
O Acesso e Democratização do Cinema no Brasil: Adirley Queirós, literacia audiovisual e análise do filme “Branco Sai, Preto Fica”¹

Cristiana Magalhães de Carvalho Azevedo²

Raphael Vieira Pires³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

Nesse artigo, buscamos os pontos em comum entre o discurso do cineasta Adirley Queirós com a proposta de literacia audiovisual do programa de Alfabetização Midiática e Informacional (AMI) da UNESCO. Ambos entendem o cinema como uma importante ferramenta de expressão social e que sua democratização é necessária para a formação de uma sociedade com pensamento crítico, justa e diversa midiaticamente. A partir disso, contextualizamos a história da cidade de Ceilândia, na periferia de Brasília, para fazer a análise do filme *Branco sai, preto fica* (2014), demonstrando que por meio de seus atos cinematográficos, Queirós fomenta uma literacia audiovisual no espectador.

Palavras-chave: literacia audiovisual; Adirley Queirós; cinema; Ceilândia.

Introdução

Adirley Queirós, o cineasta da Ceilândia, carrega consigo o propósito de representar a cidade-satélite de Brasília e seu contexto social, buscando no cinema um caminho para mostrar os impactos e desdobramentos da construção do Distrito Federal em gerações de famílias, desde os trabalhadores que ergueram a capital brasileira até as que nasceram e permaneceram marginalizadas após a finalização do empreendimento político da era Kubitschek. Nascido na pequena cidade de Morro Agudo de Goiás, em Goiás, de pai e mãe mineiros, sua família foi realocada em Ceilândia quando ele tinha apenas sete anos de idade, em decorrência da especulação imobiliária que tomava toda a região de Brasília. O destino dos trabalhadores eram as cidades-satélites, construídas para abrigar toda essa população operária. Em seu discurso, podemos observar que uma das maiores críticas feitas pelo cineasta é a falta de democratização do cinema

1 Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 7 a 9 de junho de 2018.

2 Mestranda do curso de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. e-mail: crismagalhaesca@gmail.com

3 Mestrando do curso de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. e-mail: raphavpires@gmail.com

brasileiro, para além da falta de acesso à formação cinematográfica. No entanto, o mais o profundo desfalque é a falta de salas de cinemas acessíveis para o simples ato de assistir a um filme nacional, que contribui culturalmente para a construção de uma identidade fílmica brasileira. Em suas obras, cada uma tem como objetivo ressaltar algum aspecto diferente da cultura local, em uma representação não estereotipada da cultura da favela, como acontece no filme que analisaremos neste artigo. O cineasta não se atém à estrutura da narrativa realista e tampouco apenas à estrutura ficcional fílmica. Ele busca uma nova linguagem para poder traduzir seu universo local, a fim de expressar as questões que atingem aquela população, utilizando a narrativa híbrida, que combina a ficção ao gênero de documentário.

O discurso de Adirley é compatível com as propostas da literacia audiovisual propostas pela UNESCO (2016) para formação de um pensamento crítico, para que o cidadão tenha a capacidade e autonomia para ler a imagem cinematográfica. O documento defende a Alfabetização Midiática e Informacional (AMI) para garantir o acesso à informação e conhecimento, a liberdade de expressão e o aumento da qualidade da educação dos cidadãos, combatendo as desigualdades sociais e econômicas. Dentro das capacidades citadas no documento, temos a alfabetização cinematográfica como meta para implementação da AMI nas escolas. Focado em uma mudança estrutural da educação, as diretrizes servem para desenvolver habilidades na criança e no jovem para que elas tenham a capacidade de lidar com o mundo comunicacional e operar as tecnologias de comunicação para se expressar.

A literatura especializada nas áreas de alfabetização informacional (AI) e alfabetização midiática (AM) sugere que, exceto pelos efeitos positivos nos resultados acadêmicos, ensinar e aprender com e por meio da AI e/ou da AM, torna os cidadãos predispostos a assumirem um papel mais ativo na sociedade, tornando-a mais democrática [...]. Os cidadãos podem incrementar seu papel e

se tornarem produtores, e não apenas consumidores, de conteúdo e conhecimento. (UNESCO, 2016, p. 11).

Da mesma maneira que é necessária a implementação de políticas públicas no ambiente educacional para o letramento e a capacitação do indivíduo com o intuito de desenvolver um pensamento crítico frente às mídias, Adirley chama a atenção para um outro problema de ordem estrutural no Brasil: a falta de acesso à cultura cinematográfica nacional. Isto acaba por desestimular a ideia de que o cinema é uma ferramenta de comunicação possível para todos.

Essa experiência coletiva da sala de cinema que é fundamental para as pessoas, tá acabando. E isso é uma questão política [...]. Se você contar Ceilândia, Samambaia e algumas cidades do entorno, a gente tem um milhão de pessoas que não tem uma sala de cinema [...]. Então, essa coisa do cinema poderia ser popular desde que tivesse uma intervenção massiva do estado. [...] Existe um potencial enorme no Brasil de produção audiovisual, a televisão tá aí, a internet tá aí, como eu vou convencer o moleque da minha rua que ele pode fazer cinema? (CARTA PLAY, 2018).

Na mesma entrevista, Adirley celebra a possibilidade do acesso à cultura por meio de downloads de arquivos (ou mesmo a pirataria) para cidadãos poderem usufruir de um produto artístico, inclusive incentivando o usuário a dispor desses mecanismos para ter acesso à sua própria filmografia. Esse raciocínio acresce em sua ideia geral da democratização dos meios de comunicação em todos os níveis, desde a produção de um filme até a busca por assistir as obras. Jenkins (2014) defende que esses “usuários piratas” dispõem de meios ilegais por uma série de motivos legítimos, como a falta de acesso e o desejo de alcançar o produto com o qual se identifica. “Esses ‘piratas’ estão obtendo o conteúdo não porque se recusam a pagar por isso [...], e sim porque estão buscando mudar as condições sob as quais assistem ao conteúdo.” (JENKINS, 2014, p. 150).

O cineasta também defende que o reconhecimento do fazer cinematográfico aponta para uma ampla possibilidade de produção de obras de base crítica em relação à realidade por meio de simbolismos, para, assim, buscar uma representação e expressão de uma vivência. “A apropriação simbólica das narrativas, cara, é o que há de mais político em qualquer sociedade” (QUEIRÓS, 2015).

Entendendo as propostas de Adirley e as diretrizes da UNESCO, a partir de agora vamos fazer apontamentos sobre a literacia audiovisual e a importância da alfabetização cinematográfica como forma de agir sobre ferramentas da comunicação para expressão e desenvolvimento de uma comunidade atuante. Logo em seguida, vamos entender o contexto histórico de Ceilândia para, a partir daí, fazer uma análise sobre o filme *Branco sai, preto fica*, mostrando como a linguagem cinematográfica serviu de trampolim para as críticas sociais locais da cidade.

A importância da alfabetização audiovisual na sociedade das telas

O nascimento do cinema, no final do século XIX, abre um novo mundo de possibilidades nos meios de comunicação. Com estrutura inédita, a imagem em movimento muda completamente a relação entre o sujeito e a forma como ele vê o mundo. Com o passar dos anos, podemos observar mudanças estruturais, tanto nas narrativas e estéticas cinematográficas quanto na vivência da humanidade. Atualmente, vivemos em um mundo onde a presença do audiovisual não impacta o sujeito que, com o tempo, aprendeu a conviver com as telas por todos os lados.

O tempo actual é, segundo Lipovetsky e Serroy, o do ecrã global, um ecrã que foi consolidado pelas novas tecnologias da informação e da comunicação e que é acessível a todas as idades, em qualquer instante e em qualquer lugar “nas lojas e nos aeroportos, nos restaurantes e nos bares, no metro, nos carros e nos aviões; o ecrã de todas as dimensões, o ecrã liso, o grande ecrã e o mini-ecrã móvel; o ecrã sobre si, o ecrã consigo; o ecrã onde se faz tudo e onde se vê tudo. Ecrã vídeo, ecrã miniatura, ecrã gráfico, ecrã portátil, ecrã tátil: o século que se

anuncia é o do ecrã omnipresente e multiforme, planetário e multimediático.” (LIPOVETSKY & SERROY, 2007, p.10). [...] Consequentemente, a globalização das imagens e vulgarização da sua utilização leva a uma atitude quotidiana de decifração e de interpretação. (BAPTISTA NEVES, 2011, p.10).

Muito embora tenhamos essa convivência simpática com a imagem em movimento, não significa que estamos empoderados para olhar criticamente e poder compreender como a estética do audiovisual se vale de mecanismos e de uma estrutura narrativa que exercem um poder de convencimento sobre o espectador quanto ao que ele assiste.

As narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a reconstituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje. A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global (KELLNER, 2001, p. 9).

Por exemplo, na estrutura clássica do cinema Hollywoodiano, podemos observar o ocultamento das ferramentas, através de uma estrutura narrativa causal, como observa Bordwell: “as analogias entre personagens, cenários e situações fazem-se certamente presentes, mas no plano denotativo qualquer paralelismo é subordinado ao movimento de causa e efeito. ” (BORDWELL, 2005, p. 280). Podemos afirmar que as ferramentas do cinema tradicional se valem de uma ausência de sua presença. Ou seja, para fazer com que o espectador mergulhe na história contada e interprete a possibilidade de um novo universo que se desenrola em sua frente, é necessário que a câmera, a iluminação, outros componentes e demais aspectos estruturais estejam escondidos da vista de quem assiste e que os atores estejam ensaiados para mantê-lo dentro da narrativa. Essa estética não é observada somente no cinema clássico tradicional, mas também na televisão, publicidade e internet. Com a diminuição do impacto e a surpresa da imagem em movimento desde o final do século XIX, outras gerações, familiarizadas com essa

estética, podem assimilar a interpretação da mídia sem levar em conta o poder manipulativo da criação do produto que consome. Além do desfalque da interpretação, podemos também observar a falta do empoderamento da manipulação das ferramentas de comunicação pelo cidadão em relação à falta da diversidade cultural nas mídias de comum acesso, como a televisão e internet. Isso tem como consequência a falta de equilíbrio socioeconômico, não apenas na esfera das representações, mas com impacto na realidade concreta.

Discursos recentes têm destacado a importância da criatividade como factor de desenvolvimento social e cultural, na resposta aos problemas socioeconômicos mundiais ou na procura de soluções para os novos paradigmas da capacidade humana, e na sequência desta importante relação que se estabelece entre a imagem e a criatividade, na educação para as multiliteracias em particular para as literacias cinematográfica e filmica. (BAPTISTA NEVES, 2011, p.14)

Aumont (1993) observa um conflito entre a realidade concreta e sua representação através dos mecanismos de ilusão pelos quais. Segundo ele, esta não é “[...] a finalidade da imagem, mas esta a tem de certo modo como horizonte virtual, senão forçosamente desejável”. (AUMONT, 1993, p. 103). Ele sustenta que a representação tem um grande impacto no que é representado, de forma a tomar seu lugar. “Mas de todos esses usos da palavra [representação], pode-se reter um ponto em comum: a representação é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 1993, p. 103). Ainda: “Bazin pôde afirmar que o plano-sequência dava tanta impressão de realidade que se tratava de uma representação do real de uma natureza toda especial, de tendência mais absoluta que as outras”. (AUMONT, 1993, p.104). Ou seja, aqui temos um exemplo de como se dá a representação através da câmera, em que a ilusão do plano-sequência traz uma noção de tempo e espaço ficcional que aproxima o espectador da ideia de tempo e espaço real.

Já em relação ao gênero de documentário, é comum assumir que o que está sendo representado toca o que é da ordem do real, em um jogo narrativo cinematográfico que permite o espectador fazer essa relação direta entre a narrativa e a realidade. Porém, a *naturalidade* permeada na estética do documentário vem sendo desconstruída, ao passo de que novas estéticas híbridas vem se tornando mais comuns.

Dessa forma, é possível concluir que a visão do documentário enquanto artefato manipulável pelo realizador está nas origens do próprio gênero, como nos faz notar Da-Rin: “Ao contrário de um espelho que reflete a natureza e a sociedade, é como uma ferramenta para transformá-la que o documentário é assumido por aqueles que lançam as bases de sua tradição”. (DA-RIN, 2004, p.93). [...]. A partir do advento do som, prevaleceu o [...] documentário de modo expositivo, no qual o argumento é veiculado por letreiros ou narrados em off, modo este que permaneceu por muito tempo hegemônico no campo do documentário. (COELHO, 2015, p. 5).

O lado que interessa ao debate da alfabetização audiovisual é o do espectador. A observação do comportamento do espectador no consumo de produtos midiáticos e na sua participação em sociedade diante dos meios de comunicação é importante para a construção de métodos eficazes para levar o assunto ao ambiente da educação, agindo, assim, sobre o modo como essas imagens serão processadas pelo sujeito que está consciente do que consome.

Para além disso, confirma-se ainda que a educação em meios de comunicação implica uma aquisição não tanto de conceitos, mas sim propriamente de atitudes e de valores. Ou seja, o objectivo fundamental da educação para os meios não se centra essencialmente na aquisição de conhecimentos dos meios [...], mas sim no desenvolvimento do pensamento crítico do aluno. (GONÇALVES, 2011, p. 731).

Porém, o que vamos propor foge da esfera da educação para ir à discussão quanto ao acesso aos meios de comunicação. A partir de agora, falaremos sobre como Adirley Queirós deixa marcas para o espectador identificar as críticas sociais que são carregadas em sua filmografia, tornando-o mais participativo do processo fílmico. O

que defenderemos é que o cineasta faz suas obras em uma proposta de expor questões da realidade vivida por aquele contexto social, muito embora ele misture um universo simbólico trazendo ao espectador a consciência de que o que ele assiste é um produto de uma experiência filmica e que tem como objetivo representar algo importante para aquele contexto social local de Ceilândia. Para isso, desenvolvemos a história da cidade para contextualizarmos a análise do filme a seguir.

Da criação de Ceilândia à representação filmica

Em um primeiro momento, a construção da nova capital se mostrava como uma oportunidade para mudar a vida dos trabalhadores de várias regiões do país. Houve, então, um grande fluxo migratório para Brasília. Porém, o local, com a finalidade já definitiva de *cidade administrativa* após sua conclusão, não oferecia a permanência dos operários que a fizeram nascer. Sem ofertas de emprego ou projetos sociais para ali residirem, começam a nascer os focos das chamadas *invasões* em torno do plano piloto.

Elaborado pelo urbanista Lúcio Costa, com a presença marcante do arquiteto Oscar Niemeyer, o plano torna-se um paradoxo, justamente por sua idealização baseada nos princípios de tornar seu fluxo igualitário. Porém, a sua alta setorização acaba se desdobrando em segregação àqueles que não pertenciam ao país do futuro.

Os arautos da construção da nova capital partiram da premissa de que a cidade seria centro irradiador que transformaria toda a realidade social brasileira (HOLSTON, 1993). Entretanto essa visão desconsiderou o processo histórico como condicionante dos valores sociais, mesmo que esta cidade seja formada sobre os padrões de racionalidade, planejamento, geometria. (REIS JÚNIOR, 2008, p.28).

A criação de Ceilândia carrega o aspecto da exclusão em sua origem e no próprio nome: em 1969, o governador Hélio Prates da Silveira demanda um programa de erradicação à Secretaria de Serviços Sociais, em que Otamar Lopes de Cardoso

estava à frente. Logo depois, foi então criada a Comissão de Erradicação de Invasões (CEI) para executar a remoção dos operários de Brasília logo após a conclusão das obras na nova capital federal. Todo o processo do nascimento de Ceilândia deixou como herança uma comunidade marginalizada de Brasília, conferindo diferenciações socioeconômicas que são representadas de maneira simbólica na escolha narrativa pelo cineasta.

Análise de *Branco Sai, Preto Fica*

A trajetória do filme parte da invasão policial no Quarentão – um baile dos anos 80 de Ceilândia – para acabar com a festa que ocorria no momento. Marquim (Marquim do Tropa) relata o acontecimento do porão de sua casa, em sua rádio, por meio de fotos e narrando os gritos dos policiais. Os detalhes violentos, em uma série de expressões discriminatórias, dão nome ao filme: “branco sai, preto fica”, brada um dos policiais ao entrar no baile. Esta exposição já aponta a diferença de tratamento entre as pessoas do local em função da cor da pele, problema esse que ocorre há muitos anos, não só na relação entre autoridade-cidadão, mas também nos desdobramentos sociais como um todo na vivência da população brasileira. Marquim, em decorrência da agressão dos policiais naquela noite, passa a usar cadeira de rodas como sequela daquela noite. Sartana (Cláudio Irineu Shokito) é outra personagem da história, também tendo sua perna esquerda amputada após ser pisoteado pelos cavalos da polícia quando invadem o Quarentão. Sartana desenvolveu, a partir do ocorrido, conhecimentos de manutenção e elétrica, atividade que durante todo o filme o observamos exercer – além disso, ele também ilustra acontecimentos e faz fotografias da cidade. As duas personagens se juntam ao Dj Jamaika (Jamaika) para criarem uma bomba musical e soltá-la em Brasília, a fim de destruir a cidade que é a causa do sofrimento da população

marginalizada, numa espécie de indenização por todos os problemas que persistem naquela comunidade. No universo futurista criado por Adirley, a população marginalizada só poderia entrar em Brasília com um passaporte especial, caso contrário, seriam impedidos pela polícia do Bem-Estar Social. Já Dimas Cravalanças (Dilmar Duraes) surge como uma personagem entre uma suposta insanidade e/ou alguém que veio do futuro para coletar provas da invasão do Quarentão, para uma sociedade futurista que busca entender atitudes racistas do passado.

A partir de agora, falaremos dos métodos narrativos para mostrar a vingança dos personagens de Brasília, com a utilização de um gênero entre ficção científica e documentário, trazendo ao espectador uma dualidade entre o produto fílmico e sua relação com os fatos reais da invasão policial de 86.

Um aspecto relevante da produção do gênero híbrido que Adirley propõe em *Branco sai, preto fica* é reunir uma equipe composta pelos próprios moradores de Ceilândia, que trabalham em conjunto na produção do produto fílmico e que compartilham de um mesmo sentimento em relação à segregação que a região sofre desde sua fundação.

Então a gente trabalha numa Ceilândia, em um DF fascista, em um estado fascista, em que existe passaporte, que existe guerra, que existem batidas policiais, como em um filme clássico de ficção científica. Então nós trabalhamos com alguns arquétipos de ficção científica para fabular a história, que era uma memória real das pessoas. (CANAL E, 2014).

Ele destaca a importância do trabalho em conjunto com sua equipe, que perpassa por todas essas questões históricas da cidade e, com isso, contribuem para a construção fílmica, imprimindo suas relações quanto à memória da invasão do Quarentão, presente em toda uma geração, na performance ou em aspectos estéticos e técnicos.

O filme se propunha a isso: partindo da ideia de documentário, mesmo sendo um documentário fabular, parte da ideia que são eles [os atores e equipe de

produção]. Eles poderiam ter vivido aquilo ou viveram aquilo. Parte da ideia que eles extraíam da memória deles essa condição fabular. (CANAL E, 2014).

Temos dois futuros na história: a projeção futurista da Ceilândia ainda marginalizada, em que os cidadãos ainda estão na condição de exilados, na medida que observamos a dificuldade de acesso à capital e os toques de recolher da polícia do Bem-Estar Social, que estaria combatendo os atentados terroristas em Brasília; e o ano de 2073, onde se encontra a nave-mãe que Dimas se comunica para enviar as provas do atentado policial, a fim de processar o Estado Brasileiro por “crime contra as populações periféricas”, como ele mesmo expressa. Para narrar a invasão da boate, logo no início da obra, Adirley usa um recurso comum do gênero de documentário, com ajustes do campo ficcional: ele mostra uma série de fotografias da época, uma após a outra, no clube, apontando a diversidade e o divertimento daqueles que frequentavam o local. As fotografias são mostradas com a narração de Marquim, na sua estação de rádio, trazendo como carga simbólica a necessidade de dar lugar de voz àquela comunidade marginalizada. Essas fotografias, que fazem parte da estrutura filmica, também estão coladas dentro da nave de Cravalaças, funcionando como pistas para encontrar Sartana e concluir sua missão. O material documentário, então, passa a vez para a camada de ficção científica do filme, e esses dois modos operacionais caminham na mesma direção: trazer a denúncia da discriminação da população negra.

Quanto à conclusão da missão de Marquim e Sartana, ao final do filme, Adirley traz outro elemento, a ilustração. A falta da imagem filmada não prejudica a finalização do projeto, mas acresce um novo significado. Na data e hora combinadas entre as personagens, podemos ver seus movimentos calmos rotineiros. Depois que Marquim aciona a bomba de dentro do seu porão, as imagens alteram entre ele saindo do local até a varanda. Sartana, de sua casa, arruma o ambiente para dormir, ambos a espera do

acontecimento. A sequência de ilustrações, desenhadas por Sartana, dá mais uma vez um tom documental de um não-acontecimento, em face de um desejo de uma comunidade que almeja a indenização por anos de exploração da capital nas populações marginalizadas. Desejo inclusive ressaltado pelo pronunciamento vindo do alto-falante na região de Ceilândia que serve ao governo: “[...] são 103 dias sem registros de atentados em nossa cidade”. Esta manifestação denuncia que a vontade de destruir Brasília não é apenas dos personagens que nos são apresentados, mas que já houve atentados anteriores, expressando a luta de uma comunidade. A relativização da imagem – imagem filmada versus imagem apresentada através da ilustração – põe em jogo uma luta ainda não atingida, mas projetada em cima de imagens que sugerem a conquista de um objetivo de extermínio da opressão. Esses métodos expressivos apresentados acima, descortinam-se para o espectador como parte de uma obra ficcional que parte de um acontecimento real, trazendo a quem assiste a consciência de que aquilo é um produto construído a partir de uma autoria, buscando representar um afeto de uma população. É importante ressaltar que a mistura entre os gêneros cinematográficos (ficção científica acrescida de elementos de documentário) apontam para uma representação e não escondem do espectador o impacto da imagem e o poder manipulativo que todo o processo de produção, desde as gravações até a montagem e a finalização, exercem sobre quem assiste. Como observa Comolli (2008), sobre o espectador do documentário:

É essa a postura perversa do espectador de documentários que se encontra interdita diante das novas imagens de síntese: eu não posso mais crer ou desejar crer que haja um referente para a cena, realidade do referente cujo filme seria precisamente o testemunho – ou o desmentido, atestação invertida. Sim, o encontro aconteceu efetivamente, pois ele foi filmado; e, aliás, o filme gravado é para mim a sua garantia. Acreditar naquilo que vejo (a ele aderir, nele se implicar, atuar junto com ele: todas as condições normais do espectador de cinema) me autoriza, portanto, a supor que a realidade de um referente que seria

relativamente independente do gesto cinematográfico. Por uma espécie de inversão de perspectiva, não seria o filme que regularia o encontro entre corpo e máquina, mas o inverso, como se esse encontro, primeiro e absoluto, tivesse imposto a sua filmagem. (COMOLLI, 2008, p.145-146).

O encontro proposto por Adirley se difere da postura de um documentário tradicional, na medida em que ele não impõe somente imagens que fazem referência a um desenrolar de um acontecimento real, mas de um sonho, uma projeção, que evidencia ao espectador um universo de criação dentro do produto fílmico, de uma projeção criativa vindo de flagelos reais de discriminação e marginalização da população negra e periférica brasileira, com recorte específico na história de Ceilândia. Dessa maneira, o diretor abre espaço para a participação ativa pelo pensamento do espectador, a partir da exibição de uma missão não cumprida, evocando-o a olhar e refletir sobre sua conjuntura política e social, chamando atenção para pensarmos no cinema como uma importante ferramenta de mudança social.

Conclusão

Podemos observar uma proximidade entre a mudança estrutural da educação proposta pela Unesco, no que tange conferir a capacidade e autonomia da leitura da imagem cinematográfica, e os atos cinematográficos de Adirley Queirós, tais como: utilização da linguagem cinematográfica para fomentar mudanças sociais; entregar ferramentas comunicacionais para a própria comunidade retratada no filme, de forma a empoderá-la; e um posicionamento crítico sobre a falta de acesso dessas mesmas comunidades a equipamentos e a conhecimentos que desenvolvam competências midiáticas para o exercício pleno da cidadania em uma sociedade permeada cada vez mais pela linguagem audiovisual. Nisso se verifica que a responsabilidade é tanto de educadores quanto de profissionais para criar uma comunidade que busque se desenvolver com base no pensamento crítico e que não seja levada por meios de

comunicação de uma maneira manipulativa, apenas servindo para manter uma estrutura mercadológica. Também seria da alçada desses mesmos sujeitos buscar o empoderamento, na medida que toma as ferramentas de comunicação para si mesmos, expressando cada individualidade e trazendo para o contexto midiático um espaço de diversidade tanto de educadores quanto de profissionais que entendem o dever político das ferramentas de comunicação.

A representação da diversidade cultural brasileira, de maneira ampla, é importante e deve ser uma luta de comunidade, para celebrarmos nossa história de maneira crítica e trazer a consciência de que deve ser um espaço de acesso a todos. Pensar que os meios de comunicação possam ser tão diversos quanto a cultura brasileira é projetar uma sociedade consciente sobre sua capacidade de construção de uma comunidade saudável para todos a partir da expressão artística.

Referências

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BAPTISTA NEVES, Pedro José Félix. **O cinema na escola**: Estudo de caso – a disciplina de opção de cinema no 3º ciclo, no Algarve Percurso e efeitos no tempo. 2011. 109 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, Faro, 2011.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

BRASIL. **Constituição** (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. 292 p.

CANAL E. **Canal E Cultura 25: Branco sai, Preto fica**. Youtube, 3 out 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z1oG-gXhC0&t>>. Acesso em 25 fev 2018.

CARTA PLAY. **Adirley Queirós fala sobre cinema e política no Brasil**. Youtube, 1 dez 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=clBYcHjLuTA>>. Acesso em 25 fev 2018.

COELHO, Diana Xavier e COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Documentário X Ficção: Discutindo o Híbrido na Narrativa Fílmica. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. p. 1-15.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

GONÇALVES, Ana Luísa Fernandes José. Produção de um programa didático no âmbito da literacia cinematográfica. In: Sara Pereira (Org.) (2011). Congresso Nacional "Literacia, Media e Cidadania", 2011, Braga. **Actas...** Braga: Universidade do Minho: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, 2011, p. 729-742.

GRIZZLE, A., CALVO, M. **Alfabetização Midiática e Informacional: diretrizes para formulação de políticas e estratégias - Resumo sobre as políticas da AMI**. UNESCO, 2016. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002463/246386POR.pdf>>. Acesso em 15/01/2018.

HOLSTON, James. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 362p.

JENKINS, Henry. **Cultura da Conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. São Paulo: Aleph, 2014.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean.. **O Ecrã Global: Cultura mediática e cinema na era hipermoderna**. Lisboa: Edições 70, 2007.

REIS JÚNIOR, Reginaldo de Lima. **Cidade, Trabalho e Memória: os trabalhadores da construção de Brasília (1956-1960)**. Belo Horizonte, 2008. Dissertação. Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.