repressão da censura transformou-se num *neorrealismo intimista*, e que tinha como seus principais nomes Frederico Fellini e Michelangelo Antonioni (Bernadet, 1980). De acordo com o autor, o neorrealismo não teve grande repercussão frente ao grande público, uma vez que os exibidores preferiam reproduzir filmes de aventura, bem como os filmes americanos, que já haviam atravessado as fronteiras de todo o mundo.

Apesar de não ter tido repercussão perante ao grande público, o neorrealismo influenciou produções cinematográficas tanto das grandes indústrias, assim como a produção cinematográfica dos países até então, considerados subdesenvolvidos, como o Brasil, com o *Cinema Novo*. Segundo Bernadet (1980), o *Cinema Novo* se destacou e buscava retratar a realidade do povo brasileiro. Cineastas passaram a reproduzir nas telas assuntos que estavam presentes na realidade social brasileira, as expressões da questão social, a política etc. Bernadet (1980) evidencia que,

No Brasil, estes filmes e ideias encontram terrenos particularmente receptivos, fortalecendo as posições de um grupo integrado, entre outros, por Nelson Pereira Santos, Walter G. Durst, que procuravam encaminhar-se para produções a baixo custo numa situação particularmente adversa à produção cinematográfica, que se opunham ao cinema de estúdio que se julgava ser o estilo hollywoodiano no Brasil, a Vera Cruz, que procuravam uma estética e temática expressivas da situação de subdesenvolvimento do país, um cinema voltado para a questão social e os oprimidos e capaz de fazer a crítica desse sistema social. O *neorrealismo italiano* e o aproveitamento ideológico que foi feito dele estão presentes em filmes como *Rio, quarenta graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1955).

O *Cinema Novo* no Brasil teve relevância não apenas interna, mas também alcançou repercussão internacional, despertando o interesse da Europa Ocidental. Os filmes do *Movimento de Renovação* do cinema ganharam diversos prêmios em festivais internacionais. No entanto, de acordo com Bernadet, mais significativo do que os prêmios, o *Cinema Novo*

no Brasil provocou discussões que repercutiram nos meios cinematográficos latino-americano (Bernardet, 1980). Segundo o autor (1980),

O *Cinema Novo* criou uma situação cultural nova: apesar da repercussão de *Rio quarenta graus* e mais um ou outro filme, o cinema brasileiro era totalmente desconsiderado pelas elites culturais, só o público popular se relacionava bem com uma parte da produção, geralmente conhecida como ‘chanchada’. Com o *Cinema Novo*, as elites – ou parte delas – passam a encontrar no cinema uma força cultural que exprime suas inquietações políticas, estéticas, antropológicas. Externamente, o cinema novo permitiu que se estabelecesse com outros países um diálogo cultural; é raro que isto ocorra por parte de um país subdesenvolvido. Esse trabalho internacional do *Cinema Novo* foi importante para sua receptividade interna. A elite, por ser dependente dos centros culturais dos países industrializados, hesitava em aceitar o Cinema Novo. A repercussão internacional dos filmes deu-lhe uma certa segurança. Se a Europa elogiava, é que algo de elogiável deveria haver.

O *Movimento de Renovação* do cinema brasileiro surge em meados da década de 1950 e se desenvolve ao longo dos anos 1960. O Golpe Militar de 1964 coloca mais entraves ao desenvolvimento de um cinema independente com a censura em 1968, a perseguição aos artistas e todos aqueles que se opunham ao poder dos ditadores. No entanto, isso não calou os cineastas, neste período foram produzidos diversos filmes que denunciavam as contradições estabelecidas na sociedade naquele contexto histórico. De acordo com Bernardet (1980),

Até o golpe de 1964, o *cinema novo* concentra-se principalmente na temática rural. Três obras de grande destaque abordam a miséria dos camponeses nordestinos: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964), *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964).

Previtali *et al.* (2013, p. 167) afirma que

[...] o cinema novo inaugurou no Brasil o comprometimento do cinema com a transformação social e política, buscando mostrar uma realidade que precisava ser modificada [...] sua linguagem procurava chamar a atenção do espectador e demonstrar a necessidade de mudança.

De acordo com a autora, esse modo de fazer cinema vai de encontro a análise de Benjamin que percebe a mudança do papel da arte, que deixa de ser apenas uma obra e passa a ter relevância política. (Previtali *et al.*, 2013, p. 168). Tal fato pode ser constatado a partir da análise de produções cinematográficas daquele contexto histórico.

Dentre as obras do *Cinema Novo* nacional, podemos considerar: *Eles não usam Black-tie* de 1981. O filme é uma adaptação de uma peça de teatro homônima de 1958. O filme retrata a história de uma família da classe trabalhadora num cenário de reestruturação produtiva do capital e evidencia as contradições que são vivenciadas pela família no interior da sociedade de classes.

O filme *Vidas Secas* de 1963 também é um exemplo de um filme nacional que se contrapõe as visões de mundo da classe hegemônica e retrata a realidade e luta pela sobrevivência de uma família em meio à aridez do sertão nordestino. O filme é uma adaptação do livro homônimo de Graciliano Ramos. Segundo Bernardet (1980), o filme situa o personagem central Fabiano e sua família em relação ao trabalho, a propriedade da terra, às instituições, à cultura popular e erudita, a repressão policial, a submissão a violência etc. (Bernardet, 1980).

Além de *Vidas Secas*, um outro importante filme que Bernardet nos lembra é *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) de Glauber Rocha. O autor (1980) considera a obra de Glauber Rocha “[...] como uma espécie de ópera antropológica que lida com o misticismo e a violência como processo de revolta”. Desse período do *Cinema Novo*, apenas *Cinco vezes favela* (1962) foge a temática rural e retrata a miséria vivida na cidade. O filme foi produzido por uma organização estudantil (Bernardet, 1980).

Segundo o autor (1980), os filmes que foram produzidos pelo *Cinema Novo* procuravam “[...] dar uma visão mais abrangente dos problemas básicos da sociedade brasileira e, pode-se acrescentar, do terceiro mundo em geral”. Ainda de acordo com Bernardet (1980), “[...] o esforço intencional para alcançar uma compreensão global do ‘subdesenvolvimento’ social era algo completamente novo no cinema nacional”.

Esses filmes tinham a intenção de levar ao público popular informações que contribuíssem para a conscientização da situação vivenciada pelo povo brasileiro. O autor (1980) ressalta problemas de ordens diversas como a distribuição, a temática e da linguagem, que dificultaram o acesso do público aos filmes.

Após o Golpe Militar de 1964 o enfoque volta-se para a classe média, o que pode ser percebido em filmes como *O desafio* (1965) de Paulo César Saraceni, em que o personagem principal é um jornalista; e em *São Paulo, sociedade anônima* (1965) de Luís Sérgio Person, em que o protagonista se trata de um técnico qualificado de uma fábrica de autopeças (Bernardet, 1980).

Também passa a ser representado nas telas o contexto político e a relação dos intelectuais com o poder também se tornam um tema presente no *Cinema Novo*, sendo o exemplo mais significativo *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. (BERNARDET, 1980). A estética desse período também se renova. De acordo com Bernardet (1980), o *Cinema Novo* realiza filmes mais espetaculares, mais teatrais, como *Os herdeiros* (1970) de Carlos Diegues e *Os deuses e os mortos* (1971) de Ruy Guerra. O filme *Macunaíma* de 1969 de Joaquim Pedro de Andrade teve boa repercussão entre a crítica e o público, no Brasil e também internacionalmente (Bernardet, 1980).

A ditadura militar em 1964 dificulta ainda mais a produção cinematográfica, no entanto, importantes cineastas continuavam a produzir em meio as adversidades do período. Algumas produções importantes desse período é, *Os Inconfidentes* (1972) e *Guerra conjugal* (1975), também de Joaquim Pedro Andrade, *São Bernardo* (1973), de Leon Hirzman, *Como*

era gostoso o meu francês (1972) e *O Amuleto de Ogum* (1975) de Nelson Pereira Santos (Bernardet, 1980). Esses são apenas alguns exemplos de como o cinema pode ter um papel que vai para além da visão reducionista que a sétima arte se resume ao entretenimento, mas que também pode retratar a realidade social de forma crítica. Todos os filmes aqui mencionados foram produzidos em período adverso e hostil a produção artística, sendo muito mais do que entretenimento, um grito de resistência que denunciava as contradições da sociedade de classes.

O cinema não é apenas um instrumento de dominação, mas, pelo contrário, pode ser uma janela pela qual olhamos o mundo, em que um mundo nos é apresentado. Nós, enquanto sujeitos temos a capacidade de ler e interpretar uma produção cinematográfica, e nossas interpretações são mediadas por nossas experiências. Duarte (2002, p. 64), no livro *Cinema e Educação*, considera que, até pouco tempo atrás, o espectador era visto como alguém que recebe o conteúdo audiovisual passivamente e que a “[...] atividade intelectual era bloqueada pela sutileza e a complexidade da linguagem audiovisual [...]” o espectador era tido como apenas um “receptor”. A partir dos anos 1980 essa concepção passa a ser questionada, “[...] com a alegação que por trás do chamado ‘receptor’ existe um *sujeito social*, dotado de valores, crenças, saberes e informações próprias de sua(s) cultura(s), que interage de forma ativa, na produção dos significados das mensagens” (Duarte, 2002, p. 65).

Importa destacar o caráter educacional do cinema na perspectiva da emancipação humana uma vez que traz consigo, como produto do trabalho humano criador de coisas úteis, a reflexão crítica com vistas à superação das limitações da sociedade de classes. Nesse sentido, o cinema torna-se um instrumento que contribui para a transformação da realidade social e para uma formação humana verdadeiramente humanizada.

Mészáros (2008), em sua obra *Educação para Além do Capital*, ressalta a importância de uma educação que ultrapasse as limitações que são impostas pelo modo de produção capitalista. No prefácio do livro Sader (2008, p. 15) afirma, “[...] um sistema que se apoia na separação entre trabalho e capital, que requer a disponibilidade de uma enorme massa de força de trabalho sem acesso a meios para a sua realização, necessita ao mesmo tempo, socializar os valores que permitem a sua reprodução.”

Ou seja, sendo um sistema que se apoia na exploração do trabalho, no qual, o seu desenvolvimento só faz aumentar o abismo social existente entre as classes, as classes dominantes precisam fazer valer seus interesses e se utiliza das instituições para socializar os valores que são necessários ao desenvolvimento do capital. O cinema, enquanto uma importante instituição no seio das sociedades industriais se tornou um desses meios de socializar e difundir tais valores, assim como o processo educacional evidenciado por Mészáros (2008) em *Educação para além do capital*. Na obra, o autor percebe o papel da educação na reprodução do capital e argumenta que,

A educação institucionalizada, especialmente nos últimos 150 anos, serviu no seu todo - ao propósito de não só fornecer os conhecimentos

necessários a máquina produtiva em expansão do sistema do capital, como também gerar e transmitir um quadro de valores que *legitima* os interesses dominantes, como se não pudesse haver nenhuma alternativa à gestão da sociedade, seja na forma ‘internalizada’ (isto é, pelos indivíduos devidamente educados e aceitos) ou através de uma dominação estrutural e uma subordinação hierárquica e implacavelmente impostas. (Mészáros, 2008, p. 35).

Do mesmo modo que Mészáros (2008) enxerga o papel da educação na reprodução do capital e, uma vez que ver filmes se tornou parte do cotidiano das pessoas, não é difícil imaginar que seja também um espaço de socialização de valores que são caros a reprodução do capital. De acordo com Mészáros (2008, p. 43), “[...] as determinações gerais do capital afetam profundamente *cada âmbito particular* com alguma influência na educação, e de forma nenhuma apenas as instituições educacionais formais”.

No entanto, o autor não considera que a educação constitui por si mesma a força ideológica que permite a consolidação do capital e tampouco podemos considerar que o cinema sirva apenas para cumprir tal função. O autor deixa evidente a relação dialética da educação no interior da sociedade capitalista, nos lembrando as palavras de Gramsci (*apud* Mészáros, 2008, p. 49),

Não há nenhuma atividade humana da qual se possa excluir qualquer intervenção intelectual – o *Homo faber* não pode ser separado do *Homo sapiens*. Além disso, fora do trabalho, todo homem desenvolve alguma atividade intelectual; ele é em outras palavras, um ‘filósofo’, um artista, um homem com sensibilidade; ele partilha como concepção de mundo, tem uma linha consciente de conduta moral e, portanto, *contribui para manter ou mudar a concepção de mundo*, isto é, para estimular novas formas de pensamento.

A partir disto, não podemos considerar que as pessoas estejam apenas em uma posição passiva diante de um filme, pois, todo ser humano, todo *homo faber* é também *homo sapiens*, possui intelecto e é capaz de pensar, de refletir e de apreender criticamente os signos que são apresentados nas telas, signos esses que são apreendidos e ressignificados ao longo das experiências e vivências, tendo repercussões nos espaços nos quais estamos inseridos. Como afirma Duarte (2002, p. 17), em seu livro *Cinema e Educação*,

[...] muito mais que uma técnica integrada ao modo de produção capitalista, o cinema consiste em uma prática social que participa na formação e construção do conhecimento e do qual faz parte do processo de socialização dos indivíduos em sociedade. É inegável que as relações que estabelecem entre espectadores, entre estes e os filmes, entre cinéfilos e cinema e assim por diante são profundamente educativas. O mundo do cinema é um espaço privilegiado de produção de relações de sociabilidade. Ver filmes é uma prática social tão importante do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto à leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais.

O cinema possui uma grande influência para a formação da consciência dos sujeitos, é constituinte do desenvolvimento e da formação humana dos indivíduos em sociedade e da subjetividade das pessoas, isto pensando a educação como um processo amplo para além da educação formal. Assim como o trabalho e a educação são fundamentais para formação do ser social, Duarte e Alegria (2008, p. 61) argumentam no artigo *Formação estética Audiovisual: um olhar para o cinema a partir da educação*,

Tudo indica que o reconhecimento de que o cinema tem uma vocação intrinsecamente pedagógica, no que diz respeito à difusão cultural e à formação do espectador, teve origem no próprio meio cinematográfico, que, desde muito cedo, se acreditava capaz de interferir, de algum modo, na educação das massas, fora dos bancos escolares.

Ou seja, a autora reconhece que o cinema possui uma dimensão pedagógica sendo um importante meio de difusão cultural contribui para a formação dos sujeitos em sociedade, visão esta que tem início do interior do próprio meio cinematográfico. O *Cinema Novo* no Brasil, representa o surgimento de um cinema que colocava em evidência as contradições da sociedade de classes, e que poderia ter relevância para uma formação contribua para a transformação da sociedade, pois, o cinema possui uma dimensão eminentemente pedagógica.

CONCLUSÃO

De fato, os autores da Teoria Crítica tiveram motivos para cair em uma visão fatalista ao observarem que o cinema estava submetido também ao domínio do capital e da rígida divisão do trabalho (e que de fato está) que nos foi imposta a partir do desenvolvimento da indústria e, não podemos negar que até nos dias atuais com todos os seus avanços técnico-científicos, por vezes nosso pensamento nos conduz a ter essa mesma visão fatalista que os autores Adorno e Horkheimer deixaram transpassar na obra *Dialética do Esclarecimento*, uma vez que o progresso do conhecimento não permitiu a superação da barbárie, tendo em vista do avanço do neoliberalismo que aprofunda as contradições mundo capitalista. No entanto, quando compreendemos mais profundamente o desenvolvimento da sétima arte no interior das sociedades industrializadas, é perceptível como nesse movimento, se manifesta o contraditório, ou seja, o cinema enquanto resistência que tem o intuito de estimular a formação de uma consciência crítica diante das contradições inerentes ao modo de produção capitalista.

Portanto, percebe-se que o cinema possui essa relação dialética com a realidade e, se pode haver filmes produzidos que legitimam os interesses das classes dominantes e naturalizam a sociedade de classes, há produções cinematográficas que muito além de apenas reproduzir a visão hegemônica, deixam evidente a crítica a sociedade do capital, tendo como exemplo mais eloquente o *Cinema Novo* no Brasil, como expusemos ao longo da segunda seção deste artigo.

O cinema não é apenas uma máquina, neutra e independente da realidade em que está inserido, não se faz sozinho, independente da vontade humana. É produzido por homens e mulheres, por sujeitos que não só contemplam a história, mas que fazem a história. Portanto, acredita-se que o cinema, muito além de apenas reproduzir e naturalizar as relações sociais estabelecidas na sociedade de classes, pode também contribuir para a formação de um pensamento crítico, para a desconstrução e construção de visões de mundo.

Podemos concluir parcialmente (uma vez que os estudos sobre a sétima arte não se esgotou, e estão ainda longe de se esgotar), que o cinema possui uma importante contribuição para a formação humana dos sujeitos em sociedade e pudemos evidenciar a sua relação dialética com a realidade histórica em que este fenômeno cultural se manifesta.

O cinema trata-se de um objeto de estudos abrangente, e nesse primeiro momento da pesquisa foi importante para identificar a história do cinema e suas transformações ao longo do tempo, onde pudemos perceber como ele mantém uma íntima relação dialética com a realidade social através da produção cinematográfica nacional, fundamentalmente o *Cinema Novo*. Muito mais do que apenas entretenimento, o cinema pode ser uma fonte de formação dos sujeitos em sociedade, ele possui um caráter também pedagógico, podendo ir além dos limites que são postos pela sociedade de classes.

Vimos ao longo do trabalho, como o Brasil possui importantes produções cinematográficas que colocaram o cinema como um importante instrumento para mobilizar os indivíduos a transformar a realidade, pois os espectadores não são apenas receptores de imagens em movimento que somente internalizam as informações que são apresentadas na tela, mas, é capaz de dar sentido a sucessão de imagens que são exibidas a partir dos conhecimentos que são adquiridos ao longo das experiências e vivências cotidianas. Podemos dizer que há filmes que podem muito mais que ser apenas entretenimento para a manutenção de uma consciência alienada em relação a realidade que nos cerca, também pode contribuir para estimular o posicionamento crítico e consciente da realidade sob a vigência do capital, estruturada nas relações antagônicas de classe.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução, Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ANTUNES, R. **O privilégio da servidão**: o novo proletariado de serviço na era digital. São Paulo: Boitempo, 2018. Disponível em: <https://nestpoa.files.wordpress.com/2019/09/ra-ps.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2022.

BERNARDET, J. C. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BRAVERMAN, H. **Trabalho e capital monopolista**. A degradação do trabalho no século XX, Rio de Janeiro. 1987 v. 3.

CARNEIRO, B. B. L. **Cinema e educação**: a dimensão dialética do cinema e seu papel na formação dos indivíduos, Uberlândia, 2021. Disponível em: [https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/31736/4/CinemaEduca% c3% a7% c3% a3oDi mens% c3% a3o.pdf](https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/31736/4/CinemaEduca%c3%a7%c3%a3oDi mens%c3%a3o.pdf). Acesso em: 19 jul. 2022.

COELHO, T. **O que é indústria cultural**. 35. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Coleção Primeiros Passos). Disponível em: [https://www.professores.uff.br/jacqueline ribeiro/wp-content/uploads/sites/77/2019/10/09.-COELHO-O-que-% C3% A9-ind% C3% BAstria-cultural.pdf](https://www.professores.uff.br/jacqueline ribeiro/wp-content/uploads/sites/77/2019/10/09.-COELHO-O-que-%C3%A9-ind%C3%BAstria-cultural.pdf). Acesso em: 07 ago. 2022.

COSTA, A. **Compreender o cinema**. Tradução: Nilson Moulin Louzada; Revisão Técnica: Sheila Shvarzman. 3. ed. São Paulo: Globo, 2003.

DUARTE, R. **Cinema & educação**. Belo Horizonte, MG. Autêntica, 2002.

DUARTE, R.; ALEGRIA, J. Formação Estética Audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação. **Revista Educação e Realidade**, ed. 33, v. 1, p. 59-80, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6687>. Acesso em: 10 set. 2022.

FRANÇA, L. B. A cinemateca educacional de Henry Ford e o projeto de sociabilidade fordista. **Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política**, São Paulos, v. 9, n. 26, p. 58-74, jun./set. 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/27495/22201>. Acesso em: 20 set. 2022.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Temas de Cultura. Ação Católica. Americanismo e Fordismo. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17. ed. São Paulo, SP: Loyola, 2008.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**; tradução: Jesus Ranieri. – [4 reimp]. – São Paulo, Boitempo, 2010.

MÉSZÁROS, I. **A educação para além do capital**. Tradução: Isa Tavares. 2. ed. São Paulo, Boitempo, 2008.

MÉSZÁROS, I. **A teoria da alienação em Marx**. Tradução Nélio Schneider. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

MÉSZÁROS, I. **O poder da ideologia**. Tradução Magda Lopes e Paulo Cezar Castanheira. 1. ed. 5 reimp. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 566-566.

OLIVEIRA, J. ‘Indústria Americana’ bate ‘Democracia em Vertigem’ e leva Oscar de Melhor Documentário. Longa de Petra Costa perde para o longa produzido pela Netflix e pelo casal Obama. **El País**, São Paulo, 09, feb. 2020. Disponível em:

<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-02-10/american-factory-bate-democracia-em-vertigem-e-leva-oscar-de-melhor-documentario.html>. Acesso em: 20 nov. 2022.

OS VINGADORES. Direção: Joss Whedon. Produtores: Jon Favreau, Kevin Feige, Louis D'Esposito, Victória Alonso. Estados Unidos. Produtora: Marvel Studios, Walt Disney Pictures, Walt Disney Studios Motion Pictures, 2012. 142 min.

PREVITALI, F. S.; FAGIANI C. C.; GIL, A. D.; LUCENA, C. A. Educação e cinema: formação política e prática pedagógica junto aos movimentos sociais populares do campo. **Revista HISTEDBR Online**, Campinas, n. 50 (especial), p. 161-178, maio 2013.

Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8640300>. Acesso em: 05 set. 2022.

RODRIGUES, N. Adeus meninos: um discurso contra o esquecimento. In: TEIXEIRA, I. A. C.; LOPES, J. S. (org.). **A escola vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica. 2003. p. 27- 48.

SAVIANI, D. Trabalho e educação: fundamentos ontológicos e históricos. **Revista Brasileira de Educação**, v. 12, n. 34, jan./abr. 2007. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/wBnPGNkvstzMTLYkmXdrkWP/?format=pdf&lang=pt>
Acesso em: 20 out. 2022.

SILVA NETO, M. R. **O universo cinematográfico da Marvel como fonte de soft power dos Estados Unidos da América**, 2018. Disponível em:

<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/24079/1/UniversCinematogr%c3%a1ficoMarvel.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2022.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. Tradução: Mauro Silva, São Paulo -SP, Summus, 1997.

AUTORIA:

* Mestrado em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação pela Universidade Federal de Uberlândia. Mestranda em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista Fapemig. Contato: bbialec@gmail.com

** Doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo. Professora titular da Universidade Federal de Uberlândia. Contato: fabianeprevitali@gmail.com

*** Doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo. Professor da Universidade de Uberaba. Contato cilsoncf@gmail.com

**** Doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor da Universidade Federal de Uberlândia. Contato: moraiisp@yahoo.com.br

COMO CITAR ABNT:

CARNEIRO, B. B. L.; PREVITALI, F. S.; FAGIANI, C. C.; MORAIS, P. S. A dimensão dialética do cinema e sua contribuição para a formação humana. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, SP, v. 23, p. 1-24, 2023. DOI: 10.20396/rho.v23i00.8670877. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8670877>. Acesso em: 5 set. 2023.

Notas

- ¹ O presente trabalho se trata de pesquisa realizada em nível de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia, com apoio CAPES.
- ² A visão fatalista dos autores da Teoria Crítica se faz presente ao longo da obra *Dialética do Esclarecimento*, na teoria do Capitalismo de Estado e a teoria dos *rackets* desenvolvida por Horkheimer, no qual a sociedade é dominada por grupos que estão em constante disputa entre si. Para os autores absolutamente tudo está submetido ao poder do capital, no futuro desenvolvimento tecnológico seria de tal monta, proporcionando um nível de conforto como nunca visto na história, fazendo a humanidade não mais se revoltar contra o sistema de exploração, mas simplesmente se adaptar as transformações impostas pelo capital e que afastaria a possibilidade de uma saída revolucionária a superação da sociedade de classes.
- ³ A partir da leitura de referenciais pertinentes ao tema do cinema, como Jean Claude Bernadet, com o livro *O que é cinema?* (2017), Costa e Louzada, em *Compreender o Cinema* (1989) e Graeme Turner em *O cinema como prática social* (1997) pudemos compreender melhor a história do cinema e a importância do movimento de renovação para o desenvolvimento da sétima arte.
- ⁴ Quando falamos em um papel educativo do cinema entendemos que através do consumo fílmico os indivíduos também se educam, pois, o entendemos como um processo no qual os indivíduos atribuem sentido aos signos que são presentes na produção cinematográfica. Sendo assim, entende-se que o cinema pode ter uma função educativa que simplesmente reproduz as relações alienadas de produção ou voltado para um pensamento crítico em relação a realidade vigente.
- ⁵ Só à título de ilustração, não é de hoje que o cinema tem forte influência no comportamento das pessoas. Quando um filme ou série de grande sucesso é lançado, ele não se torna apenas mais um filme, mas uma marca. O sucesso de bilheteria determina também um universo de mercadorias de diversos setores industriais que passam a fabricar produtos diversos que levam no nome do filme (marca). Um exemplo: A *Marvel* se trata de uma franquia de filmes de super-heróis e, hoje os heróis dessa franquia está estampada em uma grande quantidade de mercadorias como roupas, sapatos entre tantas outras quinilharias que “precisamos ter”.
- ⁶ Ford, além de ser o precursor da produção em massa de automóveis, também era um entusiasta do cinema pré-clássico. De acordo com França (2016), a Ford foi a primeira empresa de bens e consumo a possuir o seu próprio estúdio cinematográfico. Entre os anos de 1914 e 1932 a empresa produziu filmes com a mesma eficiência com que produzia carros e procurava convencer os trabalhadores da empresa a percepção de que precisariam sempre consumir (França, 2016 *apud* Carneiro, 2021, p. 34). Ford, nos primórdios do cinema já percebia a forte influência que poderia ter formação da consciência dos trabalhadores, e não economizou esforços para adequar os trabalhadores ao ritmo intenso da máquina sob o cronometro taylorista.
- ⁷ O taylorismo nasce ainda no século XIX e refere-se à uma forma de racionalização do trabalho, trata-se de um movimento de gerência científica, na qual a divisão do trabalho passaria a ser cada vez mais enrijecida, estabelecendo a divisão entre a elaboração e a execução do trabalho, no qual o operário que produz, não participa em nada da elaboração criativa do trabalho. O que Taylor buscava, de acordo com Braverman (1987, p. 85 *apud* Carneiro, 2021, p. 30), “[...] era uma resposta ao problema específico de como controlar melhor o trabalho alienado”.
- ⁸ Um filme, por mais que pertença a um universo completamente ficcional, com personagens fictícios, histórias fictícias, sempre trazem elementos que fazem parte da realidade concreta. Seja

concepções ideológicas, personagens da vida real ou mesmo acontecimentos históricos. Podemos ver diversos filmes que misturam acontecimentos históricos da realidade com ficção. As grandes franquias são um exemplo como a *MARVEL*, *Stranger Things*, *Umbrella Academy*, entre tantas outras.

⁹ O *Soft Power* se trata de um meio mais discreto e que trabalha em âmbito ideológico e cultural para que os Estados se utilizam para impor sua hegemonia perante outras nações. Esses instrumentos podem ser o turismo, a gastronomia, a diplomacia, a literatura, o cinema, entre outros (Nye, 2004, *apud* Silva Neto, 2018, p. 2).

¹⁰ Os filmes de heróis hollywoodianos reproduzem em grande parte a visão imperialista norte-americana onde a realidade se mistura com a ficção, os filmes de romance reproduzem e naturalizam ao longo da história uma visão de amor romantizada e que colocava sempre a mulher em uma condição subalterna e que idealizava o casamento burguês como o sonho de toda mulher. Por muito tempo o machismo e as relações heteronormativas eram naturalizadas no cinema. Os filmes de terror também são carregados de machismo, uma vez que na grande maioria deles a figura do ser demoníaco está encarnado na mulher que se recusa a ter sua existência reduzida ao trabalho doméstico.

¹¹ Inegável como o cinema, além de reproduzir a ideologia dominante em diversos empreendimentos cinematográficos, se tornou também um meio de publicizar um universo de mercadorias que são destinados ao consumo do público.

¹² De fato, há uma produção massiva de filmes que não dizem nada de relevante, ou que até trazem questões relevantes, mas, mantém um roteiro engessado e acabam sendo mais do mesmo. No entanto, em vista da atual crise pela qual o mundo todo tem passado que se agrava cada vez mais diante do avanço desenfreado do neoliberalismo, temos visto produções que tem grande relevância social e que tem alcançado grandes repercussões. *Coringa* foi um filme que fugiu ao padrão hollywoodiano e contou a versão da história do vilão. Para mencionar, o filme *Coringa* ganhou 2 estatuetas do OSCAR em 2020, uma importante premiação norte-americana. O ano de 2020 foi particularmente histórico para o OSCAR, que pela primeira vez um filme estrangeiro levou a premiação mais importante: o sul-coreano *Parasita*, de Boon-Joon-Hu. O filme trás como temática principal o recorte de classes e escancara as contradições da sociedade de classes. Além de *Coringa* e *Parasita*, *American Factory* também levou a estatuetas de melhor documentário no mesmo ano. Todos esses filmes têm em comum, que foram produzidos pensando a realidade social das sociedades de classes de modo crítico. A cineasta Julia Reichert diretora do documentário *American Factory* agradeceu o prêmio “Os trabalhadores têm cada vez mais dificuldades hoje em dia, e acreditamos que as coisas vão melhorar quando os trabalhadores do mundo se unirem” (Oliveira, 2020).

¹³ Alguns autores que faz a discussão sobre o cinema e a importância do *Movimento de Renovação* para o desenvolvimento da sétima arte trata-se de Antônio Costa e Jean Claude Bernadet. Antônio Costa (2003), em “*Compreender o Cinema*” expõe os principais aspectos das escolas que aqui foram citadas e classifica o cinema pós-movimento de renovação de ‘Cinema Moderno’. Jean Claude Bernadet faz um apanhado histórico sobre o surgimento e as transformações pelas quais passou a sétima arte e lança luz sobre as principais escolas do movimento de renovação do cinema e suas características, evidenciando um novo modo de se fazer cinema.