UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

EDILSON CARLOS COSTA CORREIA

O *NUEVO CINE LATINOAMERICANO* A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA INTERCULTURAL E DECOLONIAL: "TERRA EM TRANSE", *"MEMÓRIAS DEL SUBDESARROLLO"* E *"LA SANGRE DEL CÓNDOR"*

Goiânia
2013

EDILSON CARLOS COSTA CORREIA

O *NUEVO CINE LATINOAMERICANO* A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA INTERCULTURAL E DECOLONIAL: "TERRA EM TRANSE", *"MEMÓRIAS DEL SUBDESARROLLO"* E *"LA SANGRE DEL CÓNDOR"*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da faculdade de História, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Fronteiras, Interculturalidade e Ensino de História.

Orientador: Prof. Dr. Elias Nazareno.

GOIÂNIA

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG

C824n

Correia, Edilson Carlos Costa
O *Nuevo Cine Latinoamericano* A Partir De Uma Perspectiva Intercultural e Decolonial: "Terra Em Transe", *"Memórias Del Subdesarrollo*" E *"La Sangre Del Cóndor"* [manuscrito] / Edilson Carlos Costa Correia. – 2013.
137 f.

Orientador: Prof. Dr. Elias Nazareno.
Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2013.
Bibliografia.
Anexo.

1. *Nuevo Cine Latinoamericano* 2.Colonialidade do saber. 3. Resistência epistêmica 4. Eurocentrismo.I.Título.
CDU: 791(8):325.3

FOLHA DE APROVAÇÃO

EDILSON CARLOS COSTA CORREIA

O *NUEVO CINE LATINOAMERICANO* A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA INTERCULTURAL E DECOLONIAL: "TERRA EM TRANSE", *"MEMÓRIAS DEL SUBDESARROLLO"* E *"LA SANGRE DEL CÓNDOR"*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do grau de Mestre em História.

Aprovada em: ____/___/____

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Elias Nazareno – (UFG)
Presidente

_____
Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva (UEG)
Membro Externo

_____
Prof[a]. Heloísa Selma Fernandes Capel (UFG)

_____
Prof. Dr. Leandro Mendes Rocha (UFG)
Suplente

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, Valdemir José Correia e à Matilde Almeida Costa, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Minha sincera gratidão ao Prof. Dr. Elias Nazareno, por sua seriedade em conduzir com sinceridade uma orientação comprometida e responsável que tornou possível a realização deste trabalho.

Agradeço a professora: Dra. Heloísa Selma Fernandes Capel, e aos professores: Dr. Leandro Mendes Rocha, em especial ao Dr. Ademir Luiz da Silva pela sua disposição em compor à banca examinadora.

Minha gratidão a minha família, Telma Aparecida de Sousa, minha esposa, Matheus de Sousa Correia, meu filho e Aryane Rúbia de Sousa Correia, minha filha, presenças estimulantes no decorrer desta pesquisa.

Agradeço aos amigos que, direta ou indiretamente, colaboraram com a construção deste trabalho: Dr. Agnaldo Coelho, Dr. Paulo Ventura, Dr. Anaimú, Adriano Melo, Dr. Fabiano Coelho, Dr. Maurício Frota, Prof. João Macedo, Dr. Paulo Roberto, Dr. José Divino da Silva e Euler de França Belém e em especial, ao George Henrrique Villaboas, pela sua atenção e contribuição.

Agradeço às professoras que muito contribuíram para realização deste trabalho, Drª. Maria do Espírito Santo Rosa Cavalcante e a Drª. Maria Amélia Alencar, e aos professores: Ms. Antônio Luiz e Dr. Eduardo Gusmão de Quadros. Aos colegas universitários, Erton Antônio Ferreira, Marcos Manuel, Nadia Valéria Teixeira, Marcelo Eduardo e em especial a Danilo de Alencar.

Agradeço o apoio especial dos meus familiares: Elba, Elton, Evandelez, Evangelista, Eliane, Terezinha, Elmifran, Elvisfran, Elissamara, João Pedro e a todos os meus sobrinhos, cunhados e primos, em especial a minha madrinha Nair Costa e Silva *in memorian*.

RESUMO

O movimento do Nuevo Cine Latinoamericano apresenta uma perspectiva de descolonização como expressão cinematográfica contra-hegemônica à imagem do cinema dominante, e este tem como finalidade, entre outras coisas, o domínio de todos e quaisquer tipos de manifestações culturais dos povos colonizados. Neste sentido, a presente pesquisa analisará o Nuevo Cine Latinoamericano, que foi influenciado pelo Cinema Novo brasileiro e idealizado pelo cineasta Glauber Rocha com base em uma posição de crítica ao cinema dominante ocidental em contraposição à colonialidade do saber. Por fim, será realizada uma discussão em caráter Decolonial ou de descolonização do saber, como prova de resistência epistêmica e possível contraposição à colonialidade do poder. Esse estudo se justifica a partir do contraste entre a hegemonia eurocêntrica que pressupõe a existência de um Novo Padrão de Poder Mundial (Word System) moderno, colonial, capitalista e eurocentrado, que se constitui primeiramente na América Latina e se difundiu para todo mundo colonial. Em oposição a esse contexto vem a ideia de resistência epistêmica fundamentada na perspectiva decolonial do grupo modernidade/colonialidade. Posteriormente, o Nuevo Cine Latinoamericano será apresentado como proposta de descolonização do saber imposta pela ideologia do cinema dominante. E por fim serão analisadas três produções do Nuevo Cine Latinoamericano: Terra em Transe, de Glauber Rocha (Brasil, 1967); Memórias do Subdesenvolvimento, de Tomás Gutiérrez Alea (*Memórias Del Subdesarrollo* - Cuba, 1968); O sangue do condor –Yawar Mallku–, de Jorge Sanjinés (Bolívia, 1969).

Palavras-chave: Nuevo Cine Latinoamericano; colonialidade do saber; resistência epistêmica; eurocentrismo e colonialismo.

ABSTRACT

The Nuevo Cine Latinoamericano movement presents a perspective of decolonization as counter-hegemonic cinematic expression to the dominant image of cinema, and this is intended, among other things, the domain of any and all kinds of cultural manifestations of colonized peoples. In this sense, this research Nuevo Cine Latinoamericano the review, which was influenced by New Brazilian Cinema and designed by filmmaker Glauber Rocha based on a position of dominant Western criticism of the film as opposed to the coloniality of knowledge. Finally, a discussion will be held in decolonial character or knowledge decolonization, as evidence of possible resistance and opposition to the epistemic coloniality of power. This study is justified from the contrast between the Eurocentric hegemony that assumes the existence of a New World Power Standards (Word System) modern, colonial, capitalist and Eurocentered, which consists primarily in Latin America and for spread throughout the colonial world. In opposition to this context is the idea of resistance based on epistemic perspective decolonial Group modernity / coloniality. Nuevo Cine Latinoamericano the later will be presented as a proposal for knowledge decolonization imposed by the dominant ideology of cinema. And finally will be analyzed three Nuevo Cine Latinoamericano productions: Land in Anguish, Glauber Rocha (Brazil, 1967), Memories of Underdevelopment, by Tomás Gutiérrez Alea (Subdesarrollo Memoir of Cuba, 1968);'s blood-condor-YawarMallku, Jorge Sanjinés (Bolivia, 1969).

Keywords: Nuevo Cine Latinoamericano; Coloniality of knowledge; Resistance epistemic; Eurocentrism and colonialism.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 9

1 COLONIALISMO EUROCÊNTRICO: DAS ORIGENS À MODERNIDADE 15

1.1 Modernidade/Colonialidade: um breve histórico 21

1.2 Processos e possibilidades de desconstrução da colonialidade 30

1.3 Cinema ocidental e colonização 36

2 UMA BREVE HISTÓRIA DO CINEMA: DA ORIGEM AO CINEMA MODERNO 47

2.1 O cinema na América Latina 57

2.2 A origem do Cinema Novo brasileiro 58

2.3 Transição do primeiro cinema para o cinema novo: o cinema moderno na América Latina 62

2.4 O *Nuevo Cine Latinoamericano* e o Cinema Novo brasileiro 65

3 DESCOLONIZAÇÃO DOS SABERES E O *NUEVO CINE LATINOAMERICANO*... 82

3.1 Desconstrução da colonialidade do poder em "Terra em Transe" 84

3.2 Reflexos da colonialidade do poder em "Memórias do Subdesenvolvimento" 94

3.3 Interculturalidade e resistência epistêmica em "O sangue do condor" 100

CONSIDERAÇÕES FINAIS 106

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 108

FILMOGRAFIA 114

ANEXO - SUGESTÕES FILMOGRÁFICAS 115

INTRODUÇÃO

O tema *Nuevo Cine Latinoamericano*, como objeto de estudo, foi escolhido, em um primeiro momento, com base em minha própria história de vida. Minha aproximação com o cinema teve início no ano de 1976 quando, aos seis anos, tive contato com a primeira produção cinematográfica. Despertou-se, então, uma paixão pelo cinema e, consequentemente, pela história. Nessa época, residia em uma pequena cidade de aproximadamente cinco mil habitantes, no sul do estado do Maranhão, e ainda não dispunha de rede de televisão. Nesse momento, o cinema era um meio de comunicação e entretenimento que pertencia à Igreja Católica, a paróquia local exibia em praça pública, sobre uma das paredes laterais da igreja matriz, um longa-metragem de três horas e trinta e nove minutos intitulado "Os dez mandamentos" (*The Ten Commandments*, EUA, 1956) de Cecil B.DeMille, com Charlton Heston. O filme foi exibido em duas partes e, depois de assistir à primeira, havia grande ansiedade para conferir a última.

A cena mais marcante foi quando Moisés, com suas enormes barbas brancas, desceu o Monte Sinai com as "Tábuas das Leis de Deus". Foi uma emoção inexplicável, estava maravilhado e perplexo diante daquelas imagens. Ainda hoje este filme é visto, repetidas vezes, para relembrar aquela agradável experiência, que desde então se tornou uma paixão.

Essa experiência foi o ponto de partida para a compreensão do fenômeno cinematográfico e de sua contribuição para a história. Os títulos de filmes com abordagem histórica sempre foram muito atraentes. Desde então adotei este método de investigação histórica, que permitia, salvo melhor juízo, um entendimento melhor do processo histórico.

Após a demarcação do tema, definiu-se, como fonte, os autores decoloniais do grupo modernidade/colonialidade. O *Nuevo Cine Latinoamericano*[1], meio século antes do surgimento desse grupo, apresentou uma proposta de descolonização dos saberes, em defesa de uma narrativa fílmica militante e combativa, como forma de denúncia das práticas imperialistas e, principalmente, em oposição ao comercialismo do cinema dominante, que expressassem a diversidade cultural da América Latina. Assim, a opção pelos estudos

---

[1] A trajetória no *Nuevo Cine latinoamericano* teve sua primeira manifestação no *Centro Sperimentaledi Cinematografia de Roma*, nos anos de 1950, em que estavam presentes os jovens cineastas latinos: Júlio Garcia Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri. O movimento começou em 1962, no Seminário do Terceiro Mundo, organizado pelo *Instituto Columbianum* (órgão jesuíta de Gênova), e contou com a participação de Glauber Rocha como principal difusor e defensor da constituição de um novo cinema latino-americano em termos políticos e culturais. Sobre o assunto, ver Mariana Martins Villaça, *"AmericaNuestra"*: Glauber Rocha e o cinema cubano. Revista brasileira de História, vol. 22 n. 44 São Paulo 2002. Disponível em: http:// www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01880200200020011&script=sci_arttext.

decoloniais do grupo modernidade/colonialidade tem a intenção de demonstrar um conhecimento original da América Latina.

Historicamente, o impacto do primeiro encontro entre os espanhóis e os povos nativos da América, e o choque provocado pelas diferenças culturais, logo no período de reconhecimento, produziram discursos antagônicos. O lado europeu constituiu uma ideia de superioridade justificada pela ordem divina e pela hegemonia epistêmica eurocentrada. Os índios americanos tomaram consciência da opressão eurocêntrica imposta pela conquista e manifestaram uma ideia de resistência à colonização ligada a geopolítica do lugar. Como afirma Walsh (2007), essa oposição permaneceu até a construção de um projeto social, cultural, político, ético e epistêmico intercultural com a função de transformar a realidade social e herança cultural deixada pela colonialidade. Embora às Ciências Atropológicas mostrem que a ideia imperialista já fazia parte da mentalidade de alguns grupos pré-colombianos.

A justificativa para esse estudo está no contraste entre a hegemonia eurocêntrica, que pressupõe a existência de um *Novo Padrão de Poder Mundial (World System)* moderno, colonial, capitalista e eurocentrado, que se constituiu primeiramente na América Latina e se difundiu para todo mundo colonial e a ideia de resistência epistêmica, fundamentada na perspectiva decolonial do grupo modernidade/colonialidade.

Esse grupo de investigação é composto, predominantemente, por intelectuais e acadêmicos latino-americanos, e se baseia na perspectiva decolonial como categoria analítica de matriz colonial de poder, como parte de um projeto intercultural que pressupõe que a colonialidade é constitutiva da modernidade. Sua principal finalidade é a transformação e libertação da América Latina do projeto colonial das epistemologias eurocêntricas. Entre os defensores dessa categoria analítica destaca-se o sociólogo peruano Aníbal Quijano.

> O eurocentrismo situa-se de modo tão inexorável no centro de nossas vidas cotidianas, que mal percebemos sua presença. Os traços residuais de séculos de dominação europeia axiomática dão forma à cultura comum, à linguagem do dia-a-dia e aos meios de comunicação, engendrando um sentimento fictício de superioridade nata das culturas e dos povos europeus. [...] não se trata, na verdade, de um ataque à Europa ou aos europeus, e sim ao eurocentrismo, ou seja, à tentativa de reduzir a diversidade cultural a apenas uma perspectiva paradigmática que vê a Europa como a origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo, como "realidade" ontológica em comparação com a sombra do resto do planeta. O pensamento eurocêntrico atribui ao "Ocidente" um sentido quase providencial de destino histórico. O eurocentrismo, assim como a perspectiva renascentista na pintura, olha para o mundo a partir de um único ponto de vista privilegiado. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 20).

É necessário esclarecer que existem outras vertentes históricas a respeito do colonialismo na América Latina, como a orientação dos estudos pós-coloniais apresentada pelo argentino Néstor Garcia Cancline, em seu livro *Culturas Híbridas* (2000), no qual apresenta, de forma original e coerente, uma reflexão sobre a problemática da modernidade na América Latina, analisa as relações culturais da América Latina utilizando o termo "hibridação", em detrimento de "sincretismo" ou "mestiçagem" para se referir ao cruzamento entre as diferentes etnias, que origina novas formas de linguagem e expressões artísticas. O autor considera que "hibridação" pode abranger a diversidade intercultural, enquanto "mestiçagem" se limita à raça, o "hibridismo" também absorve as formas modernas melhor que o termo "sincretismo", por considerar que esse termo refere-se, quase sempre, ao simbolismo das fusões religiosas.

Como um dos objetivos deste trabalho, pretende-se buscar a compreensão do *Nuevo Cine Latinoamericano* enquanto manifestação de resistência epistêmica em oposição ao conhecimento produzido, não apenas pela modernidade eurocêntrica, mas por toda cultura hegemônica imperialista, que impôs a condição de inferioridade aos povos colonizados, desprezando ou subalternizando o conhecimento produzido fora da cultura dominante. Essa argumentação é também uma forma de saber.

É importante ressaltar que esta pesquisa aponta uma nova direção para o *Nuevo Cine Latinoamericano*, ressignificando-o, com base em uma perspectiva decolonial que pretende descolonizar os saberes outros em relação às culturas hegemônicas.

Essa pesquisa se fundamentou nos conhecimentos produzidos pela interculturalidade epistêmica do grupo modernidade/colonialidade e dos cinemanovistas, em oposição à colonização imposta pela colonialidade do poder e do saber. Assim, por se tratar de uma abordagem latino-americana, os autores europeus e as metanarrativas eurocêntricas são analisados a partir de um olhar crítico.

O levantamento bibliográfico foi realizado com base em fontes que pudessem dar suporte para a realização desta pesquisa. Inicialmente, foram utilizadas as obras de: Ella Shohat e Robert Stam ("Crítica da imagem eurocêntrica", 2006); Fernando Mascarello ("História do cinema mundial", 2006); José Carlos Avellar ("A Ponte Clandestina", 1995); Ismail Xavier ("O cinema brasileiro moderno", 2001); Tereza Ventura ("A Poética Polytica de Glauber Rocha", 2000); Jean-Claude Bernardet ("Cinema Brasileiro: propostas para uma História", 1979); e Glauber Rocha ("Revisão Crítica do Cinema Brasileiro", 1963).

Constituída a base teórica e metodológica, fundamentados e relacionados com à perspectiva modernidade/colonialidade, como os seguintes artigos: “Meditações Anticartesianas sobre a origem do antidiscurso filosófico da modernidade” (2010), de Enrique Dussel; “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina” (2005) e “Colonialidade do poder e classificação social” (2010), de Aníbal Quijano. Além dessas obras, foram consultadas revistas eletrônicas. E também as produções cinematográficas: “Terra em Transe”, de Glauber Rocha (Brasil, 1967); “Memórias do Subdesenvolvimento” (*Memórias Del Subdesarrollo* - Cuba, 1968) de Tomás Gutiérrez Alea e O sangue do condor (*YawarMallkur* - Bolívia, 1969) de Jorge Sanjinés.

A exposição dos estudos realizados se organizou em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Colonialismo Eurocêntrico: das origens à modernidade” apresenta um esboço do colonialismo na América Latina e de sua condição de subalternidade, imposta pela modernidade/colonialidade, no intuito de fornecer subsídios para análise do conceito de colonialidade do poder. O colonialismo moderno impôs, aos povos colonizados, a colonialidade do poder com base na classificação racial, por meio de mecanismos políticos, econômicos, militares e epistêmicos que, de acordo com Quijano (2005) confirmaram um novo padrão de poder, materializado na mundialização do sistema capitalista, na exploração do trabalho e na classificação racial das populações colonizadas. A colonialidade do saber, resultante da colonialidade do poder, tem como pressuposto a inferiorização de outras formas de saber. Também é resultado da colonialidade do poder a racialização decorrente da colonialidade do ser.

Faz-se necessário refletir que a colonialidade é constitutiva da modernidade, ou seja, não há modernidade sem a colonialidade. Asssim, o grupo modernidade/colinialidade apresenta um projeto de descolonização dos saberes impostos pela colonialidade do poder e do saber, em oposição ao projeto da modernidade eurocêntrica e à consolidação do colonialismo moderno como padrão internacional de poder em prol do capitalismo como “sistema-mundo”, forma de organização que se fortaleceu a partir de 1492, quando o eurocentrismo assumiu a hegemonia em escala global. Ainda neste capítulo, será apresentado um histórico dos filmes coloniais que fazem apologia ao empreendimento colonial, produzidos por aquela que consideramos como cultura dominante e que refletem as relações entre colonizadores e colonizados, estabelecendo as diferenças culturais e reafirmando a ideia de superioridade racial do europeu.

O segundo capítulo com o título “Uma breve história do cinema: da origem ao cinema moderno” apresenta uma breve historiografia do cinema, com foco nos movimentos de

vanguarda do cinema, desde sua origem, em 28 de dezembro de 1895, até a chegada do cinema moderno, buscando compreender o fenômeno cinematográfico e seu potencial como fonte de conhecimento. Assim é possível compreender o contexto histórico que tornou realidade o *Nuevo Cine Latinoamericano*, que teve o cineasta brasileiro Glauber Rocha como idealizador e que tinha como objetivo a resistência à invasão cultural promovida pelo cinema dominante.

O *Nuevo Cine Latinoamericano* será apresentado como proposta de descolonização do saber imposta pela ideologia do cinema dominante e que produziu, entre outras coisas, uma enorme rejeição pelo cinema nacional.

A proposta de Glauber Rocha nasceu em parceria com jovens cinéfilos frequentadores de cineclubes, que desenvolveram um projeto cinematográfico esteticamente original para pensar a América Latina como a "Grande Pátria". A proposta de Glauber Rocha se baseava no conhecimento histórico e no reconhecimento da colonização imposta pelo imperialismo capitalista, assim, ele propôs uma perspectiva de conhecimento da interculturalidade epistêmica da América Latina, na qual o cinema se constitui em uma forma de descolonização dos saberes impostos pela colonialidade. Esse movimento é compreendido como uma epistemologia e manifestação de outro saber exterior ao eurocentrismo, como parte do projeto do grupo modernidade/colonialidade.

No terceiro e último capítulo, "Descolonização dos saberes e o *nuevo cine latinoamericano"*, são analisadas, em uma em perspectiva Decolonial ou de descolonização do saber, três produções cinematográficas: "Terra em Transe", de Glauber Rocha (Brasil, 1967); "Memórias do Subdesenvolvimento" (*Memórias Del Subdesarrollo* - Cuba, 1968) de Tomás Gutiérrez Alea e O sangue do condor (*YawarMallkur* - Bolívia, 1969) de Jorge Sanjinés.

O filme "Terra em Transe" pode ser compreendido como uma forma de resistência epistêmica, por apresentar um conteúdo histórico que Glauber Rocha defendia, como forma de manifestação do pensamento revolucionário cinematográfico, em defesa de uma linguagem própria, com o objetivo de escrever sua própria história, assumindo o controle de suas próprias imagens, falando com suas vozes, em defesa de um projeto anticolonialista e este parece ser um filme que expressa esse sentimento.

A obra "Memórias do Subdesenvolvimento" (1968) surgiu em um momento decisivo para a história de Cuba, assim, ele é analisado como possível elemento de resistência epistêmica, a partir do contexto histórico-social da visão do cineasta e da forma como ele interpreta esse contexto. Realiza-se, assim, uma reflexão sobre o momento em que era

pensada a construção de uma unidade nacional para Cuba, representada pela indecisão do protagonista, em negação de sua identidade cubana corroída pelo subdesenvolvimento.

A narrativa “O sangue do condor” (1969) representa a resistência indígena à dominação que os Estados Unidos impunham à Bolívia, como possível manifestação da interculturalidade, compreendendo que este conceito surgiu dos próprios movimentos de resistência indigena. Esse filme surpreende pela forma como a narrativa foi realizada, em primeiro lugar por utilizar a língua indígena *quéchua* e em segundo lugar pela atuação ser realizada pelos próprios índios, e não por atores profissionais.

1 COLONIALISMO EUROCÊNTRICO: DAS ORIGENS À MODERNIDADE

> *"Nós somos a raça superior. Os escravos devem trabalhar para nós. Quando não forem mais necessários, podem morrer. Eles não precisam de atenção médica. Deixe que eles usem métodos contraceptivos e abortem sempre que o possível. A educação é perigosa. Uma pessoa educada é um inimigo em potencial. Deixe-os praticar sua religião apenas como uma diversão. Eles devem receber apenas a alimentação suficiente para mantê-los vivos" (Instruções de Martin Bormann para a ocupação da Ucrânia. Em Yawar Mallku/O Sangue do Condor. Jorge Sanjinés, 1969).*

O *Nuevo Cine Latinoamericano* foi um fenômeno dos povos colonizados da América Latina, com variantes anticolonialistas e antimperialistas, em oposição às narrativas do cinema da cultura dominante, como uma ferramenta revolucionária. Assim, o *Nuevo Cine Latinoamericano*, surge com um grupo de jovens cineastas reunidos por um objetivo: a defesa de um projeto original para um cinema autônomo, combatente e, antes de tudo, antimperialista. Este cinema representaria a realidade da América Latina como a Grande Pátria, como forma de conhecimento[2]. De antemão, é necessário compreender o que foi o colonialismo e a forma pela qual se deu a dominação colonial dos povos nativos da América, pelos europeus, por meio da apropriação e do controle de todos os recursos pelo capitalismo imperialista e como se organizou a política na divisão do planeta sob uma espécie de panóptico, desde o início da modernidade, e, nesse contexto, como o cinema contribuiu para a dominação cultural dos colonizados, destacando os principais filmes apologéticos ao empreendimento colonial.

No imaginário imperialista de dominação cultural, com base em conceitos racistas de "eurocentrismo"[3] e "colonialismo" fundamentados do "mito do Ocidente", que pressupõe um falso sentimento de superioridade das culturas e dos povos europeus, neste capítulo será desenvolvida uma crítica à dominação colonial e uma desconstrução das epistemologias[4]

---

[2] A discursão sobre essa temática será aprofundada no capítulo seguinte (N. do A.).

[3] Para Aníbal Quijano (2005), o eurocentrismo se define como "A elaboração intelectual do processo de modernidade que produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstra o caráter do padrão mundial do poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo." (QUIJANO, 2005, p. 115).

[4] "Epistemologia é, grosso modo, a teoria do conhecimento ou filosofia do conhecimento, o ramo filosófico que se ocupa de pensar os problemas que dizem respeito ao conhecimento (seus métodos, sua organização, sua procedência e sua relação com uma realidade histórica, sua validade, seus limites, etc.)" MENESES, Disponível em: http://api.ning.com/files/BcK5ABGfSlrjX*gUESNx1BBeS6BKMevNdHKGjeFglOoMLhn8zDbg7t12YACNplyIWIZXiAJmxBD- xPqsPArcJaWGAptBbfeL/MicrosoftWordredsudamericanaEpistemologiasul.pdf. Acessado em: 10/03/2013. "Epistemologia é toda a noção ou ideia, refletida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido. É por via do conhecimento válido que uma dada experiência social se torna intencional e inteligível. Não há, pois, conhecimento sem práticas e atores sociais. E como umas e outros não existem senão

eurocêntricas, rejeitando os esquemas classificatórios das meta-narrativas lineares da "hybrys do punto zero" [5] de uma Europa autocentrada, com sentido quase providencial, subentendida como a luz para as civilizações.

> O eurocentrismo surgiu inicialmente como um discurso de justificação do colonialismo, quando as potências européias atingiram posições hegemônicas em grande parte do mundo. De fato, J. M. Blaut o chama de "modelo de mundo do colonizador". Como base ideológica comum ao colonialismo, ao imperialismo e ao discurso racista, o eurocentrismo é uma forma de pensar que permeia e estrutura práticas e representações contemporâneas mesmo após o término oficial do colonialismo. Embora os discursos colonialistas e eurocêntricos estejam intimamente relacionados, suas ênfases são distintas. Enquanto o primeiro justifica de forma explícita as práticas colonialistas, o outro "normatiza" as relações de hierarquia e poder geradas pelo colonialismo e pelo imperialismo, sem necessariamente falar diretamente sobre tais operações. Assim, os laços entre o eurocentrismo e o processo de colonização são obscurecidos por um tipo de epistemologia oculta. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 21).

A formação do discurso colonialista tem origem na Grécia clássica que, escolhida pelos deuses e reconhecida pela superioridade da cultura helênica como a luz para as civilizações bárbaras por meio da expansão colonizadora com base no mito comum sobre as origens da civilização europeia, remete a uma narrativa histórica linear com origem semidivina. Sabe-se, entretanto, que a Grécia não tinha tal concepção de universalidade europeia, já que esta foi uma construção histórica para designar a superioridade sobre o Oriente em que todos os não gregos eram considerados bárbaros, ou seja, todo o restante da Europa. A lógica aristotélica não compreendia o colonialismo em um critério individual, no qual conceito de raça é estendido a sociedades inteiras como "nações escravas" (pressuposto do colonialismo moderno e da colonialidade moderna), baseava-se apenas nos "espólios de guerra", fundamentados na ideia de que os vencidos deviam suas vidas e tinham, portanto, uma dívida de submissão aos vitoriosos. A ênfase, então, não era na raça, mas em classificações sociais de privilégios.

A historiografia europeia traçou uma trajetória linear da história desde a Grécia clássica, classificada como Ocidental e democrática, de modo que a Europa sempre foi vista como "motor" das narrativas históricas progressivas. Foi na Grécia Antiga que se cunhou o termo "democracia" e a Europa, apropriando-se dele, inventou a sociedade de classes – o

---

no interior de relações sociais, diferentes tipos de relações sociais podem dar origem a diferentes epistemologias" (SANTOS e MENESES, 2010, p. 15).

[5] "Santiago Castro-Gómez (2003) denomina de "*hybris do ponto zero*" a pretensão *desmesurada* do pensar cartesiano de se situar para além de toda a perspectiva particular. Como o artista renascentista que, ao traçar a linha do horizonte e o ponto de fuga na perspectiva de todos os objetos que irá pintar, não aparece ele própria no quadro, mas é sempre subjetivamente "o que olha e constitui o quadro" (é o "ponto de fuga" ao contrário) e que passa como o "ponto zero" da perspectiva" (SANTOS e MENESES, 2010, p. 15).

feudalismo o capitalismo, todos os "*ismos*", e a revolução industrial (SHOHAT e STAM, 2006, p. 22).

Segundo Dussel (2005), essa visão é uma construção ideológica, que se apropria da cultura grega como "europeia e ocidental". A historiografia europeia descreve o mundo greco-romano como o "centro" da história mundial. Essa visão é falsa por duas razões: porque ainda não havia uma história mundial e porque o lugar geopolítico impossibilitava que fosse o "centro", já que o Mar Vermelho, ou Antioquia, era o lugar do término do comércio do Oriente, então este não seria o "centro", mas a fronteira que limitava o mercado euro-afro-asiático.

Ainda para esse autor, a Europa mitológica é oriental, descendente de fenícios de origem semita, completamente distinta da modernidade. A Grécia não deve, então, ser confundida com a futura Europa moderna ocupada pelos "bárbaros". A Ásia compreendia a atual Turquia, a África, e o Egito, países que se tornaram províncias do Império Romano e tinham culturas mais desenvolvidas que outros ocupantes da Europa, por isso, seus habitantes não eram, assim como os da África, considerados pelos gregos como bárbaros, ainda que também não fossem completamente humanos. Para os árabes, Aristóteles era mais visto como filósofo do que os para próprios cristãos. Como metafísico e lógico, foi estudado em Bagdá, muito antes que sua obra, na Espanha muçulmama, fosse traduzida para o latim, foi a "universalidade muçulmana", do Atlântico ao Pacífico. A Europa Latina era vista como uma cultura periférica, e não como o cerne da história, nem mesmo o Império Romano, que se localizava na parte ocidental nunca foi centro nem mesmo da história do continente euro-afro-asiático. Antes do mundo mulçumano, somente os impérios helenísticos teriam sido "centro" da história euroasiática, porém, o helenismo não ocupou toda a Europa e nunca alcançou universalidade como os muçulmanos, no século XVI. (DUSSEL, 2005, p. 24-26).

> Os defensores da patente europeia da modernidade costumam apelar para história cultural do antigo mundo heleno-românico e ao mundo do Mediterrâneo antes da América, para legitimar sua defesa da exclusividade dessa patente. O que é curioso desse argumento é que escamoteia, primeiro, o fato de que a parte realmente avançada desse mundo do Mediterrâneo, antes das Américas, área por área dessa modernidade, era islâmico-judaica. Segundo, que foi dentro desse mundo que se manteve a herança cultural greco-romana, as cidades, o comércio, a agricultura comercial, a mineração, os têxteis, a filosofia, a história, quando a futura Europa Ocidental estava dominada pelo feudalismo e seu obscurantismo cultural. Terceiro que, muito provavelmente, a mercantilização da força de trabalho, a relação capital-salário, emergiu, precisamente, nessa área e foi em seu desenvolvimento que se expandiu posteriormente em direção ao norte futura Europa. Quarto, que somente a partir da derrota do Islã e do posterior deslocamento da hegemonia sobre o mercado mundial para o centro-norte da futura Europa, graças à América, começa também a deslocar-se o centro da atividade cultural a essa nova região. Por isso, a nova

> perspectiva geográfica da história e da cultura, que ali é elaborada e que se impõe como mundialmente hegemônica, implica, obviamente, uma nova geografia do poder. A própria idéia de Ocidente-Oriente é tardia e parte da hegemonia britânica. (QUIJANO, 2005, p. 112)

Na perspectiva de Shohat e Stam (2006), foram os processos de colonização iniciados pelos gregos, romanos, astecas e incas, que antecederam às práticas européias que serviram como base para o colonialismo moderno, que teve início a partir de 1492 com as viagens de descobrimento e conquista do "Novo Mundo" pela Europa, e inaugurou uma nova era de expansão colonial que resultou em uma dominação mundial. Este processo degradou, sistematicamente, a África, que possuía uma cultura rica, dotada de um intercâmbio comercial amplo, crenças religiosas, um complexo sistema de relações sociais e diversas formas de escrita, como por exemplo, os *pictogramas* e *ideogramas*. Antes do ano 600 a.C., o continente africano já possuía uma economia diversificada e produtiva, com indústrias têxteis e metalúrgicas além de técnicas de trabalho na fundição de ferro, utilizadas na Europa apenas no século XIX. Durante séculos, a Europa manteve contato direto com esse continente pelo Mar Mediterrâneo. A diversidade cultural africana acabou sendo encoberta por hierarquias arbitrárias criadas pelos europeus, por meio da valorização da arquitetura monumental, da musicalidade, das indumentárias para a decoração do corpo e da cultura literária do mundo europeu. Logo, a inferiorização da África foi uma invenção ideológica que exigiu o apagamento da consciência histórica e a exaltação da hegemonia europeia.

Esses autores prosseguem afirmando que o discurso eurocêntrico construiu, sistematicamente, a ideia de "inferioridade" da África, como invenção ideológica para o encobrimento da consciência a respeito da influência do Egito no desenvolvimento da civilização grega, de Cartago para Roma imperial, e, mais tarde, a contribuição do conhecimento árabe para a formação política, econômica e intelectual da Europa. O mesmo processo aconteceu com os povos indígenas da América. Durante a reconquista da Península Ibérica no ano de 1492 e a queda de Granada, marco histórico da expulsão de judeus e muçulmanos da Espanha, foi articulada, idelogicamente, por um discurso preconceituoso, a conquista do "Novo Mundo", sob o pretexto de converter os povos indígenas para o cristianismo, a Europa cristã temia os "agentes de Satã" representados por mulheres, bruxas e heréges. A partir desse aparato conceitual antissemita e da batalha contra os "infiéis", foi projetado também o combate contra os povos nativos da África e das Américas. A Europa transferiu para as colônias as formas culturais internas de ética religiosa com objetivo de justificar a ocupação e a escravidão dos povos nativos da América e inventando estereótipos

de caracterização dos habitantes locais como selvagens, infiéis, promíscuos, bebedores de sangue, canibais, bruxos e demônios. Com isso, a Europa colonialista acumulou riquezas oriundas da dominação das populações nativas das Américas e da África, da utilização do trabalho forçado, o que fez da Europa o verdadeiro centro da empresa capitalista colonial.

Ainda para Shohat e Stam (2006), a historiografia europeia construiu, de forma pragmática, os conceitos de “Ocidente” e “Oriente”, na tentativa de organizar o mundo de acordo com uma cartografia geopolítica. O mito do Ocidente é uma construção fictícia, baseada na divisão do Império Romano e da Igreja Cristã em ocidental e oriental, na definição do Ocidente judaico-cristão e Oriente muçulmano, hindu e budista, e, posteriormente, da Europa entre Ocidente capitalista e Oriente comunista.

A modernidade eurocêntrica atribuiu à Europa um significado único de universalidade ontológica que, por sua vez conferiu ao Ocidente um sentido quase providencial do destino histórico em lugar privilegiado. Fundamenta-se em uma cartografia que divide o mundo com base no meridiano de Greenwich, com a Inglaterra no centro do mundo e ponto de partida para a demarcação dos horários no restante do mundo, em uma dualidade entre Ocidente e o “resto” e separação do Oriente em “Próximo, Médio e Distante”. O problema nessa definição é que ela despreza certas fronteiras geográficas, inclui Israel como um país Ocidental, ao passo que exclui a Turquia, localizada a oeste de Israel e tem sua capital em território europeu, além disso, o Egito, Líbia e Marrocos são considerados Orientais. E, mais grave ainda, é que, em certas vezes, esse Ocidente excluiu a América Latina, que supreendentemente herdou os costumes, a religião e tem como idiomas predominantes as línguas europeias (SHOHAT e STAM, 2006, p. 89-94).

Esses estudiosos explicam, ainda, que a concepção geográfica baseada no Meridiano de Greenwich é contraditória e ambígua, pois, em uma divisão política, considera a Europa como ocidental e, no entanto, sabe-se que mais de 90% desse continente encontra-se ao leste de Greenwich e, por conseguinte, seria oriental. Ademais, exclui parte do território ao realizar a divisão entre o bloco capitalista e o ex-bloco comunista, ou seja, Europa ocidental e oriental, o que se torna ainda mais complexo na separação entre Alemanha em oriental e ocidental, desconsiderando que a Alemanha é parte da Europa ocidental, e que Berlim, até 1989, estava repartida em Berlim ocidental e oriental, mesmo pertencendo à Alemanha oriental. Outra contradição é a delimitação dos hemisférios Norte e Sul, por meio da Linha do Equador, com o Norte, superior, composto pelos países ricos e desenvolvidos, e o Sul, inferior, com países pobres, porém, não percebe as grandes massas populacionais, como a China, a Índia e grande parte da África, que se localizam no Hemisfério Norte. É surpreendente a versão de que o

Ocidente é dotado de um refinamento do controle teórico da “mente” e o não-Ocidental é a matéria prima do “corpo”. A Europa apropriou-se da ciência, da tecnologia, do alfabeto, da álgebra e da astronomia que foram importados de outros povos; as caravelas foram construídas conforme modelos árabes, chineses e da Ásia Oriental. Além disso, apropriou-se da imprensa, da pólvora, da bússola, das engrenagens mecânicas, das pontes em arco e da cartografia quantitativa, mas ignorou a ciência e a tecnologia do Egito antigo, a agricultura africana, a matemática maia, a arquitetura, irrigação e vulcanização astecas.

Para Shohat e Stam (2006, p. 37-39), o eurocentrismo tenta submeter o mundo a uma universalidade de verdade e poder institucionalizado, armado e cosmopolita e que originou hierarquias compostas por ideias contrárias como: superiores e inferiores; nossas nações e as outras tribos; nossas religiões e as superstições dos outros; nossa cultura e o folclore dos outros; nossa arte e o artesanato dos outros; nossas manifestações e os tumultos dos outros; nossa defesa e o terrorismo dos outros. O Ocidente organizou o conhecimento, idealizado ao modo eurocêntrico e que levou a entender que a ciência e tecnologia fossem ocidentais, ou seja, presumia-se que toda teoria seja ocidental.

O colonialismo moderno, que teve início com as viagens de conquista em 1492, deixou um legado para o eurocentrismo contemporâneo, traduzido sob forma de controle a distancia dos poderes europeus e de imposição de uma hegemonia econômica, política, militar e cultural na Ásia, África e nas Américas. O período de aproximadamente 1870 a 1914 foi denominado por Eric Hobsbawm (1989) de “Era dos Impérios”, uma fase específica do colonialismo. Ainda para esse autor, a maior parte do mundo, com exceção da Europa e da América, foi dividida formalmente em territórios sob governos diretos ou dominação política indireta de outro Estado de um grupo seleto, como Grã-Bretanha, França, Alemanha, Itália, Holanda, Bélgica, EUA e Japão. Este processo prejudicou antigos impérios como Portugal, que tentou estender seu controle ao Noroeste da África, mas somente abrangeu Angola e Moçambique, e, principalmente, Espanha, que, por sua vez, não conseguiu manter seus despojos nas Américas. Os Estados Unidos da América assumiram o controle de Cuba, Porto Rico e Filipinas, em 1898. Os grandes impérios tradicionais da Ásia foram transformados em “Zonas de Influência” mesmo independentes, a exemplo do acordo Anglo-Russo sobre a Pérsia em 1907 (HOBSBAWM, 1988, p. 88-89). Nas referências a esse período é utilizado o termo *Imperialismo*, ou seja, o momento em que a conquista de territórios estava ligada à aquisição de novos mercados, à exportação e à expansão de capital e era intermediada por uma política de intervenção dos países dominantes nas nações recém-emancipadas. O colonialismo eurocêntrico se converteu em uma forma de controle, como por exemplo, a

Indochina francesa, o Congo belga, as Filipinas e, de forma mais direta, os assentamentos europeus na Argélia, África do Sul, Austrália e nas Américas (SHOHAT e STAM, 2006, p. 40-41).

O processo colonial começou com expansões internas na Europa – as Cruzadas, a invasão inglesa da Irlanda, a reconquista espanhola –, e ampliou-se com as "viagens de descobrimento" e com a instituição da escravidão na África e América. Entre os séculos XIX e XX, esse processo se traduziu no Imperialismo, com o aumento da parcela controlada na superfície do planeta de 67%, em 1884, para 84,4%, em 1914. Essa situação se modificou somente após a Segunda Guerra Mundial, com a desintegração dos impérios coloniais europeus. A principal conseqüência do colonialismo foi a expropriação de territórios em escala maciça e a destruição de povos e culturas locais.

Nessa perspectiva, ocorreu a transferência das práticas colonialistas do eurocentrismo para os Estados Unidos, herdeiros do colonialismo europeu, como *Nova Ordem Mundial* do pós-guerra e fortalecido pelos meios de comunicação hegemônica. Hollywood, enquanto expressão do cinema, mesmo sendo produto americano, tornou-se o principal bloco capitalista de expressão ideologicamente reacionária e esteticamente conservadora e contraditória, ao apresentar narrativas críticas que, muitas vezes, traziam consigo conteúdos apologéticos ao caucasianismo[6] oriundo da tradição europeia.

Mais adiante, veremos que foi também nesse contexto histórico que Glauber Rocha e os *cinemanovistas* idealizaram o *Nuevo Cine Latinoamericano*, em defesa de um cinema anti-imperialista e anticolonialista, autêntico e original dos povos colonizados da América Latina, e com uma perspectiva de resistência e tomada de consciência da exploração imperialista do contexto cinematográfico de Hollywood.

1.1 Modernidade/Colonialidade: um breve histórico

Como proposta de descolonização e outros saberes e, em contraposição à *colonialidade do poder*[7], surgiu um grupo de investigação denominado "grupo modernidade /

[6] Referência ao *caucasoide*, termo utilizado pelas Ciências Antropológicas para definir o homem branco europeu (N. do A.).

[7] "Um dos conceitos chaves para a teoria da descolonização é a colonialidade do poder, de Anibal Quijano. A colonialidade do poder é o padrão de poder que se constitui juntamente com o capitalismo moderno/colonial eurocentrado, que teve início com a conquista da América em 1492. O *world-system* moderno/colonial, que se constituiu a partir daquela data, deu origem a um novo padrão de poder mundial fundamentado na ideia de raça, que passou classificar a população mundial, produzindo identidades raciais historicamente novas que passariam, por sua vez, a ficar associadas a hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes aos padrões de dominação". (Joaze Bernardinho-Costa, *Colonialidade do poder e subalternidade: o sindicato das trabalhadoras*

colonialidade como *inteligentísia*[8] latino-americana", composto por intelectuais acadêmicos, não apenas latinos e elaborou ensaios e artigos científicos para discutir a dominação e dependência cultural das culturas situadas abaixo da linha do Equador, em contraposição às epistemologias das metanarrativas eurocêntricas.

> Modernidad/colonialidad és una categoria analítica de la matriz colonial de poder, la categoria decolonialidad amplía el marco y los objetivos del proyecto. No obstante, la conceptualización misma de la colonialidad como constitutiva de la modernidade es ya el pensamento decolonial en marcha. (...). El argumento básico (casi um silogismo) és el siguiente: si la colonialidad es constitutiva de la modernidad, puesto que la retórica salvacionista de la modernidad presupone ya la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad (de ahí los damnés de Fanon), esa lógica opresiva produce una energía de descontento, de desconfianza, de desprendimíento entre quienes reaccionan ante la violencia imperial. Essa energía se traduce en proyectos decoloniales que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidade (MIGNOLO, 2007, p. 26).

Em 1996, o sociólogo peruano Aníbal Quijano e seu colega estadunidense Immanuel Wallerstein organizaram diversas conferências e seminários no Departamento de Sociologia da Universidade do Estado de New York (SUNY), que tiveram a participação do *Coloniality Working Group*, dirigido pelo sociólogo porto-riquenho Kelvin Santiago e que tinha como participantes Ramón Grosfoguel e Augustín Lao-Montes (CASTRO-GÓMEZ e GROSFOGUEL, 2007, p. 9).

Esses autores relatam que no ano de 1998, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel e Agustín Lao Montes, da Universidade Estadual de New York, organizaram trabalhos independentes entre si, mas apontados para a mesma direção. Edgardo Lander organizou, em Caracas, um evento na *Universidad Central de Venezuela* com o apoio do *Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales* (CLACSO) do qual participaram: Walter Mignolo, Arturo Escobar, Aníbal Quijano, Enrique Dussel e Fernando Coronil e que originou a obra mais importante desse grupo até o momento: *La colonialidade del saber*: *eurocentrismo y ciencias sociales*, editado por Edgardo Lander e publicado em Buenos Aires no ano 2000.

Ramón Castro Gómez e Augustín Lao Montes organizaram o congresso internacional *Transmodernity, historical capitalism, and coloniality: a postdisciplinary dialogue*, em Binghamton, local em que, pela primeira vez Dussel, Quijano e Mignolo se encontraram para

---

domésticas no Brasil In:. Revista Brasileira do Caribe, v. VII, n. 14, Enero-Junio, p. 314, 2007, disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=159114257002>).

[8]O termo *intelligentsia* ou *intelligentzia* usualmente refere-se a uma categoria ou grupo de pessoas engajadas em trabalho intelectual complexo e criativo direcionado ao desenvolvimento e disseminação da cultura, abrangendo trabalhadores intelectuais. "Grupo social cuja tarefa específica consiste em dotar uma dada sociedade de uma interpretação do mundo". Ver: Nísia Trindade Lima (1999, p. 19-20). *Um sertão chamado Brasil*.

discutir as heranças coloniais na América Latina, em harmonia com o "*análisis del sistema-mundo*", de Wallerstein.

Para Castro-Gómez e Grosfoguel (2007), esse congresso foi a causa principal do evento *Historial Sites of Colonial Disciplinary Practices: The Nation-Stat, the Bourgeois Family and the Enterprise*, que debateu as teorias pós-coloniais da Ásia, África e América Latina e do qual participaram: Vandana Swami, Chandra Mohanty, Zine Magubane, Sylvia Winters, Walter Mignolo, Aníbal Quijano e Fernando Coronil.

Em 2000, Ramón Grosfoguel organizou, em Boston, a conferência correspondente a edição de número 24 do *Political Economy of the Word-System* (PEWS) com a presença de Santiago Castro-Gómez e Oscar Guardiola Rivera e que gerou o livro *The Modern/Colonial/Capitalist World-System in the Twentieth Century*, editado em 2002, por Ramón Grosfoguel e Ana Margarita Cervantes-Rodríguez.

Santiago Castro-Gómez organizou, junto com, Oscar Guardiola, o simpósio internacional *La reestructuración de las ciencias sociales en los países andinos*, no *Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar*, com apoio da Pontifícia Universidad Javeriana,

Castro-Gómez e Grosfoguel participaram ainda de um evento em Bogotá no qual estavam presentes Mignolo, Lander, Guardiola, Quijano, Castro-Gómez e Coronil. A semióloga argentina Zulma Palerma e a romancista alemã Freya Schiwy uniram-se a esse grupo para organizar atividades e publicações e discutir a geopolítica do conhecimento e a colónialidade do poder. Com base nesse evento, foram publicados os primeiros livros do grupo: *Pensar (en) los interstícios: teoría y práctica de la crítica pós-colonial* (1999) e *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina* (2000), editados pelo *Instíuto de Estudios Sociales y Culturales Pensar*.

Em 2001, Walter Mignolo organizou um evento na *Durk University* que deu origem à revista *Nepantla*, coordenada por Michael Ennis e Freya Shiwy. Na ocasião, uniram-se ao grupo teórico-cultural: o boliviano Javier Sanjinés e a professora de linguística Catherine Walsh, professora da *Universidad Andina Simón Bolívar*, a quem coube organizar a segunda reunião em 2002, na cidade de Quito. Em uma aliança com um grupo de intelectuais indígenas e afro-americanos do Equador, foi produzido livro *Indisciplinar las ciencias sociales: geopoliticas del conocimento y colonialidad del poder*, editado por Catherine Walsh, Freya Schiwy e Santiago Castro-Gómez e publicado pela editorial Abya-Yala de Quito. A terceira reunião foi realizada na Universidade da Califórnia (Berkeley), em 2003, organizada por Ramón Grosfoguel e José David Saldívar, em parceria com o grupo filosófico de Porto Rico. Nelson Maldonado Torres, juntamente com Ramón e José David, organizou a edição do

livro *Unsettling Postcoloniality: Coloniality, Transmodernity and Border Thinking (Duke University Press*, 2007). Na quarta reunião, que teve como tema a descolonização do império norte-americano no século XXI, em abril de 2004, na Universidade da Califórnia, em Berkeley, foram publicados o volume: *Latin@s in the World-System: Decolonization Struggles in the 21 st Century Us Empire* (*Paradigm Press*, 2005); e o editado por Ramón Grosfoguel com o título *From Postcolonial Studies to Decolonial Studies* (Review, v. XIX, n. 2, 2006), na revista acadêmica dirigida por Immanuel Wallerstein. A quinta reunião ocorreu em junho de 2004, organizada por Arturo Escobar e Walter Mignolo, em *Chapel Hill* (*University of North Carolina*) e *Durhan* (*Duke University*) com o nome *Teoría Crítica y decolonialidad*. Em 2006, foi publicado um número da revista cultural *Studies*, editada por Larry Gorssberg e coordenada por Minolo e Escobar, com o título *Globalization and Decolonial Thinking*. A sexta e última reunião, chamada *Mapping the Decolonial Turn*, também em Berkeley, em abril de 2005, organizada por Nelson Maldonado-Torres e coordenado por Ramón e José David, contou com a participação de alguns membros da *Associación Filosófica Caríbeña* e com um grupo de intelectuais latino-americanos, afro-americanos e chicanos[9] e originou um livro.

Ainda para Castro-Gómez e Grosfoguel (2007, p. 9-13), destacam-se os autores decoloniais e suas obras individuais:

> *El encubrimiento del outro: origen del mito de la modernidad* (1992), de Enrique Dussel; *The Darker Side of the Renaissance* (1995) e *Historias locales/diseños globales* (2002), de Walter Mignolo; *Modernidad, identidade y utopia en América Latina* (1988) y artículos seminales como *Colonialidad y Modernidade/Racionalidad* o *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, de Aníbal Quijano; *La invención del Tercer Mundo* (1999) y *El final del Salvaje* (2000), de Arturo Escobar; *The Magical State* (1999), de Fernando Coronil; *La ciência y la tecnologia como asuntos políticos* (1994), de Edgardo Lander; *Colonial Subjects* (2003), de Ramón Grosfoguel; y *Crítica de la razón latinoamericana* (1996) y *La hybris del punto cero* (2005), de Santiago Castro-Gómez.

Assim, teve origem o grupo de investigação do projeto latino-americano modernidade/colonialidade, composto predominantemente por intelectuais da América Latina, dentre os quais destacaram-se: o sociólogo peruano Aníbal Quijano; o semiólogo argentino Walter Mignolo; o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel; a linguista norte-americana radicada no Equador Catherine Walsh; o filósofo, também porto-riquenho, Nelson Maldonado Torres; o antropólogo colombiano Arturo Escobar; os filósofos colombianos Santiago Castro-

[9] São denominados *chicanos* os nascidos nos Estados Unidos, de ascendência mexicana (N. do A.).

Gómez e Oscar Guardiola Rivera; o sociólogo Venezuelano Edgard Lander e o antropólogo venezuelano Fernando Coronil.

Com o surgimento desse grupo desenvolveu-se a necessidade de elaboração de um projeto de libertação. Diferentemente das epistemologias universais eurocêntricas, constitui-se em um universo descolonial concreto que respeita as particularidades locais nas lutas contra o patriarcalismo, o capitalismo, a colonialidade e a modernidade eurocêntrica (GROSFOGUEL, 2010, p. 487).

Nelson Maldonado Torres (2007) entende colonialidade e colonialismo como dois conceitos distintos, porém relacionados entre si, já que o *colonialismo* denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo reside no domínio de outra nação e a partir daí se institui o sentido de império enquanto a *colonialidade* refere-se a um padrão de poder emergente do colonialismo moderno, limitado a uma relação de poder entre os dois povos ou nação mediada pela forma de trabalho, de conhecimento e de autoridade relacionadas e articuladas entre si, por meio do capitalismo mundial, na ideia de raça. Assim, o colonialismo é anterior à colonialidade, essa sobreviveu àquele e se mantém viva nos manuais de aprendizagem (TORRES, 2007, p. 131).

Para Quijano (2005, p. 107-110), a colonialidade é constitutiva da modernidade, que se organizou a partir de 1492 com a constituição da América Latina e do capitalismo colonial/moderno como um *novo padrão de poder*[10], que tem como eixo fundamental a classificação social da população mundial com base em critérios de raça. Esta concepção é elemento constitutivo desse novo padrão de poder e funciona como uma operação mental que expressa a experiência básica da dominação colonial. É a dimensão do poder mundial em que está incluída a racionalidade eurocêntrica de caráter hegemônico que regula o capitalismo mundial, com a imposição colonial e domínio sobre todas as populações do planeta. Em um primeiro momento, se constituiu pelo controle de todas as formas de trabalho não remunerado imposto às raças colonizadas, originalmente índios e negros, posteriormente e de forma mais complexa, aos mestiços da América e mais recentemente, estendeu-se sobre as demais raças colonizadas no resto do mundo, os oliváceos e os amarelos. O segundo momento se deu pelo controle de todas as formas históricas de controle do trabalho assalariado.

---

[10] "Processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado [...]. Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de *raça*, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. Esse eixo tem, portanto, origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido. Implica, consequentemente, num elemento de colonialidade no padrão de poder hoje hegemônico" (QUIJANO, 2005, p. 107).

A Europa moderna submeteu a América Latina, África e Ásia e, por isso, houve a ocidentalização da cultura, a reprodução, no mundo do colonizado, do *lócus* do colonizador, repreendendo o imaginário cultural do ser colonizado e subalternizando o conhecimento. Assim, a colonialidade do poder e do saber produziu uma negação do processo histórico dos colonizados, de forma que o eurocentrismo não é exclusividade cognitiva dos europeus, mas representa um conjunto de educados ou colonizados sob a hegemonia da cultura dominante, com o fetichismo e sedução cultural que influenciou as culturas subalternizadas e estimulou uma admiração pela cultura europeia. Como parte desse padrão de poder, o mundo moderno colonial capitalista produziu um sujeito subalternizado por trazer consigo certos aspectos biológicos classificados pelo eurocentrismo como "inferiores".

> Desse universo intersubjetivo, foi elaborado e formalizado um modo de produzir conhecimento que dava conta das necessidades cognitivas do capitalismo. (...) Esse modo de conhecimento foi, pelo seu caráter e pela sua origem eurocêntrico. Denominado racional, foi imposto e admitido no conjunto do mundo capitalista como a única racionalidade válida e como emblema da modernidade (QUIJANO, 2010, p. 85-86).

Para Santiago Castro-Gómez (2005), segundo a perspectiva de Habermas, a colonialidade foi um projeto da modernidade para demonstrar o início dos fenômenos sociais relacionados estreitamente na formação dos estados nacionais e na consolidação do colonialismo moderno no contexto do "sistema-mundo" capitalista, que se constituiu, a partir de 1492, como sistema internacional de poder e uma série de práticas orientadas ao controle racional da vida humana, à organização capitalista econômica e à expansão colonial da Europa. Era uma condição jurídica-territórial que regulava os estados nacionais.

Para esse autor, a colonialidade do poder abordada por Aníbal Quijano é uma espoliação colonial legitimada por um imaginário que estabelece as diferenças entre o colonizador e o colonizado. As ideias de "raça" e "cultura" operam como dispositivo gerador de identidades antagônicas. O colonizador se impõe como o "outro da razão", justificado por um poder disciplinador, enquanto o colonizado aparece com marcas identitárias que incluem a maldade, a barbárie e a incontinência. A bondade, a civilização e a racionalidade são características que definem o colonizador. Essas identidades se encontram numa relação de exterioridade e se excluem mutualmente, sem que haja comunicação entre elas, pois no âmbito cultural, possuem códigos impenetráveis, mas no âmbito do poder colonial, uma política justa com a implementação de mecanismos jurídicos e disciplinares, que tem como

justificativa civilizar o colonizado, por meio de sua ocidentalização (CASTRO-GÓMEZ, 2005, P. 80-84).

Para Nelson Maldonado Torres (2010, p. 414-415), o novo padrão de dominação e exploração ao qual Aníbal Quijano refere-se é uma complexa matriz de poder pela qual a colonialidade do poder se define: um modelo de poder derivado da modernidade, interligado a uma ideia de raça, controle do trabalho, ao Estado e à produção do conhecimento. Com base nesses pressupostos, a modernidade não existiria sem a colonialidade.

A modernidade apresenta uma construção particular de natureza como fundamento e consolidação do capitalismo, constituindo uma forma específica de relação sociedade-natureza, que teve origem na elaboração do "sistema-mundo", no século XVI, momento em que a Europa se autodenominava o "centro" de uma rede planetária de *saber/poder*. Esta colonialidade do poder e do saber segue o pressuposto de Bacon de que o conhecimento é poder. Foi com base nesta prerrogativa que se constituiu o controle dos saberes subalternos (CAJIGAS-ROTUNDO, 2007, p. 170).

Sob a perspectiva epistemológica da colonialidade do saber, as histórias, locais e europeias, foram impostas como projetos universais em que a Europa se tornou referência para as culturas subalternizadas, como ponto de partida e de chegada. De acordo com Luiz Fernandes de Oliveira e Vera Maria Ferrão Candau (2010), Mignolo entende que a expansão colonial européia, após o século XVI, não teve somente caráter econômico e religioso, mas também de hegemonia do conhecimento e cognição, além de se impor igualmente como hegemonia epistemológica, política, historiográfica, estabelecendo assim, uma colonialidade do saber.

Ainda para esses autores, a colonialidade do poder inventou uma sedução pelo epistemicídio cultural, pelas ideias e pelo conhecimento dos modelos historiográficos produzidos pela Europa e cujos saberes subalternos tentam imitar. Um modelo imposto pela colonialidade do saber sobre os não-europeus, como geopolítica do conhecimento, e que possibilitou à lógica do conhecimento ficar restrita ao pensamento europeu. Nesse contexto, foi imposta uma violência epistêmica, à qual se sobrepôs uma linguística derivada do grego e do latim que monopolizou todo o processo lingüístico, desprezando as línguas nativas. Esse processo converteu as ideias e a representação do imaginário histórico em torno da compreensão que o nativo tem de sua própria cultura (OLIVEIRA e CANDAU, 2010, p. 415).

> A colonialidade do saber nos revela, ainda, que, para além do legado de desigualdade e injustiça sociais profundos do colonialismo e do imperialismo, já assinalados pela teoria da dependência e outras, há um legado epistemológico do

> eurocentrismo, que nos impede de compreender o mundo a partir do próprio mundo em que vivemos e das epistémes que lhes são próprias. Como nos disse Walter Mignolo, o fato de os gregos terem inventado o pensamento filosófico, não quer dizer que tenham inventado O Pensamento. O pensamento está em todos os lugares onde os diferentes povos e suas culturas se desenvolveram e, assim, são múltiplas as epistemes com seus muitos mundos de vida. Há, assim, uma diversidade epistêmica que comporta todo o patrimônio da humanidade acerca da vida, das águas, da terra, do fogo, do ar, dos homens (PORTO-GONÇALVES, p. 3, 2005).

Com base nesse pressuposto de modernidade e colonialidade como elementos constitutivos do mundo moderno/colonial, surgiu o conceito de colonialidade do ser como derivação da colonialidade do poder e do saber (TORRES, 2010, p. 415). Foi inserido, então, nas Ciências Sociais, o conceito de *colonialidade do ser*, como resultado dos diálogos e debates entre membros do grupo modernidade/colonialidade, sobre a relação entre modernidade e a experiência colonial[11]. Essa definição faz alusão à relação entre colonizadores e colonizados, em que se estabeleceram as diferenças entre o ser dominante e o ser dominado. Para isso, fez-se necessário uma visão histórica de espaço e tempo numa perspectiva geopolítica para resgatar o que se denomina como lógica da colonialidade. O colonialismo europeu pressupunha que a modernidade implicaria na colonização do tempo, criando uma visão de linearidade temporal por meio de adventos históricos que conduziriam a história a partir da visão europeia (TORRES, 2010, p. 410-411).

A colonialidade do ser foi elaborada com base em um conhecimento e sabedoria que eram vinculados à linguagem enquanto fenômeno cultural no qual se inserem a identidade e o lugar do conhecimento. A língua é uma das características que definem os seres humanos. O epistemicídio eurocêntrico implantou um racismo que indicava a lógica da colonialidade do ser colonizado, e o poder e o pensamento tornaram-se mecanismos de exclusão, o que provocou uma negação identitária para o ser colonizado (TORRES, 2010, p. 416).

A colonialidade do poder consiste na dominação, por meio da força, em razão da superioridade racial, bélica, política e econômica da nação europeia. O epistemicídio da colonialidade, segundo Quijano (2005), se deu por meio do pensamento racista e da ideia de inferioridade do Outro e tornou-se um novo padrão de poder. Para que os europeus pudessem se apropriar das terras dos indígenas e condená-los à servidão, à escravidão, a serviço de suas práticas imperialistas, o primeiro passo foi estabelecer uma diferença entre colonizadores e

---

[11] "Entre os acadêmicos que participaram destas conversas contam-se Santiago Castro-Gómez, Fernando Coronil, Enrique Dussel, Arturo Escobar, Ramón Grosfoguel, Eduardo Lander, Eduardo Mendieta, Walter Mignolo, Anibal Quijano, Ana Margarita Cervantes-Rodríguez, José David Saldívar, Freya Schiwy e Catherine Walsh, dentre outros. Walter Mignolo foi o primeiro a sugerir o conceito de colonialidade do ser. Nem todos os participantes nas referidas conversas partilham o mesmo entusiasmo em relação a este conceito" (TORRES, 2010, p. 410).

colonizados, fundamentada na ideia de “raça” e “racismo”. Neste contexto, esse autor critica esse novo padrão de poder mundial que se constituiu na América, com base na ideia de “espaço/tempo”, vocação mundial que ocorreu em dois processos históricos: o primeiro, pela codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados, no conceito de raça e nas relações de dominação que a conquista exigia para quaisquer tipos de controle mental e que foram impostas, primeiramente, na América e, posteriormente, no mundo. O segundo, pela articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho e de seus recursos e produtos, o que inclui a servidão, a escravidão e a produção a serviço do capital e do mercado mundial, que regulamentaria esse novo padrão de poder a partir do que o estudioso denominou de “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2005, p. 107).

De acordo com esse autor, essa estrutura fundamentada na raça, no sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. “O pensamento racista é tautológico e circular: somos poderosos porque estamos certos, estamos certos porque somos poderosos [...].Também é essencialista, a-histórico e metafísico[12], pois projeta a diferença por meio da temporalidade histórica” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 45). A colonialidade constitui um sentimento de superioridade ontológica da Europa em relação às raças consideradas pelo eurocentrismo como inferiores e degradadas, visão legitimada pela convicção de superioridade não apenas biológica, mas também pela superioridade econômica, militar, moral e epistêmica.

> Na América, a idéia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram a elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela á elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e consequentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em

[12] “Conceito que significa ciência *primeira*, por ter como objeto o objeto de todas as outras ciências, e como princípio um princípio que condiciona a validade de todos os outros”. Ver Nicola Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, p. 766, 2007. Segundo Marilena Chaui, metafísica é uma palavra empregada pelos filósofos gregos (tà meta tà physica, tà: “aqueles”: meta: “após, depois”: tà physica: “aqueles da física”). Assim a expressão metafísica significa “o que vem após da física”, cujo tema é o estudo do “Ser enquanto Ser”. Desde que Aristóteles denominou de “filosofia primeira”, trata-se de busca pela realidade e sua essência como área mais abstrata da filosofia. No século XVII, o filósofo alemão Jacobus Thomasius considerou que a palavra ontologia seria a correta para designar os estudos de metafísica. A palavra ontologia vem a significar o “estudo ou conhecimento do Ser, dos entes ou das coisas tais como são em si mesmas. Aristóteles em sua filosofia primeira chamou de estudo do Ser enquanto Ser”, ou seja, o estudo do Ser e sua essência (CHAUÍ, 2006, p. 183).

> outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial (QUIJANO, 2005, p. 107-108).

A partir desses dois processos de colonização, impôs-se uma divisão racial de controle do trabalho associada à natureza dos papeis e lugares dessa nova estrutura global, que se manteve ao longo do período colonial e organizada de maneira sistematizada, na qual os colonizados ficavam restritos ao trabalho escravo ou à servidão devido a sua condição natural de raça inferior. A América Ibérica decidiu pelo fim da escravidão dos índios para impedir seu total extermínio, e assim, eles foram direcionados para uma estrutura de servidão não remunerada. Em certos casos, a nobreza indígena foi poupada da servidão e recebeu um tratamento especial, um intermédio com a "raça" dominante, também puderam participar de alguns dos ofícios destinados aos espanhóis que não pertenciam à nobreza. Já os negros foram reduzidos à condição de escravos. Nesse contexto, somente espanhóis e portugueses pertencentes a raças superiores poderiam receber salários, além disso, os cargos médios e altos postos da administração colonial civil ou militar eram ocupados apenas pela nobreza.

No processo de expansão da dominação colonial, esse mesmo critério de classificação social e divisão de trabalho foi imposto para toda população mundial. Dessa relação de distribuição do trabalho com base no racismo, surgiram novas identidades históricas e sociais, que produziu os amarelos, os azeitonados, somados a brancos, índios, negros e mestiços. O conceito de raça, entretanto, não se constituiu apenas em um sistema discriminatório, mas em uma classificação social na divisão do trabalho, como parte de um complexo sistema discriminatório que incluiu também a religião como legitimação do colonialismo (QUIJANO, 2005, p. 109-110).

O epistemicídio eurocêntrico não é, portanto, uma exclusividade cognitiva dos europeus, ou dos dominantes do capitalismo mundial, representa também um conjunto de educados ou colonizados sob a hegemonia da cultura dominante, e, essa perspectiva de cognição, ao longo do tempo, no conjunto do mundo dominado pelo eurocentrismo capitalista colonial moderno, produziu um indivíduo colonizado por este padrão de poder que foi imposto pela cultura dominante à cultura dominada como a única racionalidade válida para a modernidade (QUIJANO, 2010, p. 84-86).

1.2 Processos e possibilidades de desconstrução da colonialidade

A epistemologia eurocêntrica, com base na classificação étnica/racial, construiu um saber pautado na supremacia branca europeia da colonialidade do saber, por meio da

dominação racial das relações de poder, o que implicava na exploração/dominação, com origem e início da mundialização na constituição da América. “No capitalismo mundial, a questão do trabalho, da ‘raça’ e do ‘gênero’ são as três instâncias centrais a respeito das quais se ordenam as relações de exploração/dominação/conflito” (QUIJANO, 2010, p. 116). O eurocentrismo se constitui numa tentativa de orientar o sentido histórico numa escala global como uma espécie de cartografia do saber, que organiza o mundo com base na visão colonialista do meridiano de Greenwich que fez da Inglaterra o centro do mundo, condutor e regulador das medidas geográficas, políticas e ideológicas, separando o Ocidente do resto. “Assim o eurocentrismo e o processo de colonização são obscurecidos por um tipo de epistemologia oculta” (SHOHAT e STAN, 2006, p. 21).

Enrique Dussel (2010) realizou um estudo crítico e polêmico sobre a existência de um Sul da Europa e da América Latina, construído epistemicamente pelo Iluminismo do Centro e do Norte da Europa. Desde meados do século XVIII, três categorias encobriram a exterioridade européia: o orientalismo, o ocidentalismo eurocêntrico e a existência de um Sul da Europa. Esse autor afirma que “nos Pirinéus começa a África”, e as Américas Ibéricas foram colônias da Espanha e Portugal já consideradas semiperiféricas pelo norte da Europa (DUSSEL, 2010, p. 341-342). Essa visão não inocenta o imperialismo islâmico, e nem as sociedades tribais.

Tal construção histórica do processo de origem da modernidade, segundo esse autor, é uma visão intra-europeia eurocêntrica, autocentrada e ideológica imposta pelo Norte da Europa desde o século XVIII. Essa construção histórica é problemática, pois desconsidera as culturas da Ásia e da África, até 1492, por meio do Mediterrâneo oriental. A Europa teve contato com a cultura otomana desde 1453, com a tomada de Constantinopla e, na época medieval, estava fechada como civilização periférica secundária, isolada e sitiada perante o mundo árabe-muçulmano, que era mais desenvolvido até o século VII (DUSSEL, 2010, p. 341-343).

> Se se entende que a “Modernidade” da Europa será a operação das possibilidades que se abrem por sua “centralidade” na História Mundial, e a constituição de todas as outras culturas como sua “periferia”, poder-se-á compreender que, ainda que toda cultura seja etnocêntrica, o etnocentrismo europeu moderno é o único que pode pretender identificar-se com a “universalidade-mundialidade”. O “eurocentrismo” da Modernidade é exatamente a confusão entre a universalidade abstrata com a mundialidade concreta hegemonizada pela Europa como “centro” (DUSSEL, 2005, p. 28).

Para Quijano (2010), após a constituição da América Latina, a colonialidade se tornou elemento constitutivo do padrão mundial de poder e dominação, tendo a Europa como centro hegemônico, pensado e elaborado cuidadosamente por uma *intelligentsia,* como modo de produzir conhecimento capaz de satisfazer as necessidades cognitivas dos interesses do capitalismo. Esse conhecimento foi imposto como único e válido para todo o planeta. A mediação e externalização do cognoscível foram elaboradas para o controle das relações dos indivíduos com a natureza e de todas as formas de controle das relações de trabalho, da propriedade e dos recursos de produção. Essa racionalidade teve início no século XVII, com Descartes, na França, e mais tarde na Holanda, com Descartes e Spinoza, na Inglaterra, com Locke e Newton e se expandiu no século XVIII, com o Iluminismo afirmando o mito ideológico de superioridade europeia (QUIJANO, 2010, p. 84-89).

Depois da Segunda Guerra Mundial, o materialismo histórico reconheceu que a visão evolucionista e unidirecional das classes sociais apresentava certos problemas: o primeiro se apresentou pela comprovação de que nos "centros" metropolitanos algumas classes "pré-capitalistas", principalmente a classe camponesa, não queriam permanecer externas ao capitalismo, ao mesmo tempo em que as classes médias cresciam na medida em que ele se desenvolvia; em segundo lugar, a visão dual da passagem entre "pré-capitalismo" e "capitalismo" não se aplicava ao "Terceiro Mundo[13]", no qual as relações de poder eram muito complexas e heterogêneas e não correspondiam com as escalas temporais das teorias eurocêntricas do capitalismo (QUIJANO, 2010, p. 107).

Essa visão, na esteira evolucionista e unidirecional, não inclui a interculturalidade[14]. Então, nossa perspectiva não se coaduna com as epistemologias eurocêntricas de escalas globais, que entendem o conhecimento do colonizado, e toda a diversidade cultural das culturas como atrasadas e inferiores.

---

[13] Terminologia criada pelo demógrafo francês Alfred Sauvy, nos anos 50, como analogia ao "terceiro estado da França revolucionaria", que pressupõe três mundos: O primeiro mundo, capitalista; o segundo mundo, bloco comunista; e o terceiro mundo, como definição de maneira lógica da presente discussão sobre colonialismo e racismo, composta pelas nações e "minorias" colonizadas, segundo o qual tais nações eram "atrasadas", "subdesenvolvidas" e "primitivas". Sobre este assunto, ver Ella Shohat e Robert Stam (2006), *Crítica da Imagem Eurocêntrica*.

[14] "El concepto de Interculturalidad tiene una signifcación em América Latina, y particularmente en Ecuador, ligada a geopolíticas de lugar y espacio, desde la histórica y actual resistencia de los indígenas y de los negros, hasta sus construcciones de um proyecto social, cultural, político, ético y epistémico orientado a la descolonización y a la transformación. Mas que la idea simple de interrelación (o comunicación, como generalmente se lo entiende en Canadá, Europa y EE. UU.), la interculturalidad señala y significa procesos de costrucción de um conocimiento otro, de una prática política otra, de um poder social (y estatal) otro y de uma sociedade otra; una forma otra de pensamiento relacionada con y contra la modernidad/colonialidad, y un paradigma otro que es pensado a través de la praxis política" (WALSH, 2007, p. 47).

Na América, o colonialismo moderno se justificou, primeiramente, pela ordem divina e pela superioridade do colonizador europeu. Os colonizadores europeus, diante dos habitantes desse continente, perceberam as semelhanças entre indígenas e europeus e esse comportamento provocou uma assimilação que projetou os valores europeus sobre os povos indígenas, principalmente a partir de diferenças traduzidas em termos de superioridade.

Segundo Dussel (2010), a primeira fala contrária ao colonialismo, inaugurado pela modernidade eurocêntrica, teve início em 1514, pelo padre dominicano e bispo de Chiapas, Bartolomé de Las Casas, que criticou a justificativa de *Guerra Justa* aos índios da América, antes de Lutero disseminar suas teses em Erfurt, ou de Maquiavel publicar *O Príncipe* e um século antes de Descartes publicar o famoso *Discurso do Método*. Ainda no início do processo de colonização e do choque do descobrimento do Novo Mundo, esse padre deu início a um antidiscurso da modernidade. Dussel (2010) explica que Las Casas escreveu duas obras de grande importância para a construção de uma nova filosofia da história, com um olhar crítico que tem como pressuposto a desconstrução do colonialismo moderno. A primeira obra, de 1527, intitulada *História de las Índias*, foi seguida pela monumental *Apologética história de las Índias*. Suas argumentações refutavam, em primeiro lugar, a pretensão de superioridade europeia, que reduzia as culturas indígenas à barbárie e em segundo lugar, a argumentação filosófica de matriz colonial, que definiu a diferença entre outorgar ao indígena a pretensão de verdade universal e ocultar a afirmação da possibilidade dessa verdade em defesa do Evangelho. Por último, defendia um argumento contra essa falsa verdade universal fundamentada na justificação da violência da conquista como pretexto de salvar as pobres vítimas inocentes dos sacrifícios humanos aos falsos deuses astecas (DUSSEL, 2010, p. 361-363). Las Casas contestava a argumentação de *Guerra Justa*, como propôs o erudito e filósofo Ginés de Sepúlveda, que não conseguiu materializar impressamente seu tratado, consagrado às justas causas das guerras contra os índios. (DUSSEL, 2010, p. 355-357).

Esse autor afirma, ainda, que em 1550, Las Casas confrontou Ginés de Sepúlveda, na Espanha, em um encontro que ficou conhecido como *La controvérsia de Valladolid*, no qual Las Casas fez a seguinte observação: “Que direito tem a Europa de dominar colonialmente as Índias (Ocidentais)?”, esse questionamento deu origem ao primeiro debate público filosófico e central da modernidade. Para Dussel (2010, p. 371), a obra de Las Casas é a “mais argumentada racionalmente da primeira filosofia moderna, que refuta minuciosamente as provas que se enunciavam a favor de uma justificação da expansão colonial da Europa Moderna”. Para esse estudioso, Bartolomé de Las Casas produziu o primeiro antidiscurso

filosófico da modernidade e um dos primeiros manifestos intelectuais, com uma lógica precisa. (DUSSEL, 2010, p. 361-371).

Bartolomé de Las Casas recusava-se a adotar princípios de violência como justificativa de guerra justa, mas, ao mesmo tempo, não havia outra religião que não fosse a "verdadeira", senão o cristianismo. Esse padre considerava o cristianismo universal, válido para todos, e tinha a pretensão de levar aos índios um projeto evangelizador, convicto de possuir a verdade única, ainda que impusesse essa verdade ao outro, era com a justificativa do amor ao próximo e em defesa da igualdade. O primeiro grande tratado de Las Casas, escrito em latim, consagrado a causas dos índios foi escrito em 1537, intitulado *Do único modo de atrair todos os povos à verdadeira religião*, com uma prerrogativa de colonização pacífica que recebeu o nome de *Vera Paz* e que foi materializada na Guatemala e na região de Cumana, atual Venezuela. (DUSSEL, 2010, P. 364).

Dentro da realidade colonial europeia em que Las Casas elaborou sua arguição crítica à modernidade inicial, Dussel (2010) destaca outra importante obra, de Filipe Guamán Poma de Ayala, intitulada *A Primeira Nova Crônica e Bom Governo*, em 1616, que foi um testemunho da consciência crítica do próprio indígena que sofreu o espólio da dominação colonial moderna. Esse projeto consistia na autonomia das comunidades indígenas. Guamán provavelmente pertencia a uma aristocracia pré-inca provinciana, já que sua análise situava-se no momento em que o regime de exploração estava organizado em um sistema de concessão dada pela Coroa espanhola denominada *encomienda*, destinada à exploração e distribuição do trabalho indígena sob o regime da fazenda (*haciendas*), que era organizado sob o sistema de *mita*, no qual alguns indígenas (os *mitayos*) eram escolhidos por sorteio para trabalhar nas minas. Essa organização submetia os povos indígenas ao pagamento de tributos em prata, como parte de uma estrutura de dominação da sociedade colonial e prática do capitalismo moderno, que impunha aos povos indígenas a natureza de um novo deus e a captação de ouro e prata como ídolos cristãos da modernidade nascente. A crônica do índio Guamán pode ser entendida como uma ressignificação decolonial[15] e apresenta uma proposta de descolonização do saber, como um dos primeiros manifestos do antidiscurso da modernidade.

---

[15] Segundo Walter Mignolo, "o projeto decolonial se difere do processo pós-colonial. A teoria pós-colonial e os estudos pós-coloniais vão a cavalo entre a teoria crítica europeia proveniente do pós-estruturalismo (Foucault, Lacan e Derrida) e as experiências da elite intelectual nas ex-colônias inglesas na Ásia e África do Norte [...]. O pensamento decolonial emergiu da fundação da modernidade colonialidade como sua contra partida, isso ocorreu nas Américas, no pensamento indígena e no pensamento afro-caribenho; continuou logo na Ásia e África, não relacionado com o pensamento decolonial nas Américas, mas sim como contra partida da reorganização da modernidade/colonialidade do império britânico e do colonialismo francês [...]. Desde o fim da Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética, o pensamento decolonial começa a trazer sua própria genealogia [...]. Neste sentido, o pensamento decolonial se difere da teoria pós-colonial e dos estudos pós-coloniais em que a

Dussel (2010) afirma ainda que essa argumentação se baseava na restituição do poder aos incas, e se constituia em um apelo ao rei da Espanha Filipe II. Nesse contexto, Cuzco seria centro do universo *Pacha*, que teria o Peru como eixo central de sua interpretação geopolítica de mundo; na cosmologia, inca era o centro (ou umbigo) de um universo que se espalhava antropomorficamente por um vasto território que os espanhóis destruíram. Na verdade, o registro de Guamán tinha uma compreensão messiânica do cristianismo, como uma *Teologia da Libertação* e, com a presença dos europeus, a situação dos índios se tornou mais complicada, pois os conquistadores espanhóis oprimiram, roubaram, castigaram, violaram os índios e as índias e acabaram por transformar a figura antropomórfica do império inca em uma imagem de dor e miséria, removendo Cuzco do centro do poder como forma de ocultar a cultura do Império Inca. Guamán apresentou, também, um projeto político para o "bom governo" como justificativa do título de sua crônica (DUSSEL, 2010, p. 371-390).

A obra do índio Filipe Guamán, índio convertido para o cristianismo, é uma crítica à prática de dominação espanhola baseada na Bíblia e mostra a contradição entre os dogmas cristãos, os mandamentos bíblicos e as práticas dos espanhóis. Ou seja, o comportamento ético dos cristãos europeus não correspondia ao cristianismo que eles pregavam. Ele relatou que os indígenas eram, mesmo antes da conquista, melhores "cristãos" do que os próprios espanhóis, em uma narrativa sincrética, produto de uma compreensão híbrida do universo social em que estava inserido. Também comparou os oprimidos indígenas aos "pobres de Cristo", como forma de interpretação da realidade da situação colonial. Tendo em vista a compreensão de que os conquistadores espanhóis tinham Castela como o centro do universo, o que, para os incas, era Cuzco, iniciou sua crítica ao capitalismo moderno, sistema que era incoerente em seu discurso cristão incompatível com a prática perversa da modernidade inicial e pela violência exercida na primeira expansão da cultura ocidental moderna, com ênfase na cobiça dos espanhóis pela riqueza, soberba e no desejo infinito e sempre insatisfeito por ouro e prata como o ídolos (no lugar de Deus) da modernidade (DUSSEL, 2010, p. 374)

De acordo com esse autor, a obra de Filipe Guamán está dividida em três partes. A primeira parte faz uma comparação histórico-cronológica das cinco idades clássicas do mundo Asteca, Maia e Inca com a visão histórica europeia, iniciando no Antigo e no Novo Testamento judaico-cristãos, articulando-os com a cronologia histórica dos Incas:

---

geneologia destes se localiza no pós-estruturalismo francês, mais que na densa história do pensamento planetário decolonial". Tradução do Autor. (MIGNOLO, 2007, p. 26-27).

> O “Primeiro Mundo” (como o primeiro sol dos astecas e dos maias) é o Adão e Eva, o “Segundo Mundo”, de Noé; o “Terceiro Mundo”, de Abraão; a “Quarta Idade do Mundo” começa com o “rei David”, a “Quinta Idade do Mundo”, que para a cosmovisão indígena é a ordem atual, inicia-se *“a partir do nascimento de Jesus Cristo*”. Depois segue-se a história dos “papas” São Pedro, Dâmaso, João e Leão. (DUSSEL, 2010, p. 375-376).

A sociedade indígena dividia as obrigações diárias por sexo e por idade e não excluía os doentes. Os casamentos eram estipulados conforme as condições físicas – por exemplo, o cego casava-se com a cega, o coxo com uma coxa, o mudo com uma muda, o anão com uma anã, o corcunda com uma corcunda, o de lábio ferido com uma de lábio ferido. Não havia necessidade de hospital, pois eles recebiam sementes, casas e ajuda por seus serviços, e não havia necessidade de pedir esmolas. Para aqueles que não tinham condições de trabalhar, havia outra pessoa que executava suas tarefas. Em caso de morte, a terra, que antes era destinada ao sustento do indivíduo, era redistribuída, além disso, ao nascer, cada criança recebia meios para produzir e conduzir sua vida até sua morte. (DUSSEL, 2010, p. 378).

Na visão de Filipe Guamán a modernidade trouxe grande miséria para os povos indígenas, o que era impossível no tempo Inca. Filipe Guamán finaliza seus registros comparando novamente a ética cristã e os mandamentos bíblicos às práticas coloniais que castigavam os “pobres de Cristo”. Os espanhóis usavam as mulheres dos índios, roubavam suas terras, fornicavam com as mulheres casadas, violentavam as donzelas que se tornavam putas e pariam mestiços, não praticavam a misericórdia e não tinham compaixão dos fracos, doentes e pobres. Em comparação, Jesus Cristo, o Deus vivo, nasceu pobre e amou o pobre e o mais fraco, veio em busca das almas e não do ouro e da prata. São Pedro deixou tudo para os pobres, todos os apóstolos eram pobres, não pediram salários, nem renda e não procuravam bens. Por fim, ele considerava que todo o mundo é de Deus, e defendia que, da mesma forma que Castela pertencia aos espanhóis, as Índias pertenciam aos índios e a Guiné, aos negros. Ou seja, assim como os espanhóis são proprietários naturais da Espanha por lei, os índios também são proprietários naturais de suas terras (DUSSEL, 2010, p. 377- 387).

1.3 Cinema ocidental e colonização

O cinema, enquanto produto da cultura humana é história e, portanto, não pode ser compreendido separadamente do contexto histórico, político e social. Ele foi utilizado pela cultura dominante como artifício ideológico para colonizar outras culturas, como operação mental que aliena o espectador.

A dominação colonial se deu pelo controle científico e estético da natureza e dos povos nativos por meio de esquemas raciais e classificatórios. A organização imperialista do planeta se deu por meio da apropriação capitalista dos recursos e da força de trabalho, como parte de uma política eurocêntrica sob um regime econômico e militar, que atingiu seu apogeu entre 1880 a 1914. Coincidentemente, o nascimento do cinema foi no final do século XIX, na época da conquista de Cuba e das Filipinas pelos Estados Unidos, mais especificamente, na década de 1890. As primeiras projeções cinematográficas ocorreram logo após a disputa europeia pela divisão colonial da África, no final da década de 1870.

A Grã-Bretanha ocupou o Egito em 1882 e em 1884 houve o desmembramento da África na Conferência de Berlim[16]. Neste mesmo período, precisamente em 1890, nos Estados Unidos houve o massacre dos *sioux*, em *Wounded Knee*. Em meio a este movimento imperialista, o cinema teve importante contribuição com o colonialismo europeu. Ainda no período do cinema mudo, Estados Unidos, Grã- Bretanha, Alemanha e França produziram filmes em defesa dos interesses do colonialismo imperialista. Ou seja, o cinema surgiu como parte do projeto imperialista, que ultrapassou as fronteiras das elites para as camadas populares, utilizando-se de romances, transformou guerras sangrentas em entretenimento, uma forma de neutralizar as lutas de classes e distrair as massas (SHOHAT e STAM, 2006, p. 141-142).

> O cinema, que absorveu gêneros populares como a "ficção da conquista" do sudoeste americano, adotou romances populares produzidos por escritores colonialistas como Kipling (sobre a Índia), Rider Haggard, Edgar Wallace e Edgar Rice Burroughs (sobre a África). O cinema entrou em cena quando leitores europeus e americanos já haviam devorado *Missionary travels*, de Livingstone (1857); *Sanders of the River*, de Edgar Wallace (início de 1900); *As minas do rei Salomão*, de Rider Haggard (1885); e as obras *How I found Livingstone* (1872), *Through the dark continent*(1878) e *In darkest Africa* (1890), do escritor Henry Morton Stanley. (...) Jovens ingleses, sobretudo, tomaram contato com os ideais imperialistas por intermédio de obras como *Escotismo para rapazes* (1908), de Robert Baden-Powell (SHOHAT e STAM, 2006, p. 142).

A cultura imperialista transformou o cinema em ciência. Nesse contexto, cada país imperialista empenhava-se em produzir seus próprios gêneros, filmados na parte mais negra

[16] "A conferência de Berlim (1884-1885) foi um marco importante na partilha da África, referente aos interesses do rei Leopoldo II da Bélgica em fundar um império ultramarino, e do Primeiro-Ministro alemão Bismarck. Este procurava 'salvaguardar o Império que havia unificado em 1871' e 'manter boas relações com todas as potências, instigando, desse modo as rivalidades que poderiam opô-las entre si'. A principal decisão da conferência foi a definição de normas a serem seguidas pelas potências colonialistas: era necessário a ocupação efetiva dos territórios africanos, seguida de notificação às demais potências européias (Grã-Bretanha, França, Espanha, Itália, Bélgica, Países Baixos, Dinamarca, Estados Unidos da América, Alemanha, Portugal, Suécia, Áustria-Hungria, Rússia, Noruega,Turquia. A conferência de Berlim, ocorreu entre 15 de novembro de 1884 a 26 de fevereiro de 1885, a Ata Geral da conferência foi assinado em 23 de fevereiro de 1885." (HERNANDEZ, 2008, p. 62).

da África, no místico Oriente e nas ilhas do Caribe, para a projeção do império com uma narrativa que se unia ao espetáculo para contar a história do colonialismo sob a óptica do colonizador. Ainda no período do cinema mudo, inúmeras produções de cunho imperialista foram produzidas, a começar por Méliés, com a obra *Le Musulman Rigolo*, de 1902. Durante todo esse período, foram produzidos filmes que idealizavam o empreendimento colonial como parte de uma missão civilizatória e filantrópica, sempre com uma visão folclórica de representação negativa dos nativos. Dessa forma, a África foi representada pelo cinema como uma terra de barbárie, idolatrias e canibalismos, como por exemplo na comédia *Rastus in Zululand* (1910) de Lubin e os mexicanos foram transformados em "bandoleiros" e "bandidos".

Méliés produziu, ainda, uma série de filmes com temáticas coloniais, a exemplo de: *Le Faker; Mustére Indien* (1896); *Vente d'Esclaves au Harem* (1897); *Cléopâtre* (1899); *La Vengeance de Boudha* (1901); *Les Aventures de Robinson Crusoé* (1902); *Le Palais des Mille et une Nuits* (1905); além desses filmes com sugestões coloniais, ele ainda produziu sua grande obra "Viagem à Lua" (*Le Voyage dans La Lune* -1902). Entre 1911 e 1962, a França produziu mais de 200 filmes colonialistas ambientados no norte da África. Os Estados Unidos lançou *Beau Geste* (1939) de Willhiam A. Wellma, filmado no estado do Arizona, mas ambientado no Marrocos, e os filmes de aventura baseados nos romances de Robert Louis Stevenson A Ilha do Tesouro *(Treasure Island, 1934)* de Victor Fleming, O Médico e o Monstro *(Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1931)* de Rouben Mamoulian. No entanto, foram os britânicos que se tornaram os mestres dos épicos imperialistas, como as triologias *Sanders of the River* (1935), *Drums* (1938), *The Four Feathers* (1939) do Cineasta Korda e também *Rhodes of Africa* (1936), *The Great Barrier* (1936), e "As minas do rei Salomão" (*King Solomon's Mines* - 1937), de Michael Balcon, filmes produzidos em um momento histórico em que praticamente um quarto da população mundial estava sob o controle britânico, e muitos dos quais faziam apologias à brutalidade cometida aos povos colonizados. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 149-163).

O cinema dominante herdou, também, o discurso colonial hegemônico e criou uma poderosa hegemonia própria, intermediada pelo monopólio exercido tanto na distribuição, quanto na exibição de filmes na África, nas Américas e boa parte da Ásia. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 148). Os britânicos, em particular, exerceram seu poderio militar com a imposição de censura em todo seu império, contra quaisquer tipos de manifestações artísticas que tivessem a pretensão de ridicularizar ou criticar a conduta britânica. As cláusulas de censura proibiam a exibição de imagens de brancos em qualquer situação que pudesse

denegrí-los ao olhar dos colonizados. Também não era permitida a exibição de filmes que encorajassem a rebelião dos nativos contra a raça dominante (SHOHAT e STAM, 2006, p. 163). Dessa forma, o cinema colonial europeu realizou um mapeamento da história a partir de um crivo que selecionou o conteúdo dos filmes para plateias nacionais e internacionais.

O cinema contribuiu, de maneira significativa, com a colonialidade do poder e do saber e ajudou na disseminação do ideário veiculado pelo monopólio das indústrias cinematográficas, com a distribuição e exibição de filmes como espetáculo em quase todo o planeta e apologia ao empreendimento capitalista, para a sedução das plateias das periferias do império, como por exemplo, os inúmeros filmes de Tarzan, capazes de exercer influência e que foram usados a serviço do imperialismo.

> As plateias africanas foram levadas a se identificar com Cecil Rhodes, Stanley e Livingstone, colocando-se em posição contrária a seus compatriotas africanos, o que causou um conflito de imaginários nacionais no espectador colonial caracterizado pela fragmentação. No que concerne às platéias européias, a experiência cinematográfica mobilizou um sentimento, bastante gratificante, de inclusão nacional e imperialista dos negros, bem como de outros povos diferentes. Da perspectiva dos colonizados, o cinema (em consonância com outras instituições coloniais, tais como as escolas) produziu um sentimento de ambivalência dupla, pois misturou a identificação gerada pela narrativa cinematográfica com um profundo ressentimento, uma vez que os “outros” eram os colonizados. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 148)

Quando o controle colonial direto chegou ao fim, teve início uma nova forma de domínio indireto, ou seja, o Terceiro Mundo permaneceu sob a égide de um novo processo de colonialismo, denominado “neocolonialismo”, no qual o controle político e militar deu lugar a práticas abstratas e indiretas, de natureza econômica, fruto de uma aliança entre as elites desses países e o capital estrangeiro, em uma política liderada por um conjunto de poderosos estados-nações, basicamente da Europa Ocidental. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 42-43).

O colonialismo do cinema britânico foi então substituído pelo de Hollywood, à medida que o imperialismo do século XIX, imposto pelos britânicos foi suplantado pelo estadunidense do século XX. Os Estados Unidos, então, como herdeiros do eurocentrismo, transformado em Nova Ordem Mundial, sob a égide econômica e militar imposta pelo poder bélico dos Estados Unidos (SHOHAT e STAM, 2006, p. 165). Essa Nova Ordem Mundial foi denominada como neocolonialismo.

Sobre este assunto, Shohat e Stam (2006), refletem que o cinema dominante adquiriu uma nova roupagem colonial, como no filme de Henry Hathaway, *Lanceiros da Índia* (*The Lives of a Bengal Lancer* - 1934), no qual os oficiais mais velhos foram representados por atores britânicos, já os oficiais mais jovens, interpretados por estadunidenses, uma sugestão a

uma espécie de herança na sucessão do império. Os Estados Unidos, mesmo apresentando origens históricas de revoltas contra os britânicos, demonstraram admiração pelo empreendimento colonial europeu e, no cinema, ficou claro o entusiasmo em relação ao colonialismo, da mesma forma que o cinema europeu, são exemplos de filmes hollywoodianos que fazem apologia ao colonialismo: *As aventuras de Stanley e Livingstone* (1939) e *Trader Horn* (1931), ambos de W.S.Van Dyke, e *Gunga Din* (1939) de George Stevens (SHOHAT e STAM, 2006, p. 165).

Nesse contexto, é notável que o cinema tornou-se um veículo de comunicação de grande importância na difusão do empreendimento colonial, com missão civilizatória de colonizar os povos nativos considerados inferiores pela cultura dominante. A dominação colonial se deu pelo controle científico e estético da natureza e também pelo controle cultural. O cinema exerceu forte influência na difusão dos costumes e do modo de vida da cultura dominante, que se impôs culturalmente de forma eficaz e operatória na cultura dos povos dominados, que, por sua vez, absorveram as práticas culturais europeias nos modos de alimentação, na organização política e social, na produção e difusão da ciência e da tecnologia, bem como no modo de vestir e nas crenças religiosas.

Como será visto no capítulo seguinte, Jean Claude Bernardet (1979, p. 9-22.) realiza uma crítica à invasão e ao monopólio comercial do cinema dominante, que reduziu as possibilidades de inserção de produções nacionais no mercado brasileiro, já que o público considerava os filmes estrangeiros superiores em razão da qualidade técnica. O cinema dominante desempenhava funções ideológicas para o processo de colonização, pela imposição cultural das práticas imperialistas. A denúncia desse autor foi fundamentada exatamente na hegemonia do monopólio exercido pela distribuição e exibição de filmes estrangeiros no Brasil e na incapacidade do cinema nacional de criar uma visão histórica com identidade própria, tendo em vista a dependência cultural gerada pela imposição da cultura hegemônica.

Do ponto de vista estético, o cinema hollywoodiano assumiu as práticas imperialistas do colonialismo europeu, narrando a história do imperialismo estadunidense para além das fronteiras das treze colônias, na campanha da conquista do Oeste, em direção ao Pacífico, com o estilo cinematográfico do faroeste, a exemplo das versões etnográficas como: Um homem chamado cavalo (*A Man Called Horse, EUA, 1970)* de Elliot Silverstein e o Pequeno grande homem *(Little Big Man, EUA, 1970)* de Arthur Penn. Esse expansionismo é justificado pelas lições de historiografia dos Estados Unidos, que tinha a necessidade de levar o desenvolvimento rumo ao Oeste, fundamentados no simbolismo bíblico, ao comparar a Terra Prometida, citada no velho testamento, às treze colônias americanas, convertidas, pelo

entendimento dos colonos americanos, em “A Nova Canaã”. Os colonos consideravam-se, mesmo antes da independência, como predestinados[17], um grupo escolhido por Deus para constituir uma sociedade de “eleitos” e uma nova “Israel” (MESSADIÉ, 1989, p. 37). Além disso, apoiavam-se nos princípios da ética protestante, como os escolhidos de Deus para colonizar as fronteiras selvagens conduzindo-as ao progresso. E o cinema hollywoodiano contribuiu no sentido de forjar uma história idealizada a partir de certos valores culturais e políticos, na construção ideológica da supernação, transmitindo ao mundo a ideia da doutrina do *Destino Manifesto*[18], que preconizava que Deus estava do lado do expansionismo estadunidense, assim, espalhar o regime americano era prolongar as instituições democráticas. Essas idéias estavam de acordo com o crescimento da população dos Estados Unidos, no início do século XIX, e a consequente necessidade de aquisição de novos territórios.

Os filmes de faroeste, com temáticas ideológicas do imperialismo colonial estadunidense, foram produzidos entre as décadas de 1930 e 1950 e traziam consigo uma visão em que os índios eram selvagens e inferiores, e os colonizadores não demonstravam nenhum remorso em exterminá-los. O cinema disseminava o ódio e a aversão ao indígena, em apologia ao discurso colonial racista. Esse discurso inventou um estereótipo dos indígenas como animais silvestres, criaturas ferozes que vagavam pelas “terras não habitadas” e incapazes de controlar o libído, de se vestirem apropriadamente, e cujas moradias mais se pareciam com ninhos e tocas (SHOHAT e STAM, 2006, p. 200). Os principais filmes dessa geração foram: *The Texas Rangers* (1936) de King Vidor; “A lei do mais forte” (*The Oklahoma Kid* - 1939) de Lloyd Bacon; “Golpe de misericórdia” (*Colorado Territory* - 1949), de Raoul Walsh; *California Conquest* (1952), de Lew Landers; *Rastros de ódio* (1956), de John Ford e “A conquista do Oeste” (*How the West Was Won* - 1963), de John Ford, Henry Hathaway e George Marshall.

---

[17] Thomas Paine, jornalista político, defensor dos direitos humanos e antagônico à escravidão era inglês de nascimento e chegou à América em 1775 no auge do conflito entre colonos e ingleses. Ao entrar para o *Pensylvania Magazine* escreveu um panfleto de cunho revolucionário de 50 páginas, intitulado C*ommon Sense* (Senso Comum), que manifestava o espírito dos colonos como nação dos *“predestinados*”. Ver: Gerald Messadié, 1989, *A crise do mito americano: réquiem para o super-homem*.

[18] “O Destino Manifesto é o pensamento que expressa a crença de que o povo dos Estados Unidos é eleito por Deus para comandar o mundo, e por isso o expansionismo americano é apenas o cumprimento da vontade Divina. Os defensores do Destino Manifesto acreditaram que o povo da América Latina e andina deveriam ser seus escravos, pois estão no mesmo continente, e em razão da maioria dos países latino americanos serem subdesenvolvidos desenvolveram o chamado "Be strong while having slaves" (seja forte ao ter escravos) frase de propaganda política do século XIX que usava sua cultura para que pessoas de outros países achassem que os Estados Unidos era o melhor pais do mundo, colocando essas pessoas contra seu países de origem. O Destino Manifesto se tornou um termo histórico, frequentemente usado como sinônimo para a expansão territorial dos Estados Unidos pelo Norte da América e pelo Oceano Pacífico.” Disponível em: <http://www.cprepmauss.com.br/documentos/destinomanifesto71872.pdf>. Acesso em 15/09/12>.

O projeto do cinema colonial não se limitou apenas ao Oeste selvagem, existe uma lista enorme de filmes com temáticas coloniais. Segundo Shohat e Stam (2006), destacam-se, entre eles, três obras sobre a conquista do Novo Mundo e a aventura de Colombo: "Cristóvão Colombo" (*Cristopher Columbus* - 1949), de David MacDonald; "Colombo: a descoberta" (*Cristopher Columbus: The Discovery* - 1992), de John Glen; e "1492: A conquista do paraíso" (*1492: Conquest of Paradise* - 1992) de Ridley Scott. As narrativas desses filmes são basicamente idênticas. As duas primeiras mostram Colombo como um homem de visão, representante da modernidade e do cristianismo e seus esforços para realizar a viagem do descobrimento do Novo Mundo e ambos enfatizam a hipótese de Colombo de que a Terra seria redonda. O primeiro filme faz uma apologia ao empreendimento colonial ao mostrar os nativos aplaudindo Colombo pela conquista de sua própria terra e aceitando a transformação de sua liberdade em escravidão com tranquilidade, abandonando suas crenças e absorvendo a cultura europeia sem resistência (SHOHAT e STAM, 2006, p. 100-101).

A superprodução de Ridley Scott "1492: A conquista do paraíso" (*1492: Conquest of Paradise*, 1992), também apresenta uma narrativa em defesa de Colombo, porém, aponta contradições, além de uma crise de valores morais: em certo momento, ele se apresenta como amigo dos nativos e, ao mesmo tempo, impõe uma colonização pacífica na ótica lascasiana; em outros, coloca-se ao lado dos nativos, contra seus subordinados espanhóis; outras vezes, ainda, os índios reclamam que Colombo nunca aprendeu a língua dos nativos, uma clara referência à prática colonial. No entanto, refere-se a Colombo como a voz da ciência, em defesa da modernidade cristã, um empresário dinâmico e democrático, pois se misturava com os marinheiros comuns e trabalhava junto com seus subalternos e até mesmo com os nativos (SHOHAT e STAM, 2006, p. 103-104).

Nessa mesma ótica, encontra-se o filme *Robison Crusoé* (1997), de George T. Miller e Rodney K. Hardy. Crusoé apresenta uma postura típica do discurso racial eurocêntrico, além da valorização dos costumes europeus e desvalorização daquilo que pertence ao outro. Esse personagem, ao encontrar um selvagem ao qual deu o nome de Sexta-Feira, ensina sua língua e suas práticas culturais em sinal de superioridade. Assim, fica clara a prepotência do europeu, ao colocar-se na condição de superior quando só havia dois homens, nativo e europeu. Ele estava longe de seus recursos, porém contava com a pólvora e se considerava como superior pelo fato de ter salvado Sexta-Feira, e então decidiu manter Sexta-Feira como seu prisioneiro, torná-lo seu escravo, e ensinar a chamá-lo de "mestre", ainda assim, o inocente selvagem não percebe que é considerado inferior naquele momento. Crusoé ensina suas práticas religiosas,

classifica a crença de Sexta-Feira como idolatria, impõe o cristianismo como a verdadeira religião por meio da Bíblia como a Palavra de Deus.

O cinema colonial demonstrou estereótipos dos colonizadores nos personagens de Colombo e Robson Crusoé, com base na compreensão histórica do colonialismo, eles tem grandes semelhanças com Próspero e Caliban, como interpretação de significados coloniais. Fernández Retamar (1998), ao análisar a obra de Shakespeare *A tempestade* (1612), percebe que os estereótipos do colonialismo europeu foram caricaturados nas figuras de Próspero e Caliban: o colonizador que, por sua benevolência e superioridade racial, ensinou o nativo a linguagem, e, que teve como conseqüência uma história de exploração que durou trezentos anos. Próspero considerava que educar Caliban era uma dádiva e uma obrigação cristã, porém até o mais miserável dos selvagens rejeitava essa dádiva. Ele ensinou as palavras a Caliban, por meio das quais tornou seus pensamentos conhecidos, e este adquiriu conhecimento e instrução, mas em troca de sua bondade, o colonizador recebeu a ingratidão (FERNÁNDEZ, 1998, p. 27-28).

O diálogo entre Próspero e Caliban no filme "A Tempestasde" (*The Tempest*, EUA, 2010) de Julie Taymor, resume todo este contexto. Caliban responde em protesto as ordens de Próspero que determina sua condição de escravo.

> - "Esta ilha é minha, herdei-a de Sycorax, minha mãe, roubaste de mim. Adulavas-me, quando chegastes aqui, fazias-me carícias e me davas água com frutas, me ensinaste o nome da luz grande e da pequena, que de dia e de noite sempre queimam. Naquele tempo tinha-te amizade e te mostrei as qualidades da ilha, as fontes de águas frescas e também as salgadas, onde era a terra fértil, onde era a estéril... Maldito seja eu, por ter feito isso! Que sobre vós caiam os encantos de Sycorax, e caiam sobre vós besouros, sapos e morcegos! Eu, o único vassalo que tendes, era, no passado, meu próprio soberano! Agora, me prendestes nesta dura rocha, e me proíbes de andar pelo restante da ilha."- Responde Próspero: - "Escravo mentiroso, só pancada pode te comover, nunca o bom trato! Tratei-te como gente, alojei-te em minha própria cela, até o momento em que tentastes violar a honra de minha filha." - Caliban: - "Quisera tê-lo feito. Mas me impesdiste, teria povoado a ilha com Calibans." - Miranda, filha de Próspero diz: - "Escravo abominável, não tens a menor lasca de bondade. Tive piedade de ti, não poupei trabalho para ensinar-te a falar!" – Caliban: - "Tu me ensinastes vossa linguagem, minha única vantagem nisso é saber como te amaldiçoar! Que a peste vermelha vos carregue, por me terdes ensinado vossa língua!" – Próspero: - "Vai, filho de feiticeira! Vai buscar lenha. Pouco se dá, demônio? Caso negligencias ou faças de mal grado o que estou mandando, como velhas câimbras a tratos ficarás, com os ossos com dores latentes, que te obriguem a rugir de tal modo, que até as feras hão de tremer à tua gritaria." – Caliban: - "Não, por favor! Devo obedecer. Sua arte é de tal modo muito poderosa!" –Próspero: -" Vai logo, escravo!.

Segundo Fernández Retamar (1998) *A tempestade*, de Shakespeare, pode ser entendida como um exemplo que caracteriza o colonialismo e define a Europa, na representação de Próspero, a figura do colonizador que ensinou o conhecimento para os selvagens, e Caliban, o

escravo que recebeu o conhecimento e língua e em troca perdeu sua liberdade, seus conhecimentos e seu território. Assim, a Europa se autodenominou como a luz para as civilizações bárbaras, dando um sentido quase providencial ao conhecimento histórico. Para aquele autor, os colonizados da América Latina são intelectuais mutilados pelo conhecimento que acontece nas metrópoles, lugar dos colonizadores, que veem os não europeus como selvagens, povos de cor, subdesenvolvidos, e empregam o termo Terceiro Mundo, para se referir aos países latinos americanos e africanos. (FERNÁNDEZ, 1998, p. 13-15).

Já Bernardet (1979) questiona a preferência do público brasileiro aos filmes estrangeiros, por conta da qualidade técnica. Segundo Antonio Pedro Tota (2000), existe uma explicação lógica: a política do imperialismo americano teve uma nova expansão, a Divisão de Cinema se tornou uma verdadeira fábrica de ideologias a partir de 16 de agosto de 1940, com a criação do *Office for Coordination of Comercial and Cultural Relations between the Americas*, dirigido pelo jovem milionário de 32 anos Nelson Rockefeller. No ano seguinte, a agência mudou o nome para *The Office the Coordinator of Inter-America Affairs (*OCIAA), com escritórios localizados no mesmo edifício do Departamento de Comércio, chefiado por Harry Hopkins, que era o "quartel-general" de Rochefeller, dividido em três repartições: Divisão Comercial e Financeira, Divisão de Comunicação e Divisão de Relações Culturais.

> Nelson era o segundo filho de John D. Rockefeller Jr., da conhecida família de multimilionários que era dona da Standard Oil Company, empresa presente em vários países da América Latina. Em 1930, graduou-se em estudos econômicos pelo Darmouth College. Não era bom aluno nem tinha muita vocação para os negócios, como confessou ao pai em algumas cartas. Tinha, isto sim, inclinação para as artes, características que parece ter herdado dos Aldrich, do lado materno. A familiaridade com as artes foi usada com habilidade por Nelson, para navegar entre a política e os negócios (TOTA, 2000, p. 44).

Nesse momento, o expansionismo dos Estados Unidos estava voltado para a América Latina, o novo destino manifesto de Nelson Rockefeller, como missão civilizatória com o objetivo de conter o avanço do Eixo liderado pela Alemanha na Segunda Guerra Mundial. As forças alemãs haviam ocupado a parte ocidental da Europa, com a conquista da Dinamarca, Noruega, Bélgica, Holanda e boa parte da França. Assim, ficou evidente para os Estados Unidos que o Ocidente estava ameaçado.

Para Tota (2000), diante desta conjuntura política, em que o mundo estava ameaçado pelo avanço do Eixo, o presidente estadunidense Roosevelt tentou, contra a tradição política, um terceiro mandato, concorrendo às eleições presidenciais de 1940 e obteve êxito, com 54% dos votos, com o apoio de Rockefeller, que enfraqueceu os republicanos. A América Latina

desempenhou um papel importante nesse processo. Durante a campanha eleitoral, Roosevelt deu ênfase à defesa e cooperação continental e garantiu apoio de alguns republicanos. Com isso, Estados Unidos e América Latina se aproximaram.

Durante a campanha para as eleições de 1940, dois grupos se reuniram e formularam propostas para uma política para a América Latina, eles se autodenominaram *Junta*, em referência às ditaduras na América Latina. Rockefeller se reuniu com a Junta em seu luxuoso apartamento, situado na Quinta Avenida, em New York, e formulou um plano de medidas políticas e econômicas para a América Latina, com o objetivo de conter o crescimento do comércio e de quaisquer tipos de aproximação do Eixo com a América Latina.

Em 14 de junho de 1940, dia em que Paris foi ocupada pelos nazistas, Nelson Rockefeller apresentou o plano para o secretário Harry Hopkins sugerindo que ele o enviasse a Roosevelt. No dia seguinte, Roosevelt enviou a proposta de Rockefeller para a comissão de Assuntos Internacionais, formada pelos secretários de Estado, da Agricultura, do Comércio e do Tesouro. Roosevelt enviou um memorando com o título *Hemisphere Economic Policy*, um resumo do plano Rockefeller, e solicitou uma resposta até 20 de junho de 1940. Os Estados Unidos deveriam adotar uma política para conter os avanços dos nacionalismos na América Latina, e a maneira de consegui-lo, segundo o plano de Rockefeller, era a adoção de uma política econômica que tornasse a economia da América Latina mais forte e competitiva e uma estreita relação cultural, como garantia de uma "Política da Boa Vizinhança".

De acordo com Tota (2000), o plano de Rockefeller foi elaborado pensando em todos os aspectos (cultural, político, econômico e policial), com o propósito de manter relações comerciais com a América Latina baseadas em medidas emergenciais na compra da produção agrícola e mineral da região. O programa era bastante arrojado e continha sugestões para que os Estados Unidos reduzissem ou eliminassem as taxas sobre os produtos importados da América Latina e desenvolvessem um sistema de transporte para o escoamento dos produtos, com o objetivo de assegurar a produção de matérias-primas. Havia, ainda, propostas nas quais prevalecia a visão empreendedora do empresário estadunidense para afastar os produtos alemães do mercado latino, prevalecendo o modelo de propaganda americano com a implantação de uma poderosa rede de comunicação. O mercado da América Latina seria incorporado ao mercado dos Estados Unidos oferecendo um imenso potencial com seus recursos naturais.

Esse autor prossegue dizendo que a Divisão de Imprensa e Publicações destinou, para a América Latina, uma poderosa rede de comunicação e informação, com as divisões de Rádio e Cinema, e tinha como finalidade a propagação do modo de vida americano (*American*

Way of Life), assim, lançou no Brasil, em 1942, a Coca Cola e o Sorvete Kibon. O plano pretendia, ainda, conhecer os gostos e os costumes dos latinos, em especial do Brasil, e buscou o auxilio de George Gallup, conhecido pesquisador de opinião pública, para compreender qual seria o melhor veículo de comunicação para divulgação de uma imagem positiva dos Estados Unidos. Assim, a dominação das relações culturais abarcaria todos os modos de comunicação em massa, mas ficou decidido pelo rádio e cinema como os principais. (TOTA, 2000, p. 41-61).

A partir dessa política da Boa Vizinhança, a Divisão de cinema trouxe ao Brasil, Walt Disney e seus filmes com pretensões coloniais, além disso, foram produzidos, em parceria com o Brasil, como parte dessa política, os filmes: "Alô amigos" (*Saludos Amigos* – 1942), "Os três cavalheiros" (*The Three Caballeros* - 1944) ambos de Norman Ferguson.

Assim, é possível perceber que o cinema dominante veio ao Brasil como parte de uma política empresarial, com finalidades comerciais imbuídas de ideologias e fábrica de sonhos. E foi, ainda, comercializado como produto de alta qualidade tecnológica, e monopolizou o mercado cinematográfico do Brasil.

2 UMA BREVE HISTÓRIA DO CINEMA: DA ORIGEM AO CINEMA MODERNO

Refletir sobre o cinema somente a partir do *Cinema Novo* seria um equívoco, por isso, faz-se necessária essa breve introdução da história do cinema, uma análise de sua trajetória desde sua origem até o cinema moderno, bem como das principais manifestações que marcaram a história do cinema. A história do cinema mundial tem seu inicio no século XIX, com a primeira exibição pública, em 28 de dezembro de 1895, realizada pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, no *Grand Café*, em Paris.

Assim, em um primeiro momento, será abordado este início até a virada para o cinema moderno e o *Nuevo Cine Latinoamericano,* destacando os principais movimentos, os principais diretores e os filmes que deram contribuições para o desenvolvimento do cinema e compreensão do processo histórico.

É importante compreender o intercâmbio entre os movimentos políticos do cinema europeu com o *Nuevo Cine Latinoamericano,* – fenômeno cinematográfico que se desenvolveu a partir do diálogo com os chamados *movimentos de vanguardas do cinema europeu* como: o Construtivismo do cinema ideológico-russo de Sergei Eisenstein; o *Surrealismo* de Luiz Buñuel; o Neorrealismo cinematográfico italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, que influenciaram Glauber Rocha, principal idealizador e difusor do *Cinema Novo*, em um projeto político esteticamente original e expressão contra-hegemônica dos povos colonizados, como uma forma de interpretação de suas manifestações políticas e das diversidades culturais em oposição às narrativas fílmicas do cinema dominante, um cinema descolonizador, anti-imperialista, anticolonialista, autônomo e com identidade própria.

Esse movimento apresenta uma perspectiva de descolonização contra-hegemônica à imagem do cinema dominante, que tem como finalidade, entre outras coisas, o domínio de todos e quaisquer tipos de manifestações culturais dos povos colonizados. Nesse sentido, o presente capítulo visa a compreender o cinema como forma de conhecimento e fonte de pesquisa no campo da História, uma vez que ele possui elementos de surpreendentes alcances metodológicos para a compreensão e enriquecimento da pesquisa histórica.

Assim, serão analisadas as manifestações fílmicas do *Nuevo Cine Latinoamericano,* em uma perspectiva de crítica ao cinema dominante ocidental. Será realizada uma discussão, em perspectiva Decolonial, ou seja, de descolonização dos saberes latino-americanos em defesa de uma epistemologia própria. Dessa forma, como prova de resistência epistêmica, será

também apresentado o movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*, uma possível contraposição à colonialidade do saber.

Segundo Graeme Turner (1997), a projeção de filmes com o objetivo comercial teve início na França, entre 1896 e a Primeira Guerra Mundial, momento em que a *Pathé* era a empresa cinematográfica que tinha o domínio do mercado internacional, como a maior produtora de cinema do mundo, detentora de 40% dos filmes lançados no Reino Unido e de 30%, nos Estados Unidos. Suas obras foram consideradas pela historiografia do cinema como um *cinema de atrações*, com pequenas narrativas dramáticas ficcionais que duravam até 10 minutos.

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, a França e a Itália reduziram suas produções cinematográficas, o mesmo ocorreu com a Grã- Bretanha e Alemanha, o que abriu espaço para o crescimento do cinema americano nos mercados europeus e na América Latina. Em 1915, a produção de filmes dos Estados Unidos subiu, de 10 milhões e 500 mil metros de filmes, para 47 milhões e 700 mil metros. Entre 1916 e o final da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos produziram 85% das obras de todo o mundo e 98% do continente americano. Antes, o cinema era praticamente igual no mundo inteiro. Tem início, então, a hegemonia do cinema hollywoodiano.

A trajetória do cinema se deu, então, da seguinte forma: entre 1896 e 1915, com o *primeiro cinema* e a fase de transição; de 1907 até 1915, com o *cinema de atrações e trucagens*, como as obras de Méliès, de Edwin Porter e dos cineastas da escola de Brighton. A trucagem era utilizada como forma de entretenimento e distração das massas[19]; o período de 1896 a 1915 ficou conhecido, então, como *primeira fase do cinema*, na qual ele ainda não tinha a importância que assumiu no século XX, quando inaugurou a era das imagens em movimento. Nessa etapa inicial foram feitas inúmeras pequenas produções com duração de, no máximo, 10 minutos. Em 1909 os produtores estadunidenses assumiram o controle da indústria cinematográfica, regulamentando a distribuição e vendas de filmes com a criação da *Motion Picture Patents Company* (MPPC) (COSTA, 2006, p. 25-37).

A primeira fase do cinema compreende então, o período entre 1896 a 1915. *O primeiro cinema*, denominado pela historiografia como "cinema de atrações", pode ser dividido em duas fases: a primeira fase compreende ao período de 1894 até 1905-1907, e a

[19] Adorno e Horkeimer (1985), em *Dialética do Esclarecimento*, denominam como poder do monopólio, toda cultura de massas. O cinema e o rádio não precisam se apresentar como arte, pois, na verdade não passam de um produto, ou um negócio utilizado como ideologia de seus dirigentes, destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Esses dirigentes se definiam como indústrias tendo as massas como necessidade social aos seus produtos.

fase de transição no período entre, 1907 e 1915, no qual o cinema se transformou em uma ferramenta de distração das massas e toda a criação foi direcionada para as classes operárias. As produções tornaram-se mais longas, com duração média de 15 minutos. Neste período, David W. Griffith rompeu com as trucagens de Méliès e criou uma nova atração, mais eficiente para o cinema, com diferentes tipos de montagens: alternada, em continuidade, paralela, analítica, em continuidade e invisível. Foi este método de filmagem que marcou o estilo daquele cineasta, e inaugurou uma tradição narrativa que culminou nas narrativas do cinema clássico[20].

Entre 1913 e 1915, houve uma nova transição para os longa-metragens, que ganharam notoriedade após o filme de Griffith, até então, o mais longo e espetacular do que o público americano havia visto, com o título original *The birth of a nation* (O nascimento de uma Nação)[21], lançado em 1915 e que reconstroi um tema genuinamente nacional: a guerra civil americana.

Essa obra se tornou um marco na história do cinema mundial e influenciou até mesmo o cinema ideológico da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), com o chamado "cinema de vanguarda de Eisenstein", que propôs um cinema metafórico, a exemplo de "O Encouraçado Potemkin" e "A Greve", ambos de 1925, no qual havia o propósito de aprofundar as discussões em torno da teoria do cinema de caráter intelectual, dialético e expressivo, o que o levou a sistematizar uma escala de métodos de montagem: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual:

> A montagem métrica baseia-se em relações entre o tamanho dos planos justapostos, e Eisenstein, desenvolvendo a analogia musical, compara essas relações a compassos. O segundo tipo de montagem é a rítmica, na qual "é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro, que conduz o olho do espectador", diz Eisenstein. A montagem tonal é aquela que se baseia no "tom emocional dominante dos fragmentos" [...]. Na montagem atonal,

[20] David Bordwell denomina o estilo clássico do filme como invisível, o que ocasiona um ocultamento no plano de cenas na prática de filmar e estimula o espectador a construir um tempo e um espaço na ação (*O Cinema Clássico Hollywoodiano*: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos (2005). *Teoria Contemporânea do Cinema*: documentário e narratividade ficcional volume II). James Dudley Andrew (2002), em *As principais teorias do cinema: uma introdução*, defende que a teoria clássica do cinema conferiu à montagem a capacidade de interpretar eventos do mesmo modo que: "A estilização pode interpretar objetos. Malraux, Pudovkin e Eisenstein dizem todos explicitamente que, sem a montagem, o cinema não é uma arte. No inicio de sua carreira, Bazin tornou clara sua posição de que esse 'célebre julgamento estético de Malraux [...] foi momentaneamente frutífero, mas suas virtudes se exauriram. Chegou a hora de redescobrirmos o valor da representação pura do cinema'" (ANDREW, 2002, p. 128).

[21] Este tema é bastante difundido pelo cinema hollywoodiano e possui uma extensa filmografia. A guerra civil americana, também conhecida como Guerra de Secessão, é o fato considerado ainda mais importante do que a revolução de 1776, período em que as colônias americanas se tornaram independentes. A Guerra de Secessão, segundo Peter Louis Eisenberg (1982), no livro *Guerra civil americana* significou o nascimento da nação americana.

> como já indica o nome, temos uma superação dialética mais contundente em relação aos tipos anteriores. Aqui já não há uma linha "dominante": todos os elementos expressivos são mobilizados em igual medida. Ele apela para duas comparações explicativas: uma é como teatro Kabuki, onde o impacto sobre o espectador é obtido pela justa posição de múltiplos canais expressivos simultâneos, sem hierarquia. A outra comparação é com a música de Debussy, que abriu caminho para a ruptura radical de Schoenberg e com o tonalismo, multiplicando notas, "selvagens", ou seja, não justificadas segundo as regras da harmonia. (SARAIVA, 2006, p. 132-133)

O cinema de Vertov confrontou Eisenstein com outra estratégia. Para aquele, a revolução era um recomeço, além disso, considerava que era preciso aderir a uma linguagem contemporânea. O cineasta adotou, então, um plano de leitura do mundo que excluia a reprodução do presente, conhecido como "cine-olho de Vertov" [22]. Essa perspectiva baseia-se no método da montagem fundamentado no método de montagem de "cine-verdade". Tal proposta influenciou o Cinema Novo e os conceitos cinematográficos glauberianos. Na montagem, o cine-olho reconstroi as imagens-fato em um processo entre o lugar social e o "homem da câmera", o que decodifica o mundo por meio da montagem.

> Vertov experimentou, ao longo da década de 1920, um leque de recursos de montagem tão extraordinários que, ainda hoje, acostumados que estamos às tremendas facilidades abertas pela edição digital, é capaz de nos surpreender [...]. A reflexibilidade desse filme-síntese, em que o tempo todo, Vertov comenta sua própria realização e lugar social. A presença constante do "homem da câmera" filmando tudo e todos, assim como a aparições da montadora, revela o processo de construção do filme como algo feito por artistas-operários. (SARAIVA, 2006, p. 134).

O cinema mundial passou por certos movimentos culturais como expressão de suas regionalidades, como as vanguardas dos anos 1920 e o expressionismo alemão, influenciado pela iconografia de um grupo de pintores do final do século XIX e inicio XX que traduziu os princípios expressionistas em uma doutrina que envolvia o uso estático das cores e resultava na projeção da experiência interior dos artistas no espectador (CÁNEPA, 2006, p. 56-69).

Com o advento da Primeira Guerra Mundial, o cinema francês também sofreu influência do impressionismo, com o surgimento de uma vanguarda cinematográfica que percebia o cinema como uma manifestação artística que era, antes de qualquer coisa, visual. Foram defensores desse movimento: Marcel L'Herbier, Abel Gance, Germane Dulac e Jean Epstein (MARTINS, 2006, p. 89).

Outro influente movimento do cinema europeu foi o surrealismo, que teve, como símbolo maior dessa expressão cultural, o cineasta espanhol exilado no México, Luiz Buñuel,

---

[22] Referência ao cinema documental e objetivo com cinema de vanguarda soviético a partir de 1922. Ver: Román Guerbern (1979), *Cinema contemporâneo*.

que dirigiu filmes surrealistas como *Um cão andaluz*, de 1929 (em parceria com Salvador Dali, de quem era muito íntimo e com o qual dividiu a produção e direção do filme) e, a *Idade do Ouro*, de 1930, ainda na França. O surrealismo foi um dos principais expoentes das vanguardas históricas Futurismo, Cubismo e Dadaísmo (CAÑIZAL, 2006, p. 143-150).

Embora o cinema já tivesse produzido alguns filmes de faroeste, o cinema de gênero reconhecidamente pela historiografia do cinema, teve início com a chegada do som e encontrou, no *western* estadunidense e italiano, como os principais representantes do cinema comercial. Hollywood se tornou hegemônica na indústria cinematográfica com as representações dos confrontos de cowboys, índios, bandidos e mocinhos do velho oeste, gênero que teve grande contribuição para o sucesso de cinema hollywoodiano e sua relação com o público mundial, que se identificava com as personagens, com as cenas de ação e com a paisagem exuberante, em harmonia com o herói, como expressão da solidão do homem do oeste que tinha a companhia de seu cavalo, sua arma e o sol escaldante.

O cineasta John Ford e o ator John Wayne tornaram-se os principais representantes desse gênero filmográfico. Dessa parceria nasceu o eterno cowboy que foi representado por John Wayne em "No tempo das diligencias" (1939) e "Rastros de ódio" (1956), que é considerado um dos melhores filmes de *western* de todos os tempos, já que apresenta as mais belas paisagens entre as obras desse gênero. Esse cineastra produziu também "O homem que matou o facínora" (1962), quando o *western* já se encaminhava para o fim. Nesse contexto, esse ator se tornou o símbolo do cowboy americano, ao representar o início e o fim desse gênero. E o cineasta ainda dirigiu outro grande sucesso, "Paixão dos fortes" (1946).

Ao mesmo tempo, o *western* italiano destacou-se com o cineasta Sergio Leone em parceria com Clint Eastwood, que produziram filmes que marcaram uma geração de cinéfilos apaixonados por este gênero até a atualidade, como "Por um punhado de dólares" (1964); "Por uns dólares a mais" (1965); "Três homens em conflito" (1966) e o grande sucesso com Charles Broson e Henri Fonda, "Era uma vez no Oeste" (1968).

As obras que marcaram o fim do *wester*n foram: "Sete homens e um destino", de John Sturges (1960); "Os profissionais", de Richard Brooks (1966); "Meu ódio será sua herança", de Sam Peckinpah (1969); "Butch Cassidy", de George Roy Hill (1969), "Bravura indômita", de Henry Hathaway (1969); "Os cowboys", de Mark Rydell (1972), "O pequeno grande homem", de Arthur Penn (1970), "Onde os homens são homens", de Robert Altman (1971) e "Duelo de gigantes", de Arthur Penn (1976). A historiografia do cinema considerou que o cinema de gênero finalizou ainda na década de 1970. Entretato ainda foram produzidos de forma exporádica muitos títulos de fimes relacionados ao faroeste. Em 1992, Clint Eastwood

dirigiu e protagonizou “Os imperdoáveis”, que surpreendeu, já que os valores e mitos do velho oeste não conseguiam mais expressar a cultura da sociedade estadunidense quando a era do *western* já havia finalizado, e também por apresentar uma narrativa entre heroísmo e vilania protagonizada por um anti-herói não-convencional com os heróis das antigas narrativas do gênero. No inicio do século XXI, foram reproduzidos “Os indomáveis”, de James Mangold (2007) e *“*Bravura indômita”, de Joel e Ethan Coen (2010). Nesse contexto, o *western* é considerado um gênero estadunidense que marcou e transformou o período da expansão e conquista do Oeste selvagem do século XIX, no combate contra os índios, com cenas de ação e aventura que envolviam cowboys, xerifes e índios, teve origem na década de 1920 e durou até a década de 1970 (VUGMAN, 2006, p. 159-175).

Em 1946 teve início uma das primeiras manifestações contrárias aos gêneros cinematográficos hollywoodianos de objetivos comerciais e como “fábrica de sonhos”, que foi denominada pelos divulgadores enciclopedistas, estudiosos e acadêmicos como *Film Noir*, um fenômeno da cinefilia francesa, responsável pela transformação dos filmes de ação policial produzidos pelos Estados Unidos na década de 1940, que apresentavam suas narrativas protagonizadas por um detetive durão e uma loira fatal e que enfatizavam a violência e erotismo. Entretanto, o termo *Film Noir*, como objeto artístico, nunca existiu: na verdade, foi uma categoria crítica criada para definir o gênero de ação policial dos filmes hollywoodianos com objetivos puramente comerciais, e teve como principais idealizadores os críticos Nino Frank, cineasta que aludiu o termo *noir* à Série *Noire*, e seus colegas Jean-Pierre Chartier e Henri-François Rey. Nove anos mais tarde, os críticos Haymond Borde e Etienne Chaumeton usaram o polêmico termo em seu livro *Panaroma du film noir américain* (MASCARELLO, 2006, p. 177-179). E o filme “O Terceiro Homem” *(Third Mam, The, Reino Unido, 1949)* de Carol Reed foi pensado para ser *Noir*.

Na década de 1940, os Estados Unidos viveram a era de ouro do cinema, que culminou no desenvolvimento da narrativa clássica hollywoodiana[23], que tinha a presença de personagens marcantes como agentes de causa e efeito. O termo *Film Noir* foi introduzido nos Estados Unidos na medida em que ocorreu a assimilação destes pela política de autores da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, que considerava os filmes fábricas de sonhos que despertavam o fascínio pelo cinema hollywoodiano (MASCARELLO, 2006, p. 180).

[23]David Bordwell define como cinema clássico hollywoodiano uma narrativa melodramática maniqueísta entre os principais personagens: a história finaliza com a vitória ou a derrota decisiva. A narrativa se desenvolve em torno da personagem principal, o protagonista é o principal agente de causa e efeito, toda a trama se desenvolve em torno desse personagem, tudo acontece em função dela. Em: *O Cinema Clássico hollywoodiano*: normas e princípios narrativos In: Fernão Pessoa Ramos (2005). Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional vol. II.

> A definição cinefílica antes apresentada (policial expressionista da década de 1940, loira fatal etc.) resulta de um lento processo de construção e posterior popularização da categoria genérica do *noir*,implementando ao longo de pelo menos 30 anos. Uma das maiores inconsistências dessa criação retrospectiva é seu caráter tautológico, sempre utilizado pelos céticos. Ela assentou em dois esforços paralelos e em permanente retroalimentação: a determinação do *corpus* fílmico que teria constituído o *Noir* e a abstração, baseada no cânone, dos aspectos definidores do gênero. Verificou-se uma paulatina ampliação do *corpus*, cuja regra operacional era a pretensa adequação dos filmes aos elementos postulados como definidores do *Noir*, os quais eram revistos (em geral, alargados) na medida do crescimento numérico do cânone. Tautologia da melhor qualidade (MASCARELLO, 2006, p. 180).

Outro movimento de grande expressão política no cinema mundial foi o Neorrealismo cinematográfico italiano, que teve início com o filme "Roma, cidade aberta" (1945), de Rossellini que, embora não concordasse com essa vertente, acreditando que o neorrealismo aconteceu um pouco mais tarde, adquiriu consciência dos problemas humanos da Segunda Guerra e do pós-guerra com os filmes produzidos por ele mesmo e com outros, de ficção sobre a Segunda Guerra, nos quais também foi colaborador.

Na concepção de Fabris (2006), com o fim da Segunda Guerra Mundial, os intelectuais de esquerda, membros do *Partido Comunista Italiano* (PCI), foram os primeiros a se engajar ativamente na construção de uma "nova sociedade", baseada na integração política e cultural do povo italiano, da mesma forma que havia acontecido na resistência ao regime nazifascista, entre 8 de setembro de 1943 e 25 de abril de 1945. Isso deu início à formação de uma nova consciência democrática, que permitiu a reelaboração da indústria cinematográfica italiana com o objetivo de levar o público a refletir sobre as condições da realidade italiana. Essa autora afirma, ainda sobre esse movimento, que não existe uma unanimidade por parte dos estudiosos em definir o que foi o neorrealismo cinematográfico e prossegue afirmando que, para Frederico Fellini, o único cineasta neorrealista foi mesmo Rossellini, de quem foi colaborador em seus primeiros passos como cineasta. Já Luchino Viscontiem (1945) deixou de lado a polêmica e adotou "Roma cidade aberta" como marco inicial do neorrealismo e, em 1946, o termo se transformou em etiqueta, com os filmes: "Alemanha ano zero", de Rossellini (1948), "Ladrões de bicicletas", de De Sica (1950) e "A terra treme", de Zampa (1952), classificados como "cinema objetivo" como parte de um cinema crítico e realista (FABRIS, 2006, p. 191-201).

O movimento teve início com o cinema rodado nas ruas, com atores escolhidos nas ruas, e a realidade mostrada sem manipulações e sem preconceitos, no estilo de Rossellini, que foi muito elogiado pelos críticos franceses, entre ele, André Bazin, grande apreciador da nova experiência do cinema italiano que escreveu um texto que é considerado até hoje o melhor documento sobre o espírito da experiência cinematográfica italiana com o título *Le*

réalisme cinematographiqueet L'école italienne de la Libération, publicado em 1948 na revista *Esprit*.

Bazin não foi apenas um grande apreciador do neorrealismo, mas também teve grande influência no nascimento da *Nouvelle Vague* francesa (nova onda francesa) e no movimento do cinema moderno juntamente com as obras de William Wyler e Orson Welles (COSTA, 2003, p. 104-105). Ele se deteve a analisar a técnica e a narrativa, procurando definir a relação da câmera com os tipos de enquadramento, de cortes entre planos, movimentos de câmera, e os fatos narrados, o ambiente e os objetos, demonstrando que a câmera, entre o olho e a mão, tornou-se uma coisa só. Dessa forma, a narração nasce de uma necessidade biológica antes de ser dramática, que germina e cresce com a veracidade e a liberdade da vida.

O neorrealismo italiano foi capaz de assimilar e adaptar a realidade italiana em defesa de um cinema nacional, popular e realista, para além das vivências pessoais, políticas e culturais dos homens que deram vida ao movimento de renovação ao cinema italiano e é considerado, mais que um movimento orgânico e unitário, uma experiência extraordinária de afirmação do meio cinematográfico, no qual o cinema italiano demonstrou ser capaz de captar a mudança daquele cenário humano, como reação que encerrou a cultura oficial do cinema do regime fascista (COSTA, 2003, p. 104-107).

O movimento do *Cinema Nuovo Italiano*, ou neorrealismo cinematográfico italiano, teve grande contribuição para o cinema mundial e para o nascimento do cinema moderno ao oferecer uma nova visão cinematográfica realista e popular. Entre os principais filmes e diretores mais conhecidos e as abordagens temáticas que o neorrealismo produziu destacam-se:

> O fascismo, a guerra e suas consequências – *Dias de glória* (1945), projeto coletivo de Pagliero, Visconti, De Santis e Derandrei; *Roma, cidade aberta*; *Paisá*; *Alemanha ano zero*; *Um dia na vida*;*O sol ainda se levantara*; *Viver em paz* e *Anni difficili; Obandido* e *Sem piedade* (1948), de Lattuada (...). A "questão meridional" e os problemas sociais no campo – *Trágica perseguição*; *Arroz amargo*; *Non c'é pace tra gli ulivi*;A *terra treme;* O *moinho do Pó; Em nome da lei; II cammino dela speranza; Processo ala cittá* (1952), de Zampa (...). O desemprego e o subemprego urbanos – *Ladrões de bicicleta; Milagre em Milão* (1950) e *O teto* (1956), de De Sica; *Roma, às onze horas* (1952), de De Santis; *L'arte di arrangiarsi* (1955), de Zampa (...). O abandono dos jovens e dos idosos – *Vítimas da tormenta; Umberto D; Gioventiu perduta* (1947), de Germi; *Proibito rubare* (1948), de Comencini; *Ocapeta* (1952), de Lattuada. (...). A condição da mulher – *Nós, as mulheres; Amor na cidade; Quando a mulher erra* (1953), de De Sica; *Il sole negli occhi* (1953), de Pietrangeli; *Agarota sem homem* (1953), de De Santis; *La spiaggia* (1954), de Lattuada; *Ragazze d'oggi (1955),* de Zampa. (...). A indagação psicológica e a relação do homem com a religião – O *amor* (1948), *Stromboli* (1950), *Francisco, arauto de Deus* (1950), *Europa 51* (1952), *Viagem à Itália* (1954), de Rossellini (...). A volta de temática do antifascismo e da guerra – *A rebelde* e *Amantes de Florença* (1953), de Lizzani; *Os revoltosos* (1955), de Maselli (...). A elegia populista e a diluição da temática social – *Meu filho professor, Sob o sol de Roma, É primavera, Due soldi di speranza; L'onorevole Angelina, Os anos fáceis; Uma domenica*

> *d'agosto, Garotas de Praça de Espanha* e *Onde a vida começa (1953),* de Emmer; O *ouro de Nápoles* (1954), de Vittorio De Sica (...). A superação do neorrealismo – *Belíssima* (1951) e *Sedução de carne,* de Visconti (FABRIS, 2006, p. 205-206).

Durante a Segunda Guerra Mundial, em contraposição ao domínio das produções dos Estados Unidos, a cinefilia francesa, descobriu a *Nouvelle Vague* cinematográfica, que tem origem em um movimento político da juventude francesa e de jovens diretores como: François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard, que promoveram ricos debates e ideias consideradas como o início do cinema dito *moderno*, com o espirito libertino francês, cheio de questionamentos críticos à Hollywood liberal, em um momento em que a usina dos sonhos do cinema hollywoodiano passava por dificuldades em seu estilo cinematográfico. "A origem da *Nouvelle Vague* foi um luminoso momento habitado por muitos personagens, ideias, sonhos e histórias. Nem todos esses personagens são hoje reconhecidos. Nem todos se tornaram cineastas" (MANEVY, 2006, p. 223).

> Para defender a *Nouvelle Vague* da força gravitacional e da luz ofuscante de sua própria mitologia, existe a opção de investigá-la como a crista da onda reflexiva que a precedeu, circunscreveu e impulsionou. É consenso que a rede de filmes, artigos e cineclubes da *Nouvelle Vague* tenha criado as condições para um momento de redefiniçao radical de padrões e maneiras de filmar e – também – compreender o cinema. O parricídio geracional desencadeado pelos jovens turcos afirmou, no âmbito local, a ruptura com o cinema de estúdios francês e, no plano da história das formas, a consciência avançada da representação. A consciência alojaria tanto a consciência criativa quanto o descrédito do cinema, propiciando o abandono da janela estável e transparente do ilusionismo clássico. Laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas aos documentários, às artes visuais, ao ensaio e à literatura, a *Nouvelle Vague* fez chegar ao cinema a sua observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de "vulgaridade e comércio" do cinema e das mitologias da sociedade de consumo (MANEVY, 2006, p. 221).

"A *Nouvelle Vague* foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base no interesse pela memória do cinema" (MANEVY, 2006, p. 224). Em 1944 Langlois inicia a projeção de filmes clássicos pelas ruas de Paris juntamente a futuros cineastas da *Nouvelle Vague.* A curiosidade despertada pelo pioneirismo de Langlois se deve ao interesse por todos os gêneros filmográficos, e nesta época o cinema ainda não tinha reconhecimento artístico que se tem nos dias de hoje (MANEVY, 2006, p. 224-225).

> A *Nouvelle Vague* francesa não representou apenas a estreia de uma nova geração de cineastas decididos a exprimir as próprias inquietações e o próprio mal-estar. Foi também – e talvez principalmente – a afirmação de um novo tipo de cineasta, para o qual a tomada de consciência crítica do meio expressivo usado e a reflexão sobre a sua natureza são tão importantes quanto uma opção moral [...]. Nós somos os

> primeiros cineastas – dizia orgulhosamente Godard no início dos anos 60 – a saber, que Griffith existe[...]. (COSTA, 2003, p. 121).

A *Nouvelle Vague* trouxe ao cinema francês uma nova roupagem, tornando-se uma corrente de novas ideias, um novo modo de fazer filmes, uma nova atitude frente ao cinema hegemônico em sua formação intelectual e uma forte crítica ao cinema clássico hollywoodiano. Em 1959, no festival de Cannes, o cinema francês obteve reconhecimento, momento em que se descobriu a *Nouvelle Vague* cinematográfica, reconhecida conforme a lição do crítico de cinema André Bazin[24], com a *política de autores*[25], em defesa de uma vocação realista na construção da imagem cinematográfica. Além disso, deixou, para o cinema moderno, grande contribuição do jovem cineasta turco François Truffout: a autenticidade e originalidade de um estilo baseado na atração e repulsa pela usina dos sonhos do cinema hollywoodiano. A *Nouvelle Vague* perdeu seu encanto entre os anos de 1959 e 1962, deixando um legado de cerca de 150 jovens cineastas, entre eles se destacaram: Truffout, Godard, Rivette, Rohmer, Chabrol; e atores como: Belmondo, Léaud, Bardot, Anna Karina e Jean Claude Brialy, os rostos mais conhecidos dos filmes da *Nouvelle Vague*, que influenciaram cineastas no mundo inteiro, entre eles: o *Nuevo Cine* latino-americano e o Cinema Novo brasileiro, o cinema marginal brasileiro, o Cinema Novo português, japonês e alemão.

No Brasil, em especial, o impacto desse movimento modificou os rumos das produções cinematográficas e intelectuais do cinema. Vários críticos escreveram sobre o movimento francês na efervescência do momento, entre eles, Paulo Emílio, José Lino Grunewald, Alex Viany, Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Mais tarde, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet renovaram as formas de pensar o cinema e mostraram o ponto de partida do cinema moderno brasileiro, que, inicialmente, era a *Nouvelle Vague*, e mais tarde seguiu sua direção de forma independente. Em termos de matéria de produção intelectual, a produção brasileira alcançou um nível singular, consolidando o cinema moderno como um dos mais ricos e admirados do mundo (MANEVY, 2006, p. 226-251).

---

[24] André Bazin se tornou o crítico de cinema mais importante desse período e demonstrava um profundo conhecimento em seus artigos, que abrangiam diversas áreas do saber. Foi capaz de criar o conceito de *mise-en-scéne* para definir o que se denominou *política de autores*. Teve uma morte prematura, aos 40 anos. Sobre este assunto, ver: Graeme Turner (1997), *Cinema como prática social*.

[25] Antonio Costa refere-se ao cinema europeu como um novo modo de ver o cinema, que tem como finalidade a valorização do diretor-autor, e também valoriza diretores como Dreyer, Breson e Antonioni, que tem como referência jovens redatores da revista crítica *Cahiers du Cinéma*. A "política de autores" tornou-se palavra de ordem do grupo.Ver: Antonio Costa (2003), *Compreender o cinema.*

2.1 O cinema na América Latina

A porta de entrada do cinema na América Latina foi o México, apenas oito meses depois da primeira exibição pública, em Paris e foi realizada por Claude Ferdinamd Bom Bernard e Gabriel Veyre, enviados pelos irmãos Lumière, os quais produziram 35 filmes, considerados os primeiros filmes mexicanos. Em1896, Salvador Toscano Barragán abriu a primeira sala de cinema e dois anos mais tarde realiza o primeiro filme de ficção do país. O primeiro longa-metragem foi *Fiestas presidenciales en Mérida* (1906), de Henrique Rosas e a primeira ficção em longa-metragem foi *El grito de Dolores o La independência de México* (1907), de Felipe Haro (MONTEIRO, 2011, p. 97).

Também foram realizados documentários da Revolução mexicana (1910) como o primeiro acontecimento histórico documentado pelo cinema. A possibilidade do uso do som chegou ao México em 1930, com a visita do cineasta russo Sergei Eisenstein, para filmar o clássico de 1931, *Que viva México* (AMANCIO, 2011, p. 41). Esse acontecimento se tornou um marco inspirador para a história do cinema mexicano, que se firmou como indústria cinematográfica nos anos de 1940/1950, que ficaram conhecidos como “os anos de ouro do cinema mexicano”. Esse país se tornou pioneiro na América Latina, no chamado “primeiro cinema”, destacaram-se os diretores: Gabriel Figueroa e Emílio Fernandez (MONTEIRO, 2011, p. 96-100).

Em 1946, o espanhol radicado no México, Luiz Buñuel, inseriu o cinema mexicano no cenário mundial. Esse cineaste, em função da Guerra Civil Espanhola, partiu para o exílio nos Estados Unidos, em 1938, entretanto, não conseguiu espaço no circuito cinematográfico desse país e em 1946, chegou ao México, onde produziu uma série de filmes de impacto mundial e se tornou um dos primeiros diretores do surrealismo cinematográfico. Seus trabalhos mais importantes no México foram: “Os esquecidos” (*Los olvidados*,1950), *Él* (1952), *Nazarin* (1958) *e El anjo exterminador* (1962).

Em 1964 Luiz Buñuel deixou o México, mas permaneceu uma forte influência do surrealismo para outros diretores, inclusive Glauber Rocha. Em uma curta convivência com Glauber Rocha, durante os quatro dias de sua estadia em Veneza na apresentação de seu último filme “A Bela da Tarde” (1967), em frente ao Palácio Saint-Marc, ele pôde contribuir de forma significativa com o desenvolvimento do Cinema Novo brasileiro, já que o surrealismo vanguardista de seus filmes foi imprescindível na utilização da *Estética da*

fome[26]como a expressão do Cinema Novo. Sua contribuição não se deu apenas pelo encontro entre os dois cineastas, mas por toda sua filmografia, como por exemplo, o filme "Os esquecidos" (1950), que faz referência à fome latino-americana, em uma trama que retrata a miséria, as desigualdades sociais, a marginalidade e o surrealismo em um Estado mexicano omisso em relação à população carente (ARROYO QUIROZ, 2011, p. 134-147).

O surrealismo se manteve no México por meio da filmografia do chileno radicado no México, Alejandro Jodorowsky, que dirigiu *Fando y Lis* (1967) e *El topo* (1971). Em 1973, lançou sua obra prima "A montanha sagrada", que causou grande polêmica e por isso, o cineasta foi obrigado a terminar as filmagens nos Estados Unidos, em função das ameaças de morte que sofreu por parte do governo mexicano (GARCIA, 2011, p. 197).

Nos anos de 1980, o cinema mexicano passou por uma profunda crise, reerguendo-se a partir de 1990, com os cineastas Afonso Cuáron e Guilherme Del Toro. No final do século XX e início do XXI, o México surpreendeu o cinema mundial com um estilo que se tornou comum em Hollywood, como inovação para o chamado cinema pós-moderno. O cineasta Alejandro González Iñarritu lançou três filmes produzidos nesta perspectiva cinematográfica que marcou a passagem do século XX para o XXI: "Amores brutos" (*Amores perros* - 2000)*;* *"*21 gramas" (2003) e "Babel" (2006). Estas narrativas ignoram a cronologia, característica que se tornou grande atração para o cinema hollywoodiano no início do século XXI. *Babel,* por exemplo, divide a câmera em três histórias concomitantes em lugares diferentes que ligam pessoas e culturas diferentes em função do mesmo acontecimento, e possibilita ao espectador compreender o mundo em tempos de globalização e terrorismo (TEDESCO, 2011, p. 65).

É importante esclarecer que Alejandro González não foi o primeiro a filmar nessa perspectiva de caos temporal. Em 1995, Quentin Tarantino lançou o filme Tempo de Violência *(Pulp Fiction EUA),* porém não ganhou notoriedade como os filmes de Alejandro González. E Glauber Rocha Rocha, também já havia filmado essa perspectiva em "Terra em transe" (1967) dando início a esse tipo de narrativa, que despreza a imposição de uma linearidade temporal começando seu enredo pelo final da história.

2.2 A origem do Cinema Novo brasileiro

[26]"*Estética da fome* foi publicado na *Revista Civilização Brasileira* nº 3, Rio de Janeiro, julho de 1965, e logo traduzido e divulgado em todo o mundo. Em livro, apareceu pela primeira vez em 1967, em *Terzo Mondo* e *Comunistà Mondiale* (Editore Marzorati, Milão, 504 páginas). Seis meses depois da apresentação no seminário *Terzo Mondo* e *Comunitá Mondiale,* foi publicado dentro da *Rassegna del Cinema Latino Americano*, organizada pelo *Counbianum* em Gênova". (AVELLAR, 1995, p. 106).

> *Enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas com um dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (Glauber Rocha em: Estética da fome, 1965).*

Assim como o grupo modernidade/colonialidade reuniu-se para a elaboração de um projeto de libertação da colonialidade do poder, o Cinema Novo foi o mais autêntico movimento cinematográfico brasileiro e se desenvolveu a partir de um diálogo com o Neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* cinematográfica francesa, tendo Glauber Rocha como idealizador e principal difusor do Cinema Novo, um projeto esteticamente original que pensava o cinema para além das fronteiras latino-americanas. Ao lado de Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman e David Neves, representa uma geração de intelectuais artistas brasileiros marcados por um apurado senso crítico e uma aguda consciência histórica, atentos às questões políticas e culturais. Estes cineastas são considerados os fundadores do Cinema Novo[27].

Nessa perspectiva, a intenção era conhecer a própria história, tomar consciência da colonização e transformá-las por meio do reconhecimento da realidade em seus diversos aspectos (social, político e cultural), de modo a construir uma nova realidade por meio do cinema, como parte de um ideário revolucionário em oposição à situação de colonizados (SHOHAT e STAM, 2006, p. 358). A proposta estética se constituiu ainda no final dos anos 1950, no momento da transição desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek para um período de luta por reformas e projetos nacionalistas de conflitos sociais, no qual emergiu uma geração que pensava tudo em termos de revolução e reação (XAVIER, 2001, p. 117). "O Cinema Novo se constituía em torno da dialética de ruptura e convergência com a ambientação e tradição histórico-cultural do país" (VENTURA, 2000, p. 129). Como expressão de nacionalidade, o Nordeste se tornou uma espécie de matéria-prima que representava a estética da expressão nacional e pretendia ultrapassar as fronteiras do Nordeste como interlocução nacional e internacional.

---

[27] Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman e David Neves foram cineastas que começaram sua trajetória como cinéfilos frequentadores de cineclubes e se tornaram os percussores de um projeto cinematográfico em defesa de um movimento coletivo em forma de expressão estética e cultural, com a intenção de ultrapassar as fronteiras culturais do regionalismo, com interlocução nacional e internacional, uma linguagem nacionalista e autêntica expressão da cultura brasileira na intenção de recuperar a história do Brasil por meio do cinema como resposta à "situação colonial" vigente no país, principalmente no cinema (N. do A.).

> O Cinema Novo é revolucionário porque denuncia a "antimontagem e antiestrutura", busca instaurar uma forma própria de recusa à moral burguesa. Glauber exalta a importância do gesto anárquico ou lógico do artista. A lógica do artista é a contraface da ordem. Cabe ao artista registrar uma nova moral, "desarrumar o arrumado". Reinventar com seu gesto profano a essência da nacionalidade que foi corrompida pela cultura oficial; a estética do autor usa a câmera como instrumento dessa procura. Trata-se de materializar o conflito em imagem-signo a ser desvendada. "Imagem diversa daquela que morreu", a grande luta do artista será materializar imagens de uma cultura desconhecida. Por isso, Glauber assume que o Cinema Novo brasileiro "começa do zero". E que sua revolução é a própria luta para libertar "consciências fechadas que não sabem conceituar nem a fome". Temos, assim, uma vertente do pensamento de Glauber que já atribui ao cinema essa função de dilatador das consciências. A imagem atuaria no sentido de quebrar a resistência, a automação da consciência. Desestruturar o caráter normativo das coisas, a fim de abrir espaço para o novo. O cinema seria o instrumento à procura de valores que não estavam dados no presente, na tradição e na ciência, daí o caráter de novo em dramatizar e fabular aspectos e personagens da cultura popular ocultados pelo discurso oficial. (VENTURA, 2000, p. 160).

Pretende-se demonstrar que o movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano* convergiu para um projeto político de unidade do Terceiro Mundo, numa criação estética pautada na incorporação das diversidades culturais na perspectiva de uma revolução social libertadora com o chamado Cinema Revolucionário, em contraposição à colonialidade do saber também presente na cultura cinematográfica hollywoodiana.

Na reflexão acerca do cinema terceiromundista, destacaremos como argumentação inicial a resistência à invasão dos filmes comerciais estrangeiros que dominaram o mercado cinematográfico brasileiro, como a distribuidora Companhia Cinematográfica S/A[28], que tem o maior estoque de filmes da América do Sul. Tal atitude foi vista por críticos de cinema – como Paulo Emílio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet – como desprezo pelo cinema nacional. As primeiras produções cinematograficas do cinema brasileiro não tiveram boa aceitação pelo público devido à falta de uma linguagem universal e à falta de recursos técnicos e financeiros. Assim, os cineastas do Brasil, dos anos de 1920 até os anos de 1950, tentaram desenvolver um padrão narrativo cinematográfico que fosse capaz de atrair o público. As primeiras manifestações se deram com Adhemar Gonzaga e a Cinédia, e sua parceria com Oduvaldo Viana, seguido pelo nacionalismo do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), de Humberto Mauro, como proposta do Estado Novo em parceria com o antropólogo Roquete Pinto, pelas Chanchadas da Atlântida e pelos épicos com padrões hollywoodianos dos estúdios Vera Cruz.

---

[28]"A distribuidora S/A informou ter o maior estoque da América do Sul. Ela recebe 300 novidades por mês e tem exclusividade, para todo o Estado de São Paulo, das produtoras de Cinema da França, Inglaterra, Itália, Dinamarca, Espanha, Portugal e Estados Unidos [...]. A Companhia Cinematográfica brasileira, além de distribuir filmes importados, é também uma produtora" (BERNARDET, 1979, p. 9-10). Em seu anúncio não divulga seus próprios filmes.

Outra queixa do público brasileiro ao cinema nacional era a falta qualidade sonora dos filmes nacionais, o público afirmava não conseguir acompanhar os diálogos dos filmes nacionais devido à falta de qualidade do som. Jean-Claude Bernardet (1979) admite que muitas vezes o som era mesmo ruim, e atribui essa situação às condições acústicas das salas de cinema e aos equipamentos de reprodução sonora, e também à deficiência técnica dos equipamentos e dos estúdios.

Para esse autor, essa justificativa era questionável, já que, para os filmes estrangeiros o som é desnecessário, uma vez que os diálogos são acompanhados pelas legendas. As más condições acústicas só eram percebidas nos filmes nacionais, pois nos outros, o espectador ficava condicionado a seguir o enredo. Ele não era um espectador que ouvia, mas que lia, seria até possível afirmar que ele via, porém, não seria verdade, pois ele apenas de relance dava uma olhada na tela e logo retornava às legendas a fim de acompanhar o diálogo, assim, perdendo a próxima imagem ou próxima legenda. Portanto, essa justificativa para não apreciar o cinema nacional não faz muito sentido, já que o espectador brasileiro mal vê e mal ouve: a única coisa que ele realmente conseguia fazer era ler as legendas.

Mesmo com os altos níveis de analfabetismo, predominava o domínio do cinema estrangeiro. Paulo Emílio Salles Gomes, em 1960, lançou uma famosa frase que dizia: “o cinema é uma fala literária e dramática envolvida por imagens”. Até então, pensava-se que se tratava de cinema mudo *versus* o sonoro, debate polêmico que agitava rodas de intelectuais brasileiros na década de 1940, mas era uma crítica conceitual que colocava em cheque a condição do espectador mutilado imposta ao Brasil (BERNARDET, 1979, p. 10-11).

A partir daí, tornou-se clara, para a crítica nacional especializada, a violência do comércio cinematográfico internacional, que reduzia as possibilidades de produção do cinema nacional. Bernardet (1979) discorre sobre um levantamento dos filmes estrangeiros lançados no Brasil, afirmando que, em 1941, foram lançados no país 460 filmes estrangeiros de longa-metragem e apenas quatro brasileiros e prossegue com as seguintes estatísticas: em 1942, 409/1, em 1943, 362/6, em 1953, 578/34, 1954, 490/21[29]. Para se ter uma ideia do quadro geral, em 1973 os canais de televisão do Rio de Janeiro apresentaram 1446 filmes de longa-metragem, dos quais apenas 10 eram brasileiros; em 1974, 1704 para apenas 34 nacionais[30] (BERNARDET, 1989, p.12).

Este cenário nada animador de vigência dos filmes estrangeiros não se deu pela falta de qualidade sonora, que era apenas uma forma de desqualificar as produções nacionais. O

[29]Dados: Cine Repórter, São Paulo (extinto em 1966).
[30] Dados: Cinemateca Museu de Arte Moderna, 1974.

público atribuía ao cinema brasileiro essa falta de qualidade não estava apenas por juízos de valores sobre determinada obra cinematográfica, mas sim pela realidade socioeconômica brasileira, que contem um complexo de inferioridade em relação ao que considerado superior, de origem externa, e a dependência econômica, com origem no processo de colonização da América Latina, pela imposição cultural das metrópoles. Bernardet (1979, p. 16) afirma também que o filme "O Pagador de Promessas", de Anselmo Duarte (1962) só foi aceito pelo público brasileiro após o reconhecimento internacional com a Palma de Ouro em Cannes, no qual se percebeu a valorização e admiração da cultura dominante para com a latinoamericana.

Foi neste contexto histórico que o Cinema Novo encontrou o terreno fértil para desenvolver uma proposta baseada na crítica às narrativas do cinema dominante e nas experiências do fracasso do cinema nacional e latino-americano, que amadureceu após falhar na tentativa de copiar os padrões das narrativas hollywoodianas e teve como suporte teórico a experiência do movimento intelectual da política dos autores franceses da *Nouvelle Vague*, que se tornou um divisor de águas entre o velho e o novo cinema, ou seja, entre o primeiro cinema e o cinema moderno.

2.3 Transição do primeiro cinema para o cinema novo: o cinema moderno na América Latina

O mercado cinematográfico da América Latina estava, então, dominado pela presença de filmes estrangeiros, principalmente hollywoodianos. A colonialidade do saber cumpria seu papel de colonização da cultura latino-americana. No Brasil, o primeiro cineasta a perceber a rejeição do público pelo cinema nacional foi Adhemar Gonzaga, que segundo Bernardet (1979), tinha uma grande paixão pelo cinema hollywoodiano e posicionava-se contra o cinema europeu na defesa do cinema americano como ideal cinematográfico. Sheila Schvarzman (2007), em um texto intitulado "Bonequinha de seda: enfim um filme fotogênico" descreve uma parceria de Adhemar Gonzaga, Oduvaldo Viana e a Cinédia, em busca de um público maior. Em 1929, em uma viagem aos Estados Unidos, Oduvaldo Viana foi à Broadway e à Hollywood interessado em produzir um filme sonoro no Brasil, ele dirigiu o filme *Bonequinha de seda* (1936), que foi a primeira manifestação cinematográfica brasileira influenciada por Hollywood, com objetivo de atrair o público brasileiro.

Também em parceria com Adhemar Gonzaga e a Cinédia, Humberto Mauro realizou três trabalhos: "Ganga bruta" (1933), "Cidade Mulher" (1936) e "Favela dos meus amores" (1935). Nesse último, demonstra preocupação com as questões sociais, já que parte das

filmagens mostra moradores da favela que participaram do elenco. Tal ousadia rendeu a Humberto Mauro uma noite na cadeia, pois o filme foi considerado pela polícia como atentado à nacionalidade, ao descortinar imagens de negros.

A partir de 1940, tem-se o nascimento das chanchadas, que tinham como ideal cinematográfico pela Atlântida as comédias musicais e o carnaval como expressão da nacionalidade brasileira (SCHUARZMAN, 2007, p. 209-213).

Em 1949, o grupo industrial Vera Cruz tentou veicular uma narrativa cinematográfica dentro dos padrões hollywoodianos para o cinema nacional. Com o fracasso dessa tentativa, surge o Cinema Novo, com uma estética que negava a "linguagem universal" e como uma expressão contra-hegemônica ao cinema hollywoodiano, rompeu com o nacionalismo de Humberto Mauro proposto pelo Estado Novo, durante a era Vargas, e também com o regionalismo das chanchadas do Rio de Janeiro.

O ideal de cinema de Glauber Rocha absorvia as culturas regionais das chanchadas, a realidade social de "Favela dos meus amores", de Humberto Mauro, com uma linguagem pluriversal – um cinema brasileiro que capaz de ultrapassar as fronteiras do regionalismo por meio da "Estética da Fome" como forma de expressar, para o mundo, a realidade social, política e econômica brasileira.

Na década de 1960, o cinema nacional praticamente não existia: eram lançadas apenas quatro ou cinco produções por ano, as redes de TV não exibiam filmes nacionais e não havia investimentos por parte dos governos brasileiros. A Vera Cruz havia fracassado e o cinema nacional parecia não encontrar uma linguagem que atraísse o público brasileiro, e havia, ainda, a crítica em relação à qualidade sonora (e que o cinema da cultura dominante desprezava). Somente em 1962, com "O pagador de promessas", de Anselmo Duarte, que conquistou a Palma de Ouro, em Cannes foi que o cinema nacional ganhou alguma expressão. O Cinema Novo só se tornaria importante depois de conquistar vários prêmios em festivais internacionais de prestígio (BERNARDET, 1979, p. 18).

No restante da América Latina, a situação não era muito diferente: Enrique Colina e Daniel Diaz Torres realizaram uma crítica ao "velho cinema" latino-americano em um texto com o título *Ideología del melodrama en el Viejo Cine Latinoamericano* (Cuba, 1972), no qual perceberam que o colonialismo havia dominado todo o campo da cultura latina, em um credo de submissão e impotência presente, também, no cinema desde a sua origem e que provocou um complexo de inferioridade e uma identidade cultural imposta pela exterioridade eurocêntrica, o que despersonalizou a cultura latina.

O primeiro cinema latino-americano não se destacava devido à pujança monopolizadora do cinema estadunidense, como uma indústria que difundia o mito do "sonho americano", um falso universo otimista da imagem hollywoodiana, que apresentava em suas histórias fictícias com imagens exóticas, pitorescas e primitivas do universo do subdesenvolvimento. Uma concepção que abria as portas para a entrada do processo civilizatório de colonização pela cultura hegemônica nas culturas locais.

Com isso, o cinema latino, principalmente as indústrias mexicanas e argentinas, apresentou, como proposta nacional, narrativas sentimentalistas e melodramáticas e se refugiaram no campo do romantismo, uma visão reacionária não condizente com a realidade local. Colina e Torres (1972) denominaram esta visão cinematográfica de "velho cinema", no qual a realidade foi reduzida ao universo maniqueísta. Eram histórias que traziam uma linguagem ideológica da cultura dominante com incidência sobre as massas de baixo nível cultural, em um processo em que o espectador identifica suas frustações pessoais com o drama dos personagens fictícios. O momento histórico, porém, colaborou com o fracasso do cinema comercial do cinema latino-americano[31].

Em termos de produções cinematográficas comerciais, as indústrias mexicanas e argentinas mantiveram por quase três décadas a hegemonia na América latina.

> A Europa hegemônica deve claramente ter começado a esgotar seu repertório estratégico de histórias, mas os povos do Terceiro Mundo e as "minorias" do Primeiro Mundo – mulheres e homossexuais – apenas começaram a contá-las e a desconstruí-las. Para o Terceiro Mundo, esta "contranarração" cinematográfica basicamente começou com o colapso dos impérios europeus no pós-guerra e a emergência dos Estados nacionais independentes do Terceiro Mundo. No final dos anos 60 e 70, na esteira da vitória vietnamita sobre os franceses, da Revolução Cubana e da independência da Argélia, a ideologia do cinema terceiro-mundista estava cristalizada em uma serie de ensaios militantes – "Estética da fome" (1965) de Glauber Rocha, "Hacia el tercer cine" (1969) de Júlio Garcia Espinosa – e em declarações e manifestações nos festivais de cinema do Terceiro Mundo chamando para uma revolução tricontinental na política e para uma revolução estética e narrativa da forma do filme. Dentro da concepção de uma política radical dos autores, Glauber Rocha convoca para um cinema "de fome" feito de "filmes feios e tristes", Solanas e Getino, para os documentários de guerrilha militante, e Espinosa, para um cinema "imperfeito" nutrido pelas formas "baixas" da cultura popular (SHOHAT e STAM, 2006, p. 255-256).

Foi neste contexto que o *Nuevo Cine latinoamericano* encontrou uma nova concepção de política como elemento capaz de transformar a realidade em direção à independência cultural, com padrões próprios e à valorização de uma consciência latino-americana enquanto

[31] Ver: Enrique Colina e Daniel Diaz Torres. *Ideología del melodrama em el viejo Cine Latino Americano*, Cuba 1972, disponível em: <http://www.cinelatinoamericano.org/assets/docs/melodrama-colinaydaniel.pdf>.

prática revolucionária em nosso continente. Em relação à cultura fílmica, o Cinema Novo partiu quase da estaca zero.

2.4 O *Nuevo Cine Latinoamericano* e o Cinema Novo brasileiro

O *Nuevo Cine Latinoamericano* foi apresentado como uma forma de resistência epistêmica em oposição à colonialidade do saber imposta pela estética ocidental, uma forma de dominação cultural presente também no cinema. Nesse sentido, com a intenção de ressignificar o contexto cinematográfico do *Nuevo Cine Latinoamericano*, faz-se necessário esclarecer que o conceito de "colonialidade do saber" foi proposto pelo grupo "modernidade/ colonialidade", portanto será feita uma releitura do Cinema Novo nessa perspectiva.

O movimento do Cinema Novo começou em 1962, no Seminário do Terceiro Mundo, organizado pelo *Instituto Columbianum* (órgão jesuíta de Gênova), e teve a participação de Glauber Rocha, principal difusor e defensor da constituição de um novo cinema latino-americano, com identidade própria em termos políticos, culturais e sociais. O principal propósito era criar um cinema autônomo, com uma linguagem própria, libertadora, mais do que um instrumento de denúncia, um espaço de crítica e reflexão que mostrasse a face do verdadeiro homem latino-americano visando a atingir o grande público e fomentando a ideia da América Latina como *Grande Pátria*, pensada por Glauber Rocha, como definição de *Cinema Novo*: um fenômeno dos povos colonizados e extensivos para toda a América Latina e difundida pela máxima glauberiana de 1961 que se tornou uma espécie de "Credo" para a geração de cineastas cinemanovistas – *Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça.* O Cinema Novo era mais que uma ideia, era um projeto que ganhou repercussão internacional nos anos seguintes[32].

A primeira manifestação do *Nuevo Cine latinoamericano* aconteceu no *Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma*, nos anos de 1950 e estavam presentes os jovens cineastas latinos: Júlio Garcia Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri, alguns dos mais importantes para o Cinema Novo que sofreu grande influência do cinema europeu de Serguei Eiseinstein, de Vertov, o surrealismo de Luiz Buñuel, o neorrealismo italiano e principalmente a *Nouvelle Vague* francesa e, embora tenha surgido na esteira dos "novos" movimentos europeus, apresenta uma concepção política bem mais à esquerda.

---

[32] Ver: Mariana Martins Villaça. *"America Nuestra"*: Glauber Rocha e o cinema cubano. Revista brasileira de História, vol. 22 n. 44 São Paulo 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01880200200020011&script=sci_arttext.

O Cinema Novo tinha como pressuposto uma posição alternativa, independente e anti-imperialista, mais focada na militância do que na satisfação do público e contestando o chamado "cinema comercial" de Hollywood. O movimento foi definido pelos cinemanovistas como uma política de autores e circulava nos festivais e cineclubes, em contraposição às tradições, que eram vistas por Glauber Rocha, como favoráveis aos ideais burgueses alienados e colonizados. Esse cineasta rejeitava as chanchadas de entretenimento e os épicos de estilo hollywoodianos produzidos pelos estúdios Vera Cruz em uma visão anticolonialista frente ao historicismo eurocêntrico (perspectiva epistemológica que percebe o mundo com base na visão do colonialismo, que traz consigo a ideia de superioridade do colonizador europeu como parte da cultura dominante).

Era prerrogativa dessa consciência reescrever sua própria história, ao assumir o controle de suas imagens e falar com suas próprias vozes, além disso, fundamentava-se no compromisso com a verdade, não pura e inquestionável, mas como "contraverdades" e "contranarrativas", rejeitando o luxo do cinema comercial em defesa da "Estética da Fome" e do subdesenvolvimento. Glauber Rocha afirmou que "nossa originalidade é a nossa fome", além disso, suas principais referências foram os filmes de Nelson Pereira dos Santos, que utilizou essa estética em "Vidas secas" (1963) (SHOHAT e STAN, 2006, p. 356-368).

O cineasta Humberto Mauro iniciou, na década de 1930, um processo cinematográfico que influenciou profundamente Glauber Rocha na instituição do Cinema Novo, principalmente com o filme "Ganga bruta", de 1933, como afirma em seu livro *Revisão Crítica do Cinema brasileiro* (1963), essa obra realiza uma antologia que parece reunir o melhor impressionismo de Renoir, a audácia de Griffith, a força de Eisenstein, o humor de Chaplin e a composição de sombra e luz de Murnau em uma simplicidade que adapta o homem, a paisagem, e a poesia realizada na mais pura significação nascente do lirismo do cinema brasileiro (ROCHA, 1963, p.45). Além disso, ele o classifica como *Cinema de autor*[33]

[33] O Cinema Novo é um exemplo de *Cinema de autor*. Glauber Rocha e Carlos Diegues transformavam seus filmes em espetáculos épicos com a finalidade de promover a singularidade de uma cultura autônoma em contraposição ao mito do colonialismo, que ocultava a tradição cultural dos países subdesenvolvidos e a prática do cinema comercial que preconizava a ideia de um cinema espetacular ou espetáculo comercial que pretendia rentabilidade industrial. André Bazin destacou duas vertentes de autores cinematográficos: os adeptos de um tratamento das imagens com todos os recursos da montagem, de encenação, da filmagem e efeitos especiais com a finalidade de conduzir o espectador ao centro dos interesses cuidadosamente elaborados. Do outro lado os diretores que defendiam a ausência de quaisquer tipos de manipulação. Ver Román Gubern (1979), *O Cinema e a Cultura Contemporânea.* Tradução: Cintra Ferreira e Irineu Garcia. Ismail Xavier (1963), *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, que define, como *Cinema de autor*, "um núcleo central de ideias que orientam o pensamento de Glauber quando defende a centralidade da figura do autor. Dentro disto, há operações críticas, um proceder na análise dos filmes, que tudo condensa na referência a um momento de criação chave: o da *mise-en-scéne.* Ele consegue aqui uma pauta usual da *Política de autores* formulado pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*" (XAVIER, 1963, p. 16-17).

pelo conceito de *mise-en-scène*, que compreende o cinema como visão profunda do conhecimento cinematográfico e pressupõe um espetáculo literário de interpretação da sociedade presente na poesia de seus filmes e difundida no meio cinematográfico europeu.

Outro filme que influenciou Glauber Rocha na construção do Cinema Novo foi "Rio, 40 graus", de Nelson Pereira dos Santos (1954), classificado como o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado politicamente, popular e revolucionário. Pela primeira vez, o cinema brasileiro havia abandonado e desprezado a retórica hollywoodiana, e apresentou-se como um retrato, sem retoques, da realidade cruel que despertou o ceticismo nesse cineasta e, o motivou a se tornar diretor de cinema. Essa obra libertou os jovens cineastas brasileiros do complexo de inferioridade, pois deu a eles a possibilidade de fazerem cinema com dignidade apenas com "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça".

O cineasta também se inspirou na obra "O cangaceiro", de Lima Barreto (1953), que foi considerado por Rocha (1963) como o melhor diretor da Vera Cruz, e tambem com falta de postura crítica e engajamento político. O projeto de Cinema Novo criticou a inautenticidade e o universalismo tecnicista apresentado nos filmes da Vera Cruz.

O filme "Os cafajestes", de Ruy Guerra (1962) também estava na raiz do movimento, pois, segundo Glauber Rocha, a obra possui uma transcendência e insolente postura antirreligiosa e antiburguesa, traz o melhor da *Nouvelle Vague* francesa e possui a densidade existencial que possibilitou o surgimento do Cinema Novo. O último filme ao qual o cineasta faz referência é "O pagador de promessas", de Anselmo Duarte, também de 1962, que, para ele, apresenta uma *mise-en-scène* correta. Enfim, foi este contexto cinematográfico que ofereceu suporte histórico no cinema nacional e que deflagrou no movimento do Cinema Novo terceiromundista[34].

A característica principal das obras de Glauber Rocha é a representação das diversidades culturais, com traços marcantes do expressionismo caboclo e do sincretismo religioso. Baseada na "Estética da fome", enquanto ideologia de um discurso que apresenta a o que para ele é o do Brasil. Além disso, seus filmes possuem um compromisso com a realidade nacional, com uma visão profunda do conhecimento cinematográfico, buscando apreender as peculiaridades da verdadeira identidade nacional pela representação cultural das crenças religiosas, dos sincretismos da mestiçagem, das danças, da musicalidade e dos costumes. A trama de "Terra em Transe", por exemplo, se desenvolve no ritmo de carnaval e

[34] Prefácio de Ismail Xavier, em Glauber Rocha(1963), *Revisão crítica do cinema brasileiro*.

remonta o contexto de uma realidade nacional e a paixão pelo carnaval como representação da cultura nacional.

Nos anos 1960, os cineastas latino-americanos Tomás Gutiérres Alea, Glauber Rocha, Fernando Solanas, Fernando Biri, Miguel Littín e Julio García Espinosa, compartilhavam uma proposta esteticamente original com o desafio de forjar uma identidade própria como reflexão sobre os problemas singulares da América Latina, tais como: o subdesenvolvimento, o abuso de poder, as desigualdades sociais, o autoritarismo, a luta pela democracia. Nessa conjuntura, o cinema, se constitui como interlocutor dessas questões, além de agente intelectual em defesa de um cinema verdadeiramente artístico, ideológico e combatente.

Glauber Rocha compreende o *Cinema Novo* como fenômeno dos povos colonizados que se estende a toda América Latina e, consequentemente, visava a propagação desse movimento como um germe:

> Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar na moral eu pregar: não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria. (...) O cinema novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência (ROCHA *apud* AVELLAR, 1995, p. 85).

De acordo com Xavier (2001), o cineasta voltou-se, assim, para a experiência para trabalhar a relação fome-religião-violência, em legitimação da resposta do oprimido que nega uma versão oficial de índole pacífica do povo, evidenciando uma tradição de rebeldia dos brasileiros. Antes do golpe militar de 1964, com as lutas pelas reformas de base e, principalmente, pela questão agrária, o Cinema Novo encontrou um motivo para discutir a mentalidade do oprimido no Brasil, com objetivo de compreender a relutância do povo em assumir uma postura revolucionaria. Nesse momento de crise política, “Terra em Transe” deu ênfase às discussões direcionadas ao entendimento da consciência e alienação, ao colocar em pauta temas incômodos que refletem o fracasso do projeto revolucionário, que resultam em uma síntese de “descaminhos” da história, por meio de uma imagem infernal da elite e que depois abrem espaço para a crítica irônica da direita conservadora.

A compreensão peculiar da realidade social brasileira que Glauber Rocha tinha pode ser fruto de uma geração que sofreu o impacto do desenvolvimentismo da era JK, Jânio e Jango, além das "trevas" do regime militar, ele se constitui, então, em mais que um cineasta, mas um intelectual que entendeu seu próprio tempo. Defensor de uma cultura nacional e de apurado senso crítico, compreendia que o eurocentrismo e o imperialismo americano tinham, como missão principal, civilizar, a seu modo e a qualquer custo as outras culturas, principalmente por meio da imposição intelectual e desvalorização das práticas locais, muitas vezes vistas como idolatrias e heresias, e ocasionando, nos colonizados, o esquecimento de suas próprias identidades. Em resumo, esse fenômeno significou o apagamento ou encobrimento das culturas "subalternas".

Esse cineasta se utilizou, também, do conceito de *cinema arte* como defendia Eisenstein no cinema russo, portanto, é possível perceber semelhanças na estética de cada filme, no olhar do diretor e na relação entre atores e câmeras. Em certos momentos, a câmera captura as expressões faciais e todos os gestos dos atores, de forma teatral, e há também a presença da poesia como expressão de arte e política. Encontra-se, também, similaridades com os faroestes de Sergio Leone, como no filme "Era uma vez no Oeste" e também de Michelangelo Antonioni, em sequências de longos olhares.

Nas obras de Glauber Rocha é possível apreender, também, certa melancolia na representação da fome, do sincretismo religioso e da pobreza, fenômeno provocado pela falta de perspectiva do povo, que se projeta nas crenças religiosas, respresentadas pela fé em líderes religiosos e políticos, no qual depositam sentimentos e esperanças. Assim, elas não se constituem somente uma expressão da resistência ao capitalismo imperialista europeu ou americano, mas também um compromisso com a realidade brasileira, uma forma de denunciar a corrupção política e religiosa, a miséria e a fome (de alimentos e de justiça), com personagens que representam a complexidade e ambiguidade da natureza humana de luta pela sobrevivência.

> No início dos anos 1960, o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética –, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias, e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na "estética da fome", na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem e sintonia com os seus temas (XAVIER, 2001, p. 57-58).

De acordo com Villaça (2002), o cineasta, manteve, ainda, estreita relação com o cinema cubano, desde o início dos anos 60, mediada pela amizade com Alfredo Guevara, nomeado diretor do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), fundado em 1959, essa aproximação ocorreu em virtude da proposta de constituição de uma identidade própria para o cinema latino-americano. Além disso, o ICAIC tinha a pretensão de divulgar o cinema cubano como propaganda da revolução cubana e do exército rebelde. A lei de criação desse instituto foi publicada, oficialmente, em 20 de março de 1959 e contava com princípios de conscientização política, e afirmava que o cinema deveria se constituir em uma chamada à consciência e contribuir no combate à ignorância, além de solucionar problemas, formular soluções e expor dramas contemporâneos dos grandes conflitos do homem e da humanidade. Nesse sentido, o Cinema Novo brasileiro foi visto como inspiração. Também faziam parte desse projeto o cineasta Júlio García Spinosa, *Por um cine imperfecto*, Fernando Birri em defesa dos *documentários e um laboratório ambulante de poéticas cinematográficas*, Fernando Solanas e Octavio Genttino, *Hacia un tercer cine*, Jorge Sanjinés *El cine junto al Pueblo*, e Tomás Gutiérrez Alea, *La dialética del espectador* e por fim Glauber Rocha, "A estética da fome" e a "Estética do sonho"[35].

Em 1971, após a finalização das filmagens de "Cabeças Cortadas", Glauber Rocha viajou para os Estados Unidos para acompanhar o lançamento do filme "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro" e participou de um congresso no qual apresentou o texto "A estética do Sonho" na Universidade de Colúmbia, em New York e defendeu uma estética que libertasse da pobreza, como fenômeno da razão dominadora e como abertura da vida ao domínio do sonho imprevisto pela razão dominadora na estética do sonho. Na defesa de uma obra de arte revolucionaria que atuasse de maneira política, o cineasta propôs uma revolução que rompesse com as amarras da consciência como forma de expressão da liberdade, afirmando que "A ideologia não me interessa como escapatória ou certificado de boa consciência, minha ideologia é um movimento contínuo na direção do desconhecido, o qual não exclui a minha luta contra o imperialismo, o fascismo e outras deformações políticas" [36] (ROCHA (1971) *apud* VENTURA, 2000, p. 283).

---

[35]"Somente 10 anos depois de sua apresentação na Columbia Univerity de Nova Iorque, em janeiro de 1971, *Estética do sonho* foi publicado na coletânea *Revolução do Cinema Novo,* Alhambra, Rio de Janeiro 1981. Glauber escreveu e falou muito, e apenas uma parte deste extenso material teórico, entre artigos para jornais e revistas, entrevistas, comunicações para seminários, e roteiros de filmes realizados ou não, se encontra reunida em livros na *Revisão crítica do cinema brasileiro,* editora Civilização Brasileira Rio de Janeiro, 1963." Fonte: AVELLAR, 1995, p. 106.

[36]"Entrevista de Glauber ao jornal *Le Monde* transcrita para o jornal Rio de Janeiro, 10 de julho de 1971. Traduzida do jornal *Le Monde* por Joaquim Menezes". Fonte: (VENTURA, 2000, p. 322).

> *Estética do sonho* primeiro se afasta das estatísticas que "permitem interpretações sobre a pobreza", que reduzem o homem pobre a "um objeto que deve ser alimentado" para se aproximar dos artistas, "dos profetas da revolução total", das pessoas que têm uma relação "mais sensitiva e menos intelectual com as massas pobres". Nenhuma estatística pode informar a dimensão da pobreza, que é a "carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psiquicamente de tal forma que este pobre se converte num animal de duas cabeças: uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística". É neste espaço que Glauber se propõe a pensar a *arte revolucionária*, dando maior atenção à componente não racional da construção poética de seu cinema para deste modo se abrir ao "misticismo liberador latino-americano: apesar do misticismo ser um fenômeno negativo em termos sociológicos, creio que ele é muito positivo de um ponto de vista subjetivo e inconsciente, porque significa uma permanente rebelião do povo contra a opressão que lhe é imposta" (AVELLAR, 1995, p. 88).

Avellar (1995), em carta endereçada a Alfredo Guevara, afirma que, depois de acertada a venda de "Deus e o diabo na terra do sol" e de "Terra em transe", Glauber Rocha desenvolveu um projeto ambicioso que nunca foi realizado:

> És un Film muy ambicioso, donde quiero demonstrar el processo de destrucción y de liberación de América Latina, desde la destruición de los Incas por los conquistadores, la influencia de la iglesia, la aparición de los latifundios y la explotación; el chantaje de la política civil, hasta las guerrillas como camino de liberación. Debe ser una película épica y violenta, filmada em Perú, Chile, Argentina e Uruguay. (...) Perdóneme una estrutura épica al estilo de Octubre, con mucha fuerza poética y emoción revolucionaria. Creo que una cinta política debe ser también un estímulo cultural y artístico. Y para nuestro cine debe ser revolucionario desde el punto de vista político y poético, o sea, tenemos que presentar IDEAS NUEVAS CON LENGUAJE NUEVO. América nuestra no presente ser una cinta DIDÁCTICA, pero sí una MANIFESTACIÓN, UNA PELÍCULA DE AGITACIÓN, UN DISCURSO VIOLENTO y también una prueba de que en el terreno de la cultura el hombre latino, libre de la explotación colonialista, es capaz de crear (AVELLAR, 1995, p. 10-11)[37].

Este comentário a respeito do projeto do filme *América Nuestra* é uma amostra do projeto revolucionário glauberiano, que compreende o cinema como manifestação cultural dos povos colonizados e também como resistência ao capitalismo imperialista das culturas dominantes.

Outro importante cineasta do movimento *Nuevo Cine Latinoamericano* foi o argentino Fernando Birri que, entre 1950 e 1952, estudou o neorrealismo italiano no *Centro Sperimentale di Cinematografia* e foi um organizador do Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional do Litoral, também conhecida como Escola Documental de Santa Fé, sua cidade natal, fundado em 19 de dezembro de 1956, e considerado como a primeira escola de cinema da América Latina. Sua proposta para o cinema terceiro-mundista era um

[37]"Carta a Alfredo Guevara, datada de Paris, 1º de agosto de 1967. Cine Cubano, n. 101, Havana, 1982". Fonte: AVELLAR, 1995, p. 36.

laboratório ambulante de poéticas cinematográficas e uma teoria documental social latino-americana, que tinha, como prerrogativa, o reconhecimento do subdesenvolvimento em defesa do documentário, além do empenho político. Ele propôs realizar um documentário social como forma de conhecimento e de tomada de consciência da realidade, a problematização e mudança da subvida para a vida, considerando que uma câmera na mão é uma forma de se posicionar frente à realidade e documentar o subdesenvolvimento.

Segundo Avellar (1995, p. 41-43), no final dos anos 1950, Birri produziu os curtas: *La primeira fundación de Buenos Aires* (1959) *e Tire die, encuesta social* (1959), que foi realizado com alunos do Instituto de Cinematografia, mostrava crianças pedindo esmolas e teve duas versões, a primeira em 1958 e a definitiva em 1968. Em 1962 produziu o longa-metragem *Los inundados*, sobre pessoas pobres que, em cada enchente, eram arrancadas de suas casas que ficavam próximas ao rio. O Instituto de Sociologia da Universidade Nacional do Litoral realizou um seminário, no qual estavam presentes centro e trinta e cinco jovens, entre eles escritores, artistas plásticos, músicos, sócios de cineclubes, estudantes secundários e universitários, assistentes sociais e mestres, reunidos para discutir temas e possibilidades para um novo cinema nacional e decidiram criar um Instituto de cinema. O filme, documentado na experiência italiana do neorrealismo, serviu de exemplo para um estilo cinematográfico realista para se fazer sentir e entender a realidade do subdesenvolvimento.

> Con esta primera experiencia, producto moral y técnico de la voluntad de hacer de sus alumnos, el Instituto de Cinematografia de la Universidade del Litoral espera: 1)Colaborar en la medida de sus jóvenes fuerzas a la superación de la crisis actual del cine argentino aportando América Latina mismo una problemática nacional, realista y crítica, hasta ahora inédita. 2) Afianzar las bases para una futura industriacinematográfica local, satafesina, de repercusión nacional, en la medida que los alumnos se perfeccionen técnicamente con la periodicidad del aprendizaje cotidiano. La industria cinematográfica argentina há alcanzado la técnica fotográfica y sonora casi perfecta. Las imperfecciones de fotografia y de sonido de *Tire dié,* se deben a los medios no profesionales con los cuales se ha trabajado forzados por las circunstancias, los cuales, al obligar a una acción y a una opción, han hecho que se prefiera un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido; [...] Esta acepción es más urgente, la educación popular va entendida como toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales hoy y aquí (BIRRI (1964) *apud* LIMA, 2009, p. 4).

A década de 1960 foi marcante para o cinema revolucionário que se contrapunha ao cinema dominante hollywoodiano. Com a derrota da esquerda e a instalação das ditaduras na América Latina, Birri teve que se exilar na Itália para fugir da ditadura militar argentina. Nesse período de exilio produziu, em 1964, seu primeiro texto intitulado *El cine libre hoy en la Argentina* para a *Mostra Internazionale del Cinema Libero de Porretta* Terme, que foi

seguido pelo texto o *Manifesto del Comunismo e comunismo Cósmico – Por un cine cósmico, delitante y lupem*, que acompanhou o lançamento do filme *ORG*, produzido e realizado na Itália entre 1967 e 1978. O embasamento teórico desse filme estava no pensamento de três personalidades: Georges Meliès, a origem do cinema e dos primeiros cineastas preocupados com a relação do público com a linguagem cinematográfica; Che Guevara, como representante e ícone da esquerda latino-americana e Willian Reich, com o livro "A Função do Orgasmo", de 1927, que inspirou os movimentos pela liberdade sexual e comportamental nos anos 1960.

De acordo com Lima (2009), antes do exílio e ainda na Argentina, Birri escreveu *Por un Cine Nacional, Realista, Crítico e Popular*, texto que acompanhou o lançamento do filme *Los Inundados* (1962).

> Compreender a realidade "más como concepto político que filosófico": a realidade "poco y mal compreendida del área de los países subdesarrollados de Latinoamérica, o si se prefiere el eufemismo de la OEA: "de los países en vías del desarrollo de Latinoamérica, para cuya compreensión – o más bien incompreensión – se han aplicado siempre los esquemas interpretativos de los colonialistas extranjeros o de sus súbditos locales, deformados según la mentalidad de aquéllos". "¿Qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica? Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que y ala tienen; que los fervorice; que inquiete, preocupe, asuste debilite, a los que tienem mala conciencia, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latino-americanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida." (AVELLAR, 1995, p. 47)[38].

Outros importantes cineastas latino-americanos foram Fernando Solanas e Octávio Genttino, que produziram documentários de cunho anticolonialista e militante, como a obra "Rumo a um Terceiro Cinema", uma das precursoras do chamado "Terceiro Cinema" e *La Hora de los Hornos* representavam as vanguardas políticas e artísticas engajadas e em militância, fazendo uma analogia da câmera como arma, atribuindo a ela um significado revolucionário (SHOHAT e STAN, 2006, p. 372-373).

> Um curioso debate se esboça nos *Apuntes para un juicio critico descolonizado* entre Solanas e Glauber. O texto faz duas citações de Glauber. Tira da *Estética da fome*, de 65, a frase que se refere ao raquitismo econômico e político que nos levou "ao raquitismo filosófico e á impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram

[38]"Cine y subdesarrollo, escrito em 1962, incluído no primeiro volume de *Hojas de cine*, edição da Fundación Mexicana de Cineastas, Universidade Autónoma Metropolitana e Secretaria de Educación Pública, México, 1988, 586 páginas". (AVELLAR, 1995, p. 73).

> no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria", e concorda com o que Glauber diz aí. Lembra que esta *inferiorización total* conduz" a la vana ambición de alienarse en las estructuras y categorías impuestas por las cinematografías dominantes, suponiendo que basta un proceso de asimilación de aquellas para alcanzar su misma dimensión". Tira de *O Cinema Novo e a aventura da criação, de 68,* afirmação de que "a verdadeira arte moderna, aquela linguagem, a uma linguagem dominadora" e discorda do que se diz aí sem citar diretamente o seu autor. O que está em confronto, afirma, não são "en primera instancia, lenguajes, estéticas, estructuras intelectuales, sino realidades históricas, dentro de las cuales y como parte importante, pero no determinante, figuran el linguaje, la estética o las estructuras". E mais, mesmo "un lenguaje entendido como viejo en relación al cine contemporáneo, o incluso como colonizado en relación al lenguaje del cine dominante, no es obstáculo para que pueda jugar un papel mucho más revulsivo y movilizador, que ciertas obras vanguardistas, formal y estéticamente originales". A questão é observada aqui por Solanas e Getino do ponto de vista da prática de um cinema militante vinculado direta ou indiretamente a uma ação político-partidária e preocupado em medir o que "una obra, como síntesis, como acto, incide sobre determinada realidad, modifica (liberandó) el ámbito en el cual cumple su praxis". Foi bem neste instante, final de 1969, a partir do encontro em Vinã del Mar de *La Hora de los Hornos* e de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, que se deu o debate definido nas entrelinhas dos *Apuntes para un juicio critico descolonizado.* Solanas defendendo um cinema militante, que "traducido en otros términos sería algo así: todo cine revolucionario es un cine nuevo, pero no todo cine nuevo es necesariamente un cine revolucionario"[39]. E Glauber um cinema entre a poesia e a política, que em outras palavras poderia ser traduzido assim: "somente novas realidades criam novas linguagens, porque as linguagens são a expressão de novas realidades. Mas é possível que uma linguagem se antecipe a uma realidade. Um poeta, um cientista, um criador pode antecipar-se a uma realidade que não está manifesta" [40]. Este debate se encontra, na verdade, presente nas teorias latino-americanas. Não como um confronto entre um autor e outro, mas como um impulso ou pressão dentro de um mesmo autor, que ora se deixa levar por um pólo ora por outro (AVELLAR, 1995, p. 149-150).

Para Avellar (1995, p. 121) *La hora de los Hornos* é um filme-ensaio ou filme-livro, pois possui elementos reflexivos, título e uma estrutura construída em semelhança a um livro, com prólogo, capítulos, epílogo, e um subtítulo com uma data - Argentina 1966 - e um texto - *Para um terceiro cinema,* em defesa de um cinema envolvido na luta pela libertação nacional e social argentina e em oposição ao primeiro cinema (que compreende o cinema dominante) e ao segundo cinema (denominado política de autores), como uma produção independente militante na política e experimental[41] na linguagem, como poética da nação argentina.

No final dos anos de 1960, praticamente no mundo inteiro, *La hora de los hornos* representou "a hora das fogueiras", um produto típico desse período que forjou a expressão

---

[39]"Solanas e Getino, *Apuntes para un juicio crítico descolonizado,* texto datado de Vinã del Mar, 3 de novembro de 1969, e publicado em *Cine del Tercer Mundo* n. 2, Montevidéu, novembro de 1970". (AVELLAR, 1995, p. 173).

[40]"Glauber Rocha, em entrevista a Jaime Sarusky da Agência Prensa Latina, feita em 1972, em Havana, e inédita até a publicação de "um extenso fragmento da conversa", com o título de *A última entrevista de Glauber em Cuba,* na *Folha de S. Paulo,* 14 de dezembro de 1985". (AVELLAR, 1995, p. 173).

[41] Entende-se por cinema experimental, um cinema realizado com pouco recurso financeiro em que o autor constrói sua trama com os recursos da poesia, da montagem e o talento dos atores, sem o auxilio de tecnologias. Não é realizado num sistema industrial, e não é distribuído nos circuitos comerciais. Esta temática encontra-se no Dicionário Teórico e Crítico de Cinema. Michael Marie e Jacques Aumont, 1985.

desta vibração, porém ameaçado pela violência externa e a repressão interna gerada pela investida neoliberal dos programas capitalistas e pelo regime militar direitista que se instalou na América Latina e que resultou na morte de milhares de pessoas, conforme afirmam Shohat e Stam (2006, p. 374). Esse filme apresentou proposições úteis para aprofundar o debate sobre as novas perspectivas de instrumentalização do cinema em países não libertos.

A ideia de construir o Terceiro Cinema estava restrita à Argentina e às circunstâncias políticas e históricas da década de 1960, marcada pelas mobilizações populares, situação semelhante à do Brasil e, possivelmente, de toda a América Latina. Nesse contexto, Gentino propõe o cinema a partir de uma ótica revolucionaria de *Cine Liberación*. Assim, surge uma interpretação do conceito de Terceiro Cinema, político, panfletário e propagandista dentro de um hall do cinema de autor (AVELLAR, 1995, p. 121-124).

> Que o hábito comum a todo cinemaníaco, tomar quase exclusivamente referenciais cinematográficos para pensar o cinema, prestar atenção só nas coisas de cinema como se só o cinema influísse no cinema, que o velho hábito de ver o cinema como se fosse maior que o mundo não nos leve a reduzir a influencia de Fanon na formulação da prática e da teoria de um cinema junto al Pueblo na América Latina. Ou mais precisamente: que o fato de só ter olhos para o cinema não nos leve a deixar de ver o quanto tudo o que aconteceu nos países subdesenvolvidos entre a metade dos anos 50 e a metade dos anos 60 influenciou o cinema; o quanto o cinema latino-americano que surge neste momento é uma expressão da mesma vontade/sonho/desejo/decisão que levou à Revolução Cubana, à luta contra o colonialismo na Argélia, em Angola, em Moçambique, no Vietname; o quanto ela é expressão de outras vontades de se descolonizar culturalmente que ocorreram aqui mesmo e que foram sufocadas por seguidos golpes de Estado e ditadura militares. Nosso cinema, entre 1954 e 1964, surge como uma expressão da vontade de se libertar que toma conta das culturas oprimidas pelo colonialismo na América Latina, na África, na Ásia; vontade que pouco depois, em torno do maio de 68, se estendeu até a Europa – então um pouco menos fechada sobre si mesma, e apanhada de surpresa pelo cinema (e música, e literatura, e tudo o mais) que gritava contra o colonialismo. "É necessário que nós, europeus, nos descolonizemos, isto é, extirpemos, por meio de uma operação sangrenta, o colono que há em cada um de nós" [42] (AVELLAR, 1995, p. 118).

Segundo esse autor, em 1987, Júlio García Espinosa apresentou duas observações no seminário *El Nuevo Cine latinoamericano en el mundo de hoy* realizado durante o *Festival de Havana*, a primeira, em defesa de um cinema da qualidade, discutiu a relação entre a linguagem cinematográfica e o público e propôs alinhar esse público ao trabalho dos cineastas, como, por exemplo, os filmes brasileiros de uma grande qualidade, essas obras teriam a responsabilidade de conquistar o público e desconstruir a condição de colonizado

[42]"Jean Paul Sartre, *Prefácio de Os condenados da terra de Franz Fanon.* O trecho de onde foi retirada a citação diz: 'Este livro não precisava de prefácio, tanto menos porque não se dirige a nós. Contudo, eu lhe fiz um para levar a dialética até o fim. É necessário que nós, europeus, nos descolonizemos, isto é, extirpemos, por meio de uma operação sangrenta, o colono que há em cada um de nós. Examinemo-nos, se tivermos coragem, e vejamos o que se passa conosco'" (AVELLAR, 1995, p. 166).

pela cultura de massa veiculada pelos mecanismos melodramáticos da televisão, do radio e da imagem dominante. Sua proposta incluía uma educação para o público, por meio de um dialogo direto e fecundo.

A segunda fala de Espinosa defendia um *Cine Imperfeito*, que não caísse no perigo de realizar um cinema nos padrões hollywoodianos, além da construção de um cinema sobre o povo e os problemas culturais e populares, com a preocupação de realizar um cinema dirigido ao público mais desenvolvido esteticamente, pois o público latino-americano não se identificava com os filmes que apresentavam uma linguagem não inteligível. Espinosa era, então, a favor de um entendimento entre a visão cinematográfica e o público, na busca de uma linguagem popular para o cinema latino-americano. *Por um cine imperfecto*, não feito de qualquer jeito, sem preocupação com o rigor e a boa qualidade de aperfeiçoamento, mas uma nova proposta de qualidade. Ou seja, a proposta não era de um cinema rústico, grosseiro ou descuidado, mas de uma forma dogmática relacionada à qualidade e ao tecnicismo.

Por Un Cine Imperfecto foi escrito em 7 de dezembro de 1969, pouco depois do *Segundo encontro de cineastas latinoamericanos em Viña del* Mar. Foi quando surgiu a ideia de um cinema perfeito e imperfeito, documental ou ficção, analítico ou emotivo, que fosse, acima de tudo, anti-imperialista. O termo "Imperfeito" refere-se à busca de sua inspiração na realidade e nos grades temas sociais, à sua capacidade de abranger toda a complexidade e ambiguidade das culturas latinoamericanas, à possibilidade de ser um instrumento de reflexão e de mudança social. É imperfeito por ser popular e, acima de tudo, arte. Outra questão importante é a qualidade técnica, a instância cultural que a sustenta a argumentação cinematográfica. Já que um filme mal feito tecnicamente pode ter importância cultural, por ser uma virtude de nosso cinema e da nossa limitação material. Nesse contexto também é importante fazer um cinema para que os que lutam e não para a minoria que já foi convencida, é preciso refletir precisamente a imagem e a miséria do povo.

No momento em que os latinos e europeus se destacaram no cinema, predominava um mecanismo que dominava e alienava o espectador. Espinosa argumentava que era impossível propor uma operação em nível de consciência crítica e ao mesmo tempo satisfazer a necessidade de prazer. O cinema caro esteticamente e voltado para o entretenimento não desperta no espectador uma análise crítica, mas é possível fazê-lo com poucos recursos econômicos e pouca tecnologia, desde que o talento artístico e a imaginação sejam mais importantes que o tecnicismo[43].

---

[43]"Julio Garcia Espinosa en dos tempos, Hablemos de Cine nº 55/56, Lima, setembro/dezembro de 1970." Fonte: AVELLAR, 1995, p. 215.

Conforme Avellar (1995, p. 256), Jorge Sanginés também foi um importante cineasta, que começou a fazer cinema no Chile em 1957, ano em que foi para assistir a um curso de verão na Universidade de Concepción para completar os estudos de filosofia iniciados na Universidade Mayor de San Andrés em La Paz Sua principal proposta foi *El cine junto al pueblo,* apontou como principal argumentação e problemática cinematográfica estabelecer qual seria a planificação adequada para a estrutura mental dos destinatários e seus problemas locais, partindo da premissa de que esses destinatários não eram europeus, estadunidenses e nem habitantes de Buenos Aires. Seu objetivo era a comunicação com as massas andinas, que consistiam em milhões de camponeses ayamaras e quéchuas, obreiros e trabalhadores, com origem nas culturas dos próprios habitantes das cidades andinas.

Sua proposta era afastar-se das formas convencionais de cinema e buscar outro caminho, inspirado no modo de pensar do povo indígena da Bolívia e não direcionado aos brancos que dominavam o país e que outorgaram a si mesmos o direito de explorar, nem aos mestiços que representam a maior parte da população e nem aos intelectuais e estudantes das cidades, ou para classe média. Sanjinés preocupou-se em revelar para o povo sua própria dor, utilizando linguagem mais agressiva, não-defensiva, e ofensiva, com a pretensão de desmascarar os culpados pelas tragédias e da exploração, ao mesmo tempo em que tentava descobrir como fazer um cinema baseado no modo de pensar do povo indígena da Bolívia, tentando captar a lógica desse pensamento e relacionando-o ao Ocidental.

Para esse cineasta, o que importava não era fazer um cinema didático ou uma cartilha para ensinar aos povos indígenas a assistirem aos filmes, nem alfabetizá-los para o cinema. Sua proposta era aprender a fazer filmes com o público indígena e ver a realidade por meio do cinema.

"Vivemos num continente de culturas escamoteadas, de culturas subjugadas, de culturas aculturadas, de culturas ridiculamente minoritárias e elitistas, de culturas para homens cultos" (AVELLAR, 1995, p. 29). "La verdadeira América Latina existe en la clandestinidad, vive, alienta y crece espiritualmente en el anonimato de un Pueblo vigoroso y creador"[44] (SANJINÉS *apud* AVELLAR, 1995, p. 30).

Em 1966, Jorge Sanjinés fundou, na Bolívia, o Grupo Ukamau, em parceria com Antônio Eguino, Oscar Soria, Ricardo Rada e Hugo Roncal, que fizeram o primeiro filme em

---

[44]"Jorge Sanjinés, comunicação lida no seminário *L' influence du cinema soviétique muet sur le cinema mondial* durante o XXXIII Congresso da *Fédération International des Archives du Film* (FIAF) em Varna, Bulgária, maio de 1977. Parcialmente reproduzida com o título *Antecedentes históricos del cine social em Bolivia* no volume *Teoría y práctica de um cine junto al Pueblo,* Siglo Veintiuno Editores, México, 255 páginas, 1979." (AVELLAR, 1995, p. 39).

língua aymara, em seguida, produziram "O Sangue do Condor" (Yawar Mallku) em quéchua. O grupo buscava realizar um cinema popular e revolucionário, que fosse uma ferramenta política sobre os temas miséria e pobreza. Esse foi o primeiro passo do cinema boliviano em direção à criação de uma identidade nacional, junto ao povo e buscando resgatar a cultura dos ancestrais andinos que fosse, antes de tudo, anti-imperialista e revolucionário, na luta contra o cinema dominante e que tivesse a qualidade técnica como o meio, não o fim, propondo uma relação dialética entre beleza e propósitos. Observou Jorge Sanjinés (1981, *apud* AVELLAR, 1995, p.69).

> Un Cine integralmente revolucionário: o importante "es tener claro que nuestro cine debe inscribirse en la grand tarea de construir la liberación, em el gigante esfuerzo por definir la identidade; en el urgente labor de fijar la memoria colectiva histórica, en estructurar el diálogo profundo com nuestro Pueblo; en formar parte de su propia lucha; en ser un cine popular, latino-americano, definidor de nuestra identidad". A principal preocupação é "lograr que la distancia impuesta de antemano entre realización y recepción se convierta en*re-creativa*, en una suerte de apropriación real del espectador colectivo de la obra, que la hace suya, que le reelabora, que la eleva a su condición de instrumento y arma de lucha"[45]. E esclarece: "el nombre de *cine revolucionario* no se dá porque este cine pretenda hacer la revolución sino porque su marco de referencia, su mundo de preocupación es permanentemente la Revolución y la lucha por la liberación"[46].

Em 1967, o filme *Ukamau* foi exibido no Festival de Cannes e impressionou o público pela qualidade da fotografia, pelo conteúdo do tema e a contradição entre a cultura branca e indígena que chamou atenção para a existência de dois mundos opostos dentro do mesmo espaço físico, gerador de conflito e racismo, com predominância do ódio entre os oprimidos andinos, de um lado, e do outro, uma cultura elitista europeizada ou americanizada. Outro aspecto que também chamou atenção do público foi a beleza da paisagem e a integração do homem com a natureza e o posterior rompimento dessa relação, com a chegada da cultura branca. Quando o conteúdo dessa obra chegou ao conhecimento do governo, as autoridades expulsaram o grupo do Instituto Cinematográfico Boliviano, fecharam o órgão e destruíram as cópias do filme. O governo boliviano ainda se recusou a pagar os negativos do filme, que estavam em um laboratório argentino e também foram queimados, conforme Stecz (2009). De acordo com Avellar (1995, p. 247), em 1970, Sanjinés filmava *Los caminhos de la muerte*,

---

[45]"Jorge Sanjinés, *Nuestro principal destinatário*, comunicação apresentada no Seminário de Dramaturgia Cinematográfica realizado em dezembro de 1982 no IV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de Havana. *Cine Cubano* nº 105, 1983." (AVELLAR, 1995, p. 76).

[46]"Jorge Sanjinés, *El cine revolucionário em Bolívia*, comunicação apresentada no seminário realizado no Festival Internacional de Cinema de Moscou em agosto de 1979. *Cine Cubano*, n. 99, 1981." (AVELLAR, 1995, p. 76).

que também não finalizou, pois os negativos foram destruídos em um laboratório na Alemanha.

Ainda conforme esse autor, Sanjinés, movido pela preocupação em explicar como chegou à decisão de filmar longos planos em sequência com a câmera na mão no meio da cena, afirmou que o movimento da câmera interpreta unicamente os pontos de vista das necessidades dramáticas dos espectadores, que podia deixar a condição de espectador e transformà-lo em participante, sentindo-se também dentro da cena.

A obra *Un cine junto al pueblo* foi escrita em 1989, em reflexão ao filme que começava a realizar. *La nacion clandestina* é um texto que resume a trajetória do autor, iniciada 25 anos antes, com o filme *Ukamau*. Já o livro *Teoría y prática de un cine junto al Pueblo* reúne 18 ensaios comunicações para seminários, entrevistas, trechos de roteiros, depoimentos de camponeses, fichas técnicas e resumos dos argumentos dos dois filmes curtos e dos primeiros cinco longas de Jorge Sanjinés e do Grupo Ukamau, produzidos entre 1972 e 1978. Essa obra foi editada pela Siglo Veintiuno Editores S/A e teve sua primeira edição em 1979 e os textos do livro foram produzidos entre 1972 e 1978.

Por último, o cineasta cubano Tomás Gutierrez Alea também deu sua contribuição para o *Nuevo Cine Latinoamericano*, que vai além de seus filmes, com sua teoria "A Dialética do espectador", uma proposta de construir um cinema popular capaz de registrar os fatos, captar os fragmentos da realidade, como um testemunho dos acontecimentos nas ruas, para que as imagens que fossem projetadas na tela, também fossem interessantes, reveladoras, engajadas politicamente e, antes de tudo que promovessem um espetáculo artístico socialmente produtivo. Para isso se fundamentava na fábula de um pintor chinês, que pintou uma paisagem com montanhas, rios e árvores de acordo com sua imaginação e faltava apenas fazer sentir o canto dos pássaros e o vento entre os galhos para a ilusão de estar em uma verdadeira paisagem para que a se tornasse completa. Terminando o trabalho, o pintor fascinado com a paisagem que saiu de sua cabeça e de suas mãos, começou avançar em direção para a pintura e se sentir rodeado pela paisagem, caminhou entre as árvores, seguindo o curso dos rios e por entre as montanhas até desaparecer por trás do horizonte. Buscava-se, então, mostrar a realidade exatamente como ela é, para se afirmar que uma obra de arte é outra realidade e não uma cópia daquela em que vive o espectador. Antes de tudo, o cinema deve ter um efeito estético, e ser uma fonte de prazer, conforme Avellar (1995, p. 267).

Durante a consolidação do regime revolucionário de Cuba, Tomás Gutierrez Alea filmou suas obras primas *La muerte de un burocrata* (1966) e *Memórias del Subdesarrollo* (1968), revelando ao mundo que a crença e o engajamento pelo novo regime chegou também

até a arte cubana, comprometida com as questões sociais, na realização de feitos extraordinários. Assim surgiu o cinema cubano dentro da revolução e comprometido com a realidade, em defesa dos interesses populares mais profundos e autênticos cumprindo a proposta de construção de um “cinema popular”.

Esse cineasta destaca duas maneiras do espectador perceber, no espetáculo produtivo o que estimula a não se reduzir a um mero espectador da realidade vivenciada. A primeira se apresenta como uma circunstância que pode se tornar enganosa e nem sempre se concretiza, já que, no cinema, o espectador, muitas vezes, é condicionado a se negar como pessoa que age e pensa, e a contemplar o filme como se fosse realidade e negar a realidade que o inspirou.

Ainda para Alea, a ilusão de estar diante da verdadeira paisagem é ainda mais completa, pois é possível ver as montanhas, rios, árvores como se não faltasse nada, nem o canto dos pássaros e nem o vento entre as folhas, a realidade se apresenta como se fosse um dado apenas para a contemplação e não um espaço para ação. O filme convida o espectador a entrar na tela, a participar efetivamente do contexto, a caminhar entre as árvores, andar entre as montanhas e se perder no horizonte. Assim, o espectador perde a expressão exata de sua localização, entrar na paisagem é um caminho sem volta. O espectador não se perde de fato, o espetáculo é que nega o caminho de volta, quando o cineasta se limita a filmar a realidade, o espetáculo leva o espectador a um beco sem saída, daí a preocupação em insistir que o filme é outra realidade. Isso nos leva à segunda forma: o espetáculo diz ao espectador como reagir diante dele. Esse cineasta considera que o cinema não pode apresentar conteúdos comparados à televisão, que leva para dentro de casa os momentos mais espetaculares da realidade, pensando no americano médio bebendo uma cerveja na sala de sua casa enquanto contempla, no aparato de TV, o chefe de polícia de Saigón que abre o crânio de um prisioneiro em via pública. Nesta imagem de TV, a capacidade de produzir uma reação consequente ao plano prático é notavelmente reduzida. Provavelmente o espectador dará um salto da poltrona e dirigir-se-á até o refrigerador para buscar outra cerveja, que o fará dormir tranquilo. O cotidiano se reduz a um espetáculo transmitido ao vivo pela televisão e o espectador aprende, na medida em que se familiariza com o processo de transmissão, a sentir o espetáculo como realidade, a ver a realidade como espetáculo (AVELLAR, 1995, p. 269-271).

A primeira argumentação de Tomás Gutierres Alea é de que o cinema funciona como ferramenta política de conscientização do espectador e o convida a entrar na tela e fazer parte do espetáculo, como agente político, para fazer parte da realidade, o cinema apresenta-se, então, um verdadeiro comprometimento com o espectador e tenta transformá-lo em participante ativo. Já a segunda, é uma crítica aos programas de TV que alienam o espectador

e transformam a realidade por meio de telejornais e outros programas como se fossem espetáculos, e fazendo com que o espectador apenas assista. Percebe-se, então, que o movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano* possui elementos de crítica e luta pela descolonização, sendo uma forma de conhecimento e resistência epistêmica em oposição à colonialidade do saber imposta pela estética ocidental por meio de metanarrativas supostamente universalizantes, como é o caso do cinema comercial.

3 DESCOLONIZAÇÃO DOS SABERES E O *NUEVO CINE LATINOAMERICANO*

Com base na perspectiva do grupo "modernidade/colonialidade" e na proposta decolonial de desconstruir os saberes, supostamente universais, impostos pelo eurocentrismo, como principais referências para todas as culturas e que não respeitam a diversidade cultural e chegam a perverter as significações dos contextos locais. Assim, pretende-se analisar, neste capítulo, três produções cinematográficas: "Terra em transe" (Brasil, 1967) de Glauber Rocha; "Memórias do Subdesenvolvimento" (Cuba, 1968) de Tomás Gutiérrez Alea; e "O sangue do condor" (Bolívia, 1969) de Jorge Sanjinés.

A escolha desses filmes se deu, principalmente, pelo contexto histórico-social latino-americano apresentado, pois essas narrativas filmícas demonstram a diversidade cultural fundamentada, com base na interculturalidade, em oposição à colonialidade do poder, do saber e do ser. A partir desse pressuposto, estes filmes apresentam possibilidades que podem ser entendidas como elementos de manifesto decolonial, em congruência com o proposto nos capítulos anteriores. A princípio, será realizada uma análise descritiva de cada filme, que em seguida, será mais direcionada à perspectiva decolonial.

Propõe-se, aqui, um exame dessas três obras na perspectiva da interculturalidade crítica, como um projeto social, cultural, político, ético e epistêmico intercultural orientado na descolonização, que tem como finalidade a construção de um conhecimento outro, de uma prática política outra, de um poder social outro, de uma sociedade outra e de uma forma outra de pensamento, relacionado com e contra a modernidade/colonialidade. Esse conceito tem uma significação que está ligada à geopolítica da América Latina e surgiu como forma de resistência dos indígenas e dos afrodescendentes (WALSH, 2007, p. 47). Assim, a apreciação dos filmes se fundamentará em sua própria realidade, valorizando as línguas e as culturas locais em relação ao contexto global e também como forma de validação de outros conhecimentos e de outras formas de construir conhecimentos além da hierarquização dos saberes.

Embora os cinemanovistas não conhecessem os conceitos de colonialidade do poder, do saber e do ser, postulados teóricos e metodológicos do século XXI, eles conviviam e criticavam as práticas do imperialismo colonial europeu, os efeitos causados na América Latina e sua condição colonial. Na década de 1960 havia grandes expectativas dos movimentos revolucionários na América Latina, que apontavam para a transformação do

chamado Terceiro Mundo, foi um período em que a América Latina passou por uma efervescente agitação revolucionária e o movimento do *Nuevo Cine Latino-americano* foi rebento desse contexto.

O filme "Terra em Transe" pode ser compreendido como uma forma de resistência epistêmica, por apresentar um conteúdo histórico que Glauber Rocha defendia, como forma de manifestação do pensamento revolucionário cinematográfico, em defesa de uma linguagem própria, com o objetivo de escrever sua própria história, assumindo o controle de suas próprias imagens, falando com suas vozes, em defesa de um projeto anticolonialista e este parece ser um filme que expressa esse sentimento e surgiu em um momento decisivo na história do Brasil, constituindo-se, basicamente, em uma reprodução da realidade política em que o Brasil se encontrava na década de 1960.

A filmografia desse cineasta tem um compromisso com a realidade nacional, buscando apreender as peculiaridades dentro da visão social – e da identidade nacional – representada pelas crenças religiosas, os sincretismos, a mestiçagem, as danças, a musicalidade e os costumes.

O segundo filme "Memórias do Subdesenvolvimento" (1968) surgiu em um momento decisivo para a história de Cuba. Assim, ele é considerado como possível elemento de resistência epistêmica, a partir do contexto histórico-social de Cuba representado. Essa produção se apresenta entre o espetáculo e a realidade, aliando ficção a documentário e convida o espectador a fazer parte da história, constituindo-se em uma reflexão sobre a construção de uma unidade nacional para Cuba, representada pela indecisão do protagonista, em negação de sua identidade cubana, corroída pelo subdesenvolvimento. Essa obra propõe a originalidade da revolução cubana enquanto resistência epistêmica, em oposição ao socialismo marxista-leninista russo e ao capitalismo dos Estados Unidos, podendo ser compreendida, dessa forma, como elemento de descolonização do saber, em contraposição ao colonialismo, como justificativa do projeto do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

E o último filme, "O sangue do condor" (1969) representa a resistência indígena à dominação que os Estados Unidos exerciam sobre a Bolívia, uma possível manifestação da interculturalidade epistêmica, orientada pela ótica de Catherine Walsh (2007). A narrativa foi realizada em *quéchua*[47] e a atuação foi feita pelos próprios índios, não por atores profissionais. O cineasta cumpre, assim, seu papel social de *el cine junto al peublo*, proposta

[47]Quíchua (ou quechua), que é uma das línguas oficiais do Peru, junto com o espanhol e o aimará (aymará).Essa era a língua falada pelos incas e ainda hoje é mantida viva por milhões de pessoas no Peru, Bolívia, Equador e Argentina. Palavras como condor, coca, inca, lhama e batata tiveram sua origem no vocabulário do povo inca. Fonte: http://www.dudutomaselli.com/dicionario-de-quichua-a-lingua-dos-incas/ acessado em: 01/03/2013.

de uma estética original para o *Nuevo Cine Latinoamericano*, como forma de conscientização do povo boliviano, demonstrado pela resistência dos indígenas contra as práticas de esterilização das mulheres indígneas com o apoio dos Estados Unidos. Essa obra pode ainda, ser compreendida como um manifesto decolonial, para desconstrução do saber e do ser impostos pela colonialidade do poder.

Assim, apresentar-se-á outra forma de examinar uma fonte antiga, destacando similaridades entre a perspectiva decolonial e os elementos singulares encontrados nos três filmes escolhidos, à luz da perspectiva do grupo modernidade/colonialidade. Essas obras são compreendidas, aqui, como manifestações de resistência epistêmica e contra-hegemônica às narrativas pretensamente universais.

3.1 Desconstrução da colonialidade do poder em "Terra em Transe"

Essa obra se divide em doze cenas de forma não cronológica, organizadas de forma não consecutivas ao longo dos 90 minutos, misturando o arcaico e o moderno em uma fusão do barroco com a estética do cinema vanguardista de Eisenstein, do Neorrealismo italiano e da *Nouvelle Vague* cinematográfica francesa. Nele, são apresentados *flashs* de memórias e narração de locução poética em voz gritada pelo protagonista poeta/intelectual moribundo Paulo Martins, interpretado por Jardel Filho, que representava a esquerda burguesa. De lado oposto está o líder da direita conservadora, o senador Porfírio Diaz, personagem de Paulo Autran.

Glauber Rocha expõe seu pensamento de modo figurado, como representação simbólica da história do Brasil, em uma alegoria satírica sobre a política nacional, desde a chegada de Pedro Alvares Cabral na costa brasileira, de forma não convencional, utilizando-se de um carnaval trágico, aspecto cultural da identidade nacional.

> No Brasil, em especial, o impacto na produção cinematográfica e intelectual alterou os rumos do cinema. Diversos críticos escreveram sobre o movimento francês no calor da hora, como Paulo Emílio, José Lino Grunewald, Alex Viany, Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Mais tarde, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet renovaram as formas de abordar o assunto e mostraram como o cinema moderno brasileiro partiu, em boa medida, da *Nouvelle Vague*, para depois seguir caminho inteiramente próprio e independente. Tanto em matéria de produção intelectual como cinematográfica, a produção brasileira alçou voo singular, solidificando o cinema moderno como um dos mais ricos e admirados do mundo (MANEVY, 2006, p. 250).

O início da história se dá com o governador de Alecrim lendo sua carta renúncia à candidatura à presidência de Eldorado e ordenando a dispersão dos resistentes. Paulo Martins está em um automóvel, perseguido por militares e esta cena aborda o corre-corre dos personagens, os ruídos, sirenes, explosões, tiros de metralhadoras, os cantos de candomblé, a trilha sonora de Villa-Lobos, e a voz, gritada, de Paulo criticando o domínio da fé cristã. Esse contexto de agitação coincide com o momento político brasileiro. Associada ao golpe militar de 1964, a renúncia de Felipe Vieira, personagem de José Lewgoy, não é utilizada apenas na composição do filme, mas na ilustração dessa situação.

Eldorado, o país mostrado no filme, apesar de ser imaginário possui grandes semelhanças com o contexto histórico e social do Brasil na década de 1960. Seus personagens reconstroem os fatos que antecederam o golpe militar de 1964, o enredo conta com uma grande variedade de dados históricos, as imagens possuem uma linguagem complexa e contraditória, além disso, reconstrói parte da história política brasileira, abordando temas como o Populismo, o Patriarcalismo, a ética, muito debatidos nessa década.

Como uma crítica ao populismo, é apresentada uma caricatura do político carismático, referindo-se a Jânio Quadros, símbolo maior do Populismo e contradição no Brasil. São várias as semelhanças entre o personagem Felipe Vieira e esse presidente, como as características físicas: o bigode, os cabelos oleosos e despenteados e as vestes brancas amarrotadas.

Conforme Benevides (1981, p. 5), Jânio Quadros veio de família simples e era um modesto advogado e professor ginasial que começou sua carreira política em 1947, como suplente de vereador pelo Partido Democrático Cristão, assumiu o cargo devido à cassação de candidatos do Partido Comunista Brasileiro. No ano seguinte, elegeu-se deputado estadual também pelo PDC e Felipe Vieira é apresentado ao povo por Paulo Martins, como um candidato popular de família simples que começou como vereador e em seguida foi eleito deputado, fazendo claras referências a Jânio Quadros.

Durante o governo de Joao Goulart (1961 – 1964), havia muita agitação política, além da iminência de um golpe militar. Esse presidente acreditava na organização das massas, o que não ocorreu, porém na intensidade esperada. No filme, como um recorte dessa realidade, Paulo Martins critica a fraqueza e covardia do povo, como forma de contestar a esquerda e a dissidência entre ela e as massas, constituindo-se em uma crítica à burguesia, à direita conservadora e à falta de organização das massas e de uma ideologia política capaz de unificar as forças da esquerda. Esse personagem, um burguês defensor da luta armada, propõe resistência ao golpe de Estado, arquitetado pelo senador Porfírio Diaz e Julio Fuentes, interpretado por Paulo Gracindo, representantes da direita conservadora. O golpe estava sendo

imposto ao governador de Alecrim (província de Eldorado), reprimindo as campanhas eleitorais à presidência de Eldorado e ao presidente Fernandez. O ideal revolucionário de Paulo Martins era o combate ao subdesenvolvimento econômico e a transformação de Eldorado, na luta contra o conservadorismo de Dom Diaz e os ditames do capitalismo estrangeiro representado pela companhia Explint (Companhia Internacional de Exploração).

Logo no início do filme é realizada uma crítica à burguesia, uma denúncia a covardia latino-americana, que tem um pensamento inerte e aceita a condição de colonizado. No diálogo em questão, Paulo diz: "Gente como nós, burgueses, fracos. Mas eu assumo os riscos eu assumo os riscos", dirigindo-se ao espectador, como se estivesse dirigindo-se à plateia, e continua: "A minha loucura é a minha consciência, e a minha consciência está aqui no momento da verdade, na hora da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte! Precisamos resistir, resistir, e eu preciso cantar". Na sequência, ele é atingido pela polícia, que o perseguia, e grita: "Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos. Não é mais possível esta festa de bandeiras com Guerra e Cristo na mesma posição! A impotência da fé, a ingenuidade da fé".

Ocorre também uma imposição de renúncia do então candidato à presidência da República de Eldorado, Felipe Vieira e um recorte de cena, uma reconstituição da história, desde sua constituição como líder popular até o golpe.

A situação política e social de Eldorado era de extrema pobreza e desigualdades sociais, faltavam escolas, crianças abandonadas, hospitais lotados e caos na saúde pública. Em Alecrim, a situação não era diferente, havia a necessidade de um líder que representasse o povo, que lutasse e defendesse suas necessidades. Nesse contexto, Paulo Martins apresenta Felipe Vieira à população como um líder popular que pertencia às categorias de baixo, tinha começado como vereador e estava do lado das massas, ouvia suas reivindicações, sempre acompanhado por um sacerdote da Igreja e pelas multidões. Esse personagem carregava crianças negras em seus braços, uma clara referência à experiência democrática após a era Vargas e às acaloradas campanhas para presidência da República do Brasil de 1960, que tinham como protagonista Jânio Quadros.

O personagem Vieira tinha um discurso em defesa das massas e de eleições dos verdadeiros representantes do povo, que atendessem às suas necessidades imediatas, como alimentos, escolas, saúde pública e o combate a corrupção era sua principal bandeira. Após as inflamadas campanhas, é chegada a hora do governador da província de Alecrim assumir as promessas de campanha do candidato, e ele assumiu uma postura bem diferente daquela de defensor do povo e adotou uma política de repressão militar à população que o elegeu. Paulo

Martins percebe a insensatez das promessas de campanha de Felipe Vieira e de depositar as esperanças na defesa de uma luta em favor das massas, depois de se aliar ao líder corrompido que agora persegue seu próprio povo e sem pretensão de realizar qualquer mudança.

A obra remonta esse contexto de forma irônica e até mesmo anedótica. Vieira, então, se uniu aos pobres e desvalidos, ouviu o clamor dos necessitados e se comprometeu em resolver os problemas sociais como moradia, escola, saúde e dos posseiros abandonados pelo Estado, liderados por Felício, que foi assassinado. Esse fato serve de pano de fundo para justificar uma repressão policial (que seria usada para a proteção do próprio povo) com objetivo de conter o avanço da violência e o uso da força como manobra política do governador que finge estar ao lado do povo. Quanto ao assassino de Felício, por se tratar de um coronel que pertencia à aristocracia agrária, o governo hesitou em prendê-lo, por ser um homem poderoso e um dos financiadores de sua campanha, enquanto Felício era apenas um pobre camponês.

Após o porre de insensatez de Paulo Martins alia-se ao poderoso Julio Fuentes, dono de um patrimônio maior que toda a riqueza de Eldorado, para atacar o senador Diaz, que parece demonstrar a verdadeira face do político brasileiro, com uma ideologia de enriquecimento próprio e que ocupou os principais cargos públicos do país sem nenhum compromisso com o povo. Esse personagem tem um discurso moralista, associado às práticas religiosas em defesa da moral e dos bons costumes, aparece sempre com uma bandeira negra, sem nenhuma descrição representativa e um enorme crucifixo na mão direita, sempre encostada ao seu peito, discursa para si mesmo diante de um vale nas montanhas, o mais distante possível do povo. Ele não possuía nenhum compromisso partidário e com nenhum governante, seu compromisso era apenas consigo mesmo. Paulo Martins descreve a história política desse personagem numa sequência de imagens, nas quais Diaz tripudia o povo que sofre, pois vive em uma grande mansão e esbanja riquezas, com uma visão de que o povo lhe deve favores, além de estar “sentado” sobre uma riqueza que pertencia ao povo.

Na nona cena, a locução de Paulo Martins, apresentando a biografia de um aventureiro, diz o seguinte:

> E atenção senhoras e senhores. Vejam como se fez um político. Vejam como um homem, sem nunca ter contato com o povo, pôde se fazer grande e honrado nesta terra de Eldorado. [...] Eis as principais manchetes sobre a vida de Porfírio Diaz. 1920. Aparece como líder extremista promovendo greves estudantis. Eleito deputado. 1933. Trai o movimento estudantil e apóia a ditadura de Villa Flores. Nomeado Secretário de Finanças. 1937. Trai Villa Flores e apoia a ditadura de Pancho Morales. Nomeado Secretário da Cultura. 1938. Trai Pancho Morales e apóia a ditadura de El Redentor. Nomeado Secretário do Exterior. 1939. Sugere ao

> governo comprar material bélico em mãos da Explint, lucra um milhão de dólares. 1941-1946. Eldorado vai à guerra. Perde treze mil homens. A Explint financia sua eleição para o Senado. 1948-1957. O Senado depõe El Redentor. Diaz lidera a eleição de Fernandez. Força Fernandez a fazer concessões com a Explint. [...] Eis, senhoras e senhores, os principais traços deste homem que hoje, sem nunca ter visto o povo, articula a queda de Fernandez e usa, para isso, de todas as armas que possam levar ao poder. E para isto, ele lutará usando todas as facções e idéias políticas, afirmando hoje as mentiras de ontem, negando amanhã, as verdades de hoje. Eis quem é a imagem da virtude da democracia. Eis quem é o pai da pátria. (ROCHA, 1967, cena 9).

Julio Fuentes traiu Paulo Martins e, em conjunto com Diaz, planeja um golpe de Estado para assumir o poder, sem dever nada ao povo e a serviço do capital estrangeiro e das classes dominantes, mas apresentando um discurso em defesa da família e da Pátria. Diaz é coroado, então, imperador de Eldorado, com o apoio da igreja e da imprensa nacional, porém representando o capital estrangeiro.

Na quarta cena, Paulo Martins, em seu apartamento, se justifica para Sara, personagem de Glauce Rocha, pelo modo como agiu com os camponeses e por sua agressão ao líder Felício. Nitidamente embriagado, ele anda de um lado para outro, inquieto, desce a escada, abre os braços e prostra-se em uma poltrona, em demonstração de sua decepção com seu líder Vieira, que não cumpriu suas promessas de palanque, privilegiando os acordos políticos com os proprietários de terras que financiaram sua campanha. Em protesto, Paulo renunciou ao cargo para não participar da retaliação aos camponeses, agora rotulados como agitadores. Paulo não esconde sua frustação e explica a Sara sua atitude em relação ao líder dos camponeses afirmando que a agressão foi uma provocação, um desafio para testar a coragem de Felício, já que não havia obtido uma postura revolucionária e resistente em defesa dos seus interesses por parte dos camponeses. Ele, então, se lamenta e questiona: “Podia ter metido a enxada em minha cabeça, mas ele era tão covarde, tão servil! E eu queria provar que ele era covarde e servil. A fraqueza! Gente fraca! Sempre... gente fraca e com medo!”. Paulo, indignado com a condição de subalternidade de Felício e dos camponeses, renuncia a seu cargo no governo.

Na oitava cena, Paulo, Julio Fuentes e Álvaro discutem sobre a política nacional e a proteção das riquezas de Eldorado, em oposição à Explint. O império Fuentes era a maior organização econômica de Eldorado e defendia os recursos naturais da nação da exploração da Explint, que financiou a campanha do presidente Fernandez para proteger as riquezas do país, a serviço do capital estrangeiro. Dessa forma, a Explint controlava o governo.

Na décima cena, Paulo Martins encontra o senador Porfírio Diaz que o acusa de traição, e propõe uma aliança política em troca de dinheiro. Nessa cena, ocorre uma discussão

sobre a exploração econômica de Eldorado, denunicando os crimes cometidos contra a nação, com o seguinte diálogo:

Porfírio Diaz: “Estamos podres pelos crimes que cometemos”.

Paulo Martins: “Que você cometeu!”.

Porfírio Diaz: “Lavei minhas mãos no sangue, mas, no entanto, fui humano!”.

Paulo Martins: “O sangue dos estudantes, dos camponeses, dos operários!”

Porfírio Diaz: “O sangue dos vermes! Lavamos nossa alma. Purificamos o mundo!”

Paulo Martins: “As nossas riquezas, as nossas carnes, as vidas, tudo. Vocês venderam tudo! As nossas esperanças, o nosso coração, o nosso amor, tudo! Vocês venderam tudo!”.

Na sequência da cena, os dois personagens começam a lutar. No combate, o poeta Paulo Martins leva vantagem, mesmo sendo ameaçado com uma arma. Ao final, Paulo deixa seu oponente abatido nas escadarias da mansão Diaz.

No final dessa cena, em um novo plano de imagem, o poeta apresenta Felipe Vieira como candidato popular à presidência. Em um comício em praça pública, tem início uma festa popular que marca o encontro de um líder com o povo, há muito samba, pessoas se alegram, dançam, lutam capoeira e o caos se instala na quadra. O povo grita, no ritmo da música de candomblé, esse é o “transe dos místicos”. Vieira mistura-se ao povo; ao seu lado, o sacerdote e um idoso com trajes finos que declara seu apoio a Vieira, e parece ser representante de alguma instituição.

Em seguida, esse mesmo idoso discursa: “Senhores, abramos trilhas nas florestas, fundemos mil cidades, onde antes eram países selvagens. E pontes sobre os rios, estradas rasgando o deserto, máquinas arrancando o minério da terra!”.

O Padre, então, em defesa do catolicismo, da fé cristã e das práticas de exploração do colonialismo europeu também faz um discurso: “Se não fossem os padres, o que seria das Américas? O que seria dos Astecas, dos Incas e dos Maias? O que seria dos Tupis, dos Tamoios, dos Amorés e dos Xavantes? O que seria da fé?” Um novo alerta de Glauber Rocha, como uma sátira ao colonialismo. O samba continua aos sons de apitos e gritos e em alguns momentos, a trilha sonora de Villa-Lobos rompe o samba e desloca a atenção do espectador para os diálogos; em outros, o samba retorna ao fundo do diálogo.

Em um desses diálogos, Sara argumenta: “Veja, Vieira não pode falar”. O poeta responde: “E por mais de um século ninguém conseguirá”. Então Sara afirma que o povo não tem culpa por caminhar em direção ao abismo. Paulo responde em provocação e ela enfatiza: “A culpa não é do povo! A culpa não é do povo!”. E ele ressalta a ignorância do povo, que se

agarra em qualquer esperança afirmando que a inércia do povo permite a exploração, então, segurando aquele idoso pelo colarinho, como se o responsabilizasse pela alienação do povo, diz: “Mas saem correndo atrás do primeiro que lhes acena com uma espada ou uma cruz”, criticando o colonialismo e a Igreja.

Na passagem para a próxima cena, Sara chama o líder sindical Jerônimo e o intima a falar, ele olha para a câmera e diz que diante do momento de crise, o melhor a se fazer é esperar as ordens do presidente. Neste momento, Glauber Rocha procura revelar a condição de subalternidade do povo, como colonizados e submissos. Novamente, Paulo avança em direção a Jerônimo, tapa a sua boca, olha para a câmera e provoca, dessa vez, a plateia: “Está vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado. Já pensou Jerônimo no poder?”.

Na terceira cena, Porfírio Diaz aparece usando um terno moderno, acompanhado pelo sacerdote católico, em contraste a um soldado espanhol do período da conquista da América e a um aborígene de rosto mestiço encoberto de penas, representando a primeira missa do Brasil. O mesmo se repete na última cena, no momento da coroação do ditador Porfírio Diaz, em que ele aparece usando o mesmo terno com um manto real nas costas, em uma estranha cerimônia realizada em um majestoso palácio. Há uma mistura de elementos da alta sociedade brasileira, como de bailes de fantasias e os emblemas do absolutismo imperialista no ato da coroação de D. Pedro I, uma coroa, um cetro e um manto real. No entanto, isso representa também o regime ditatorial dos governos militares de 1964 a 1984.

Em outro plano com a imagem próxima da tela, aparece um personagem do lado direito conduzindo uma metralhadora. Por trás do ditador, o mesmo conquistador ibérico levanta a coroa sobre a cabeça de Diaz; do lado esquerdo, o sacerdote católico presente desde o início da trama aparece agora com sombras nos olhos e, então, aparece, do lado direito da tela, o personagem Julio Fuentes, também vestindo trajes do século XX e com uma espada em punho. Em volta do ditador, percebemos os súditos reais levantando espadas, todos vestidos como cortesãos. No fundo é possível perceber um grupo de mulheres vestindo túnicas, que evocam diferentes épocas da história do Brasil, em clara referência ao antigo regime por meio de alegorias carnavalescas do século XX, pois o artificialismo remete o espectador a uma associação de duas épocas distintas. A mistura de estilos, entre o arcaico e o moderno, nos leva ao antigo regime, ao mesmo tempo, aos desfiles de escolas de samba no século XX. Percebe-se, assim, a intenção de Glauber Rocha de contar a história do Brasil a partir do ponto de vista da cultura brasileira.

Conforme Xavier (2001, p. 63-64), esse filme, que foi considerado subversivo pelo regime militar, que representava oficialmente o Brasil, o filme apresenta uma figuração distorcida, com falsos chavões assumindo valores culturais privilegiados de espaços e personagens simbólicos, que representam uma identidade nacional com excessos e histerias, na figura de Paulo Martins, personagem intelectual poeta-político, contraditório e ambíguo.

> A personagem central, Paulo Martins, condensa contradições que não lhe são exclusivas, havendo a todo o momento uma ressonância entre seu suposto delírio e a atmosfera geral de transe que marca todo o processo político. Em Eldorado, a convulsão social é temperada pela relação com a natureza tropical e pela incidência de uma formação colonial que mesclou culturas e religiões num amálgama subterrâneo, sob a capa do referencial dominante da civilização europeia. Espaço peculiar de um entrelaçamento de culturas, de violências arbitradas pelo capital (e o que mais?), Eldorado – América Latina traz uma ordem subjacente, mas seu rosto é embaralhado, feito de misérias e palácios, de coesão própria ao delírio da festa que atropela o discurso político, de uma multidão de traços que Glauber integra em seu movimento barroco que desestabiliza referências. Este filme leva ao limite a tensão entre buscar um princípio de unidade capaz de equacionar o todo e a vontade de tudo incluir que favorece uma visão fragmentária. Nesse sentido, é a expressão maior do que, no repensar o Brasil após a inversão de expectativas, caracterizou-se como "crises das totalizações históricas" (XAVIER, 2001, p. 64-65).

A obra é uma resposta ao golpe e uma crítica à esquerda, que se mostrava contraditória e incoerente, sem uma ideologia política definida, ao contrário da direita, que alegava que o povo não poderia assumir o poder, o que fica claro no filme.

No meio da décima primeira cena, Porfírio Diaz indaga Julio Fuentes, dirigindo-se diretamente ao espectador, provocando a platéia e convidando-a a fazer parte da trama, como forma de conscientização política: "Olha, imbecíl, escute... A luta de classes existe. Qual é a sua classe? Vamos, diga!", dá um momento de pausa para a resposta de Julio Fuentes e continua: "O povo no poder, isso nunca! Entende? Nunca! Pela liberdade morreremos, por Deus, pelo poder".

O transe de Paulo se evidencia por suas contradições e fica mais evidente ainda quando Vieira se apresenta como candidato popular e Paulo Martins, representante da esquerda, argumenta que o povo não poderia assumir o poder, pois era analfabeto e despolitizado. "Já pensou um Jerônimo (analfabeto presidente sindical e representante do povo.) no poder?" Nas eleições presidenciais, Jerônimo falava como representante do povo, e Paulo Martins não permitiu que ele continuasse a falar.

Outro personagem reclamava que Jerônimo, mesmo sendo um sindicalista, não era o povo, mas que ele sim, com sete filhos e sem moradia era. Com isso, o pobre homem foi considerado extremista e assassinado em praça pública em meio à multidão, porque seu

discurso se opunha ao dominante, que afirmava não haver fome, nem miséria. Um senhor de trajes finos dizia: “o extremismo é um vírus que contamina o ar, a água, o sangue e a moral.”

O discurso da elite conservadora era de que em Eldorado não havia violência. Glauber Rocha realiza uma sátira ao produzir uma cena em que o mesmo personagem rotulado de extremista tinha em sua boca uma arma que anunciava a iminência de sua morte, com a intenção de ironizar a postura conservadora do candidato Vieira. Enquanto se falava que não existia violência em Eldorado, a câmara fixava-se por um longo tempo sobre aquele pobre homem com uma arma enfiada em sua boca.

Esse filme tem, claramente, a pretensão de reproduzir a identidade nacional desse conturbado período, esse passado complexo e contraditório. Glauber Rocha, usando a linguagem cinematográfica e o recurso da linguagem poética, mostrou um conhecimento profundo desse período da História do Brasil.

Em relação à colonialidade do poder, “Terra em Transe” pode ser compreendido, pela perspectiva decolonial, como uma possibilidade de resistência epistêmica. Propõe-se, então, analisar alguns momentos desse filme, a partir da descrição das cenas acima.

A princípio a narrativa denuncia as práticas da fé cristã que utilizam a guerra e, apesar do discurso modernizador, a igreja permeia os setores das elites nacionais e esteve presente nas principais decisões em favor da colonialidade desde a época da conquista, como foi descrito na décima cena, em uma crítica às práticas que a Igreja tomou em favor do colonialismo na América Latina, representada pela ironia no discurso do padre, sobre a forma que a Igreja apoiava o escárnio e a espoliação dos índios da América Latina, a partir da prerrogativa do tratado de Ginés de Sepúlveda, consagrado às justas causas das guerras contra os índios, uma justificativa de *Guerra Justa* contra os índios. O discurso do padre questiona o passado e o futuro dos índios da América, e, o que seria deles se não fosse a Igreja? Pobres coitados, idólatras, sem Cristo e sem o dom da salvação.

A colonialidade do poder se apresenta, também, por meio da Explint, que representa a invasão do capitalismo imperialista dos Estados Unidos. Na oitava cena há um exame, de forma metafórica, da política econômica de Eldorado a serviço dos interesses do capital estrangeiro. Essa empresa representa a opressão contemporânea imposta na América Latina desde a época da conquista. O diálago entre Paulo e Diaz, no meio da décima cena, também pode ser visto como uma forma de conscientização da exploração colonial. Esse diálogo refere-se a várias formas de colonização e exploração das riquezas e uma denúncia ao minério roubado das populações indígenas da América Latina pelos europeus.

Esta cena denuncia uma prática imperialista da colonialidade desde a época da invasão: a exploração de recursos naturais. Paulo Martins refere-se aos colonizadores como filhos da Cidade Luz, os homens civilizados, ou seja, as metrópoles europeias que consideram os nãos europeus como selvagens e ditam as normas do jogo político, controlando os governos dos países subdesenvolvidos.

Também é possível realizar uma análise dessa obra como manifestação intercultural de descolonização dos saberes, em contraposição à colonialidade do saber e do ser, como forma de conhecimento de nossa própria história. A descrição das cenas acima tem como objetivo contar nossa própria história, não da maneira convencional, das metanarrativas universais, mas de um ponto de vista intercultural, como parte de um projeto esteticamente original e com a finalidade de transformar a condição de subalternidade ao colonialismo.

> A situação das artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte mas contaminam sobretudo a terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina (AL), inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência. (ROCHA, Uma Estética da Fome, 1965).

A representação da fome como tema incômodo, aparece como nossa originalidade e também pode ser entendida como forma de resistência epistêmica. Os camponeses posseiros e seu líder Felício, representam o ser brasileiro, produto da colonialidade do ser, como um analfabeto, pobre e maltrapilho, em situação quase de miséria, vitimado pela exploração colonial. Na décima cena, quando surge outro personagem maltrapilho em meio à multidão, encontra espaço, coloca-se em meio à cena, pede a palavra e reconhece a condição de subalternidade de Jerônimo, que tem autorização política para falar em nome da população, mas não é o povo. Assim, ele provoca a platéia subdesenvolvida da América Latina, mostrando a dura realidade de milhares de pessoas abandonadas pelo poder público – são os invisíveis, aquele para quem o Estado vira as costas.

> Dispensando a introdução informativa que se tem transformado na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que,

> também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (ROCHA, Uma Estética da Fome, 1965,).

Por meio desse personagem, o cineasta faz uma provocação: "O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar". É ele quem representa o verdadeiro povo, sem voz, na condição de miséria, fora de quaisquer representações políticas. Fica clara, assim, a "Estética da fome", que faz da escassez de recursos, o nosso luxo, quando afirma que nossa originalidade é a nossa fome, também de justiça, de liberdade em relação à opressão colonial.

3.2 Reflexos da colonialidade do poder em "Memórias do Subdesenvolvimento"

Esse é um filme semelhante a "Terra em Transe", em termos de contexto histórico e técnicas de montagem, com elementos de documentários, a arte de filmar nas ruas, cenas de arquivos e *flashs* rápidos. Ambos foram concretizados em um momento de transformação política da América Latina. O subdesenvolvimento econômico e a dependência[48] eram questões muito debatidas, tanto no meio político quanto acadêmico. Porém, somente no final da Segunda Guerra Mundial o socialismo real da União Soviética se consolidou e trouxe colaborações para as reflexões sobre os problemas oriundos do subdesenvolvimento econômico.

Conforme Cardoso e Faletto (1970, p. 9), no final da Segunda Guerra Mundial, alguns países latino-americanos apresentavam condições reais de concluir o processo de industrialização que estava em andamento e introduzir as transformações econômicas, com o

---

[48] "Inicialmente à teoria da dependência, ou *pensamento periférico* (prebischiano e cepalino) já havia realizado uma crítica significativa à teoria clássica, do *laissez-faire* e da teoria ricardiana das vantagens comparativas, mostrando que o modelo de desenvolvimento econômico primário-exportador e sua forma de inserção internacional eram inadequados para os países latino-americanos, e defendia que a industrialização planejada era uma necessidade histórica para a superação da dependência do sistema centro-periferia. Os intelectuais das *Teorias da (de)dependência*, por sua vez, mesmo criticando os limites do estruturalismo cepalino (determinismo do progresso técnico na economia, dos elementos externos do sistema e da solução industrializante), reconhecem a contribuição e os avanços que os *periféricos* haviam produzido com relação à interpretação da condição periférica ocupada pelos países latino-americanos na divisão internacional do trabalho. Noutro aspecto, teórica e metodologicamente, os dependentistas qualificaram a abordagem, pois introduziram uma discussão interdisciplinar (sociologia, economia, política e história) e uma visão integrada e histórica do processo, além de problematizarem as relações sociais de poder construídas a partir de alianças entre classes, frações, grupos e Estados, em nível nacional e internacional, e seus interesses na/com a dependência. Entretanto, o debate entre os *dependentistas* também foi significativo. Enquanto uns viam no desenvolvimento dependente a forma possível de crescimento e de inserção internacional dos países latino-americanos, outros defendiam a necessidade histórico-social da superação dos laços da dependência como condição de libertação nacional do imperialismo". (KOLING, 2007, p. 139).

objetivo de chegar à autossuficiência e controlar a produção, defendendo o mercado interno e buscando completar o ciclo de "substituição de importações" e iniciar um novo ciclo econômico, com bases econômicas consolidadas para a produção de capital, bens e serviços no sistema produtivo. Para o estímulo da produtividade, também era necessário à transferência de mão de obra dos setores de baixa produtividade para os setores mais competitivos, principalmente da zona rural para os setores urbanos, como forma de ampliação do mercado interno. Essa medida tinha a finalidade de proteger e garantir uma redistribuição de renda, como forma de combate à invasão dos produtos estrangeiros.

De acordo com Vasconcellos e Bordinhão (2010, p. 81), em 1948 foi criada a Comissão Econômica para América Latina (CEPAL) da qual fazia parte (e foi seu primeiro presidente), o economista argentino Raúl Prebish, defensor de uma proposta de pensar o capitalismo como um sistema mundial dividido entre "centro" e "periferia". A teoria de Raúl Prebish já apontava para aquilo que Aníbal Quijano (2005) denominou como "novo padrão de poder mundial", constituído a partir da América Latina como "moderno sistema de mundo" (*Wolrd System*). Essa teoria ganhou repercussão e se tornou referência em toda América Latina. Essa perspectiva da sociologia desenvolvimentista ganhou mais consistência teórica, à medida que houve uma contextualização econômica da América Latina, a partir da formulação das ideias cepalinas, em defesa do desenvolvimento interno e da industrialização, com o objetivo de reduzir a dependência do comércio internacional.

O filme "Memórias do subdesenvolvimento" de Tomás Gutiérrez Alea representa o contexto histórico criticando o subdesenvolvimento econômico e propõe a originalidade da Revolução, com a pretensão de libertação da dependência econômica frente às nações imperialistas desenvolvidas. Antes de iniciar, é necessário exclarecer que esse filme aponta também para outras direções, além do ponto de vista dessa abordagem analítica.

O filme se organiza em dez cenas, divididas ao longo dos noventa e sete minutos. Seu enredo é ficcional, e conta com características de um documentário alternado com cenas reais. Diferentemente de "Terra em Transe", possui um tratamento técnico mais elaborado, sem poluição sonora e segue um padrão de tempo cronológico, apenas com alguns *flashs* das memórias de Sergio, personagem de Sergio Corrieri, o narrador protagonista intelectual burguês de Cuba.

Em 1961, a burguesia cubana abandonou o país para viver em Miami. Após a partida de seus companheiros de classe e de sua mulher, Sergio decide permanecer em Cuba, vivendo com as dívidas pagas pela revolução, pelo confisco de seu imóvel. O filme retrata a melancolia do protagonista, representante da burguesia que não se adaptou ao governo

revolucionário. Esse personagem, do alto de seu apartamento, observa Havana com o olhar privilegiado da burguesia, e questiona a revolução, em que nada mudou, prevalecendo o subdesenvolvimento de uma política frágil, como um papelão.

Na terceira cena, Sergio se encontra com Pablo, interpretado por Omar Valdés, que critica essa primeira revolução socialista da América que, de seu ponto de vista burguês, seria um retrocesso, um retorno à barbárie e o resultado seria a fome. Pablo argumentava que a revolução era um produto da disputa imperialista entre o socialismo russo e o capitalismo americano e que Cuba nada tinha a ver com isso, e seria a primeira a ser prejudicada, devido à sua condição geográfica, de pequena extensão. Em seguida, Pablo orgulha-se de nunca ter se metido em política, com essa fala, Tomás Gutiérrez Alea critica a posição de uma burguesia inerte, despolitizada e colonizada. Em outro plano de imagem, Pablo critica o exibicionismo do corpo de Anita "gostosa" e com "a barriga cheia de feijão preto". Na sequencia, faz apologia aos Estados Unidos: "Os americanos sabem fazer as coisas funcionarem, tem *know-how* para desenvolver a economia do país".

Na sexta cena, Sergio já havia se relacionado com Elena, personagem de Daisy Granados, e a considerava incapaz de acumular experiência e se desenvolver. Esse pressuposto era um nítido sinal de subdesenvolvimento e ela tinha dificuldades para se relacionar as coisas e sustentar uma ideia, considerando que nos trópicos, era difícil encontrar uma mulher com sentimentos e cultura. Em Cuba, não há consistência de pensamentos já que estes, além de precisar de alguém que pense por eles, precisam se adaptar ao momento. A obra critica, assim, a tendência do latino-americano elitista que aliena seu pensamento ao olhar europeu, como Pablo e Sergio, que zombam da mulher cubana e consideram-na inferior. A mulher sofisticada na concepção desses personagens eram as mulheres ao estilo das italianas representadas por Hanna, a ex-mulher de Sergio, caricaturas idealizadas por eles, ao contrário de Elena.

Na sétima cena, Sergio tenta remodelar Elena, imitando o estilo de vida europeu, em uma visita à casa-museu de Hemingway. Com o objetivo de educar a moça, Sergio acaba criticando o modo de vida do escritor e a decoração eurocêntrica (que também pode ser percebida em seu apartamento) e faz uma crítica a si mesmo. É possível perceber a relação entre senhor e servo em uma sequência de imagens, com a narração de Sergio, no momento da apresentação do serviçal de Hemingway, René Villarreal, que havia sido encontrado vagando pelas ruas de São Francisco de Paula e educado como um criado fiel. Uma imagem de colonizador e colonizado, que se assemelha às figuras de Próspero e Caliban.

Hemingway escolheu Cuba como refúgio e construiu sua torre em sua ilha tropical, usava botas para caçar na África, móveis americanos, fotos espanholas, revistas e livros em inglês, assistiam a touradas, escrevia em inglês e pescava na corrente do Golfo, Cuba nunca o interessou. Como um país atrasado, servia ao escritor apenas para matar animais silvestres, pescar, tomar sol e divertir-se com as lindas garotas subdesenvolvidas, como Elena. Porém, nesta cena, ela faz uma importante observação, mesmo sendo vista como inferior, ela percebeu as semelhanças entre a decoração da casa de Hemingway e as decorações das casas americanas e não considerou que fossem extraodinárias, não dando preferência nem ao capitalismo americano e nem ao socialismo europeu. Percebe-se, nitidamente, que Elena prefere seu próprio modo de vida.

Ainda na sétima cena, há um recorte em que Gutiérrez Alea propõe uma discussão sobre a cultura em um país subdesenvolvido, em uma Mesa Redonda em uma Conferencia de Literatura e Subdesenvolvimento, no qual se encontram os intelectuais René Depestre, Edmundo Desnoes, Davio Viñas, o italiano Gianni Toti e Salvador Bueno como mediador. Depestre argumentava que o desafio de uma cultura subdesenvolvida era a escrita de sua própria história, uma operação às vezes difícil e dolorosa para um povo que toma consciência de sua capacidade de transformar sua condição social, e recorrer às suas tradições, para fazê-las dar frutos e enriquecê-las com as condições da luta pela libertação nacional. Já Desnoes considera que os latino-americanos de pele escura estão fora da classificação social do mundo desenvolvido, são discriminados, oprimidos, rejeitados, ignorados e estrangeiros na fraude do estilo de vida americano universal, que tem como referência o branco anglo-saxão protestante.

Em seguida, o italiano Gianni Toti se apresenta como “advogado do diabo”, em defesa do eurocentrismo. Ele considera os latino-americanos como extremistas e critica as palavras usadas por eles, afirmando que são ultrapassadas e cúmplices de uma cultura gasta, com uma trama linguístico-ideológica que é usada como álibi ou corte lingüístico, que pode levá-los a uma paz mental das fórmulas, inútil no continente linguístico do subdesenvolvimento, além disso, esquecem que a contradição fundamental de nossa época não é entre o imperialismo americano e os três continentes subdesenvolvidos, mas entre as forças produtivas e as formas e relações de produção do capitalismo, ou seja, entre o sistema capitalista e a revolução socialista, em sua última fase imperialista. Toti critica a epistemologia cubana, e propõe a interpretação marxista como método de análise da contradição entre o socialismo russo e o capitalismo americano, incluindo a revolução cubana nas metas-narrativas universais.

Viñas refuta as observações de Toti afirmando que as contradições fundamentais se justificam, na realidade, quando se materializam e se tornam guerra. As contradições fundamentais não se concentram apenas entre os proletariados e os capitalistas europeus, mas em áreas de conflitos, como por exemplo, o Vietnã.

No plano seguinte, Jack Gelber, americano branco, anglo-saxão e protestante, sentado ao lado de Sergio no meio da plateia, se levanta e pergunta, em inglês: "Sendo a revolução Cubana tão original, porque recorre a métodos arcaicos como a mesa redonda, porque não cria um método mais dinâmico para gerar interação entre a mesa e o público?". Sua crítica estava imbuída de valores culturais dos Estados Unidos, na condição de superior, olhando de cima para baixo e, utilizando-se da língua inglesa, fala com a autoconfiança de um desenvolvido, para subdesenvolvidos. Tomás Gutièrrez Alea entende, então, que nem o capitalismo americano e nem o imperialismo russo servem como modelo, preferindo a revolução.

Após o debate, Sergio caminha pela rua, em direção à câmera, com uma imagem que vai ficando cada vez mais distorcida, em referência ao personagem que dizia estar se decompondo, pois os homens são como os frutos, amadurecem e apodrecem, ele dava razão ao americano, não encontrava saída para o subdesenvolvimento, e retornou ao seu dilema pessoal, na condição de burguês, como um peixe fora da água. Ele volta a se sentir superior ao seu povo e percebe sua destruição, um representante de uma burguesia em extinção, o que ocorre na décima cena, no recorte de imagens do alto do apartamento de Sergio, no qual aparece somente um telescópio na janela.

Na décima cena, que se dá como um documentário, Tomás Gutiérrez Alea enfatiza um discurso de Fidel Castro, no qual ele justifica a atitude do governo revolucionário em oposição ao bloqueio econômico dos Estados Unidos e repudia as intenções de fiscalização na política militar e qualquer tentativa de inspeção em Cuba. O governo sabe como deve defender a integridade e soberania do país. As ameaças de ataques nucleares não assustam o governo, que defende seu modo de vida, de acordo com sua época, com a dignidade de saber viver, todos juntos sem distinção de sexo, raça e idade. Em seguida, o foco se direciona a um outdoor que diz: "A LAS ARMAS", com a imagem de um homem com o braço erguido e arma em punho. Fidel finaliza seu discurso com o slogan da revolução: "Todos somos um, nesta hora de perigo e nosso destino, dos revolucionários, dos patriotas, será o mesmo, e de todos será a vitória. Pátria ou Morte. Venceremos".

Em relação à colonialidade do poder, é possível perceber, nesse filme, elementos de resistência epistêmica. A narrativa assume uma função social de forma didática, com uma maturidade intelectual e pretensão de elevar o nível cultural do povo cubano a partir de uma

abordagem cinematográfica com um conteúdo social. Verifica-se, assim, um aspecto educativo que visa à formação de um sujeito pensante e de uma consciência revolucionária, com uma linguagem ideológica combativa, também se discute a construção de um saber intercultural como forma de descolonização das epistemologias universais.

Na visita a casa-museu de Hemingway, Sergio crítica a relação de René Villareal como o seu "Gunga dinn" e também a relação do colonizador europeu com a colônia, esta cena materializa a lógica da colonialidade com base no pressuposto de superioridade do colonizador em relação ao colonizado, a qual pode ser entendida como um dos momentos de maior expressão de manifestação contra a colonialidade do poder.

Na sétima cena, o filme levanta uma hipótese quando os componentes da mesa debatem o subdesenvolvimento econômico, e dentro dele, a questão racial. Eles propõem a reescrita da sua própria história como forma de transformação social, um dos símbolos da luta pela libertação nacional. Neste momento, Tomás Gutiérrez Alea demostra uma recusa ao materialismo histórico como epistemologia.

> A partir do que entendemos sobre o que deva ser a função social do cinema em Cuba nestes momentos (contribuir da maneira mais eficaz para elevar o nível de consciência revolucionária do espectador, armá-la para a luta ideológica que estamos obrigados a sustentar contra as tendências reacionárias de todo tipo, contribuir para que se desfrute melhor a vida...), queremos mostram qual é, no nosso juízo, o nível mais elevado que o cinema pode alcançar- enquanto espetáculo- no cumprimento dessa função. Perguntamos, portanto, até que ponto um certo tipo de espetáculo pode contribuir para provocar uma tomada de consciência e uma atividade consequente no espectador. Perguntamos também no que consiste essa tomada de consciência e essa atividade que deve ser gerada no espectador uma vez que este deixa de sê-lo, ao sair do cinema e defronta-se novamente com a realidade diária, a sua vida individual e social, a sua vida cotidiana. (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p. 22).

Gianni Toti utiliza o materialismo histórico em uma tentativa de fundamentar a contradição entre o socialismo russo e o capitalismo dos Estados Unidos, entre as forças produtivas em todo o mundo e as relações de produção do capitalismo. Assumindo que esse método de interpretação não se adequava à sociedade cubana, a narrativa propõe a originalidade da Revolução, como na sexta cena, quando Elena dá clara preferência a seu próprio modo de viver.

O filme faz uma crítica à burguesia cubana no período da Revolução, mas pode ser compreendido como uma análise metafórica do socialismo russo e do capitalismo estadunidense, ao absorver o ideal revolucionário de Cuba e propor que as armas e a Revolução fossem uma unidade nacional. Nesse contexto, se justifica a hipótese de uma

manifestação de resistência epistêmica decolonial em combate a colonialidade, seja eurocêntrica ou estadunidense.

Sobre a colonialidade do ser, o filme pode ser entendido como uma crítica ao personagem Sergio, um burguês que se considera superior aos povos subdesenvolvidos dos trópicos e vive com base em uma identidade supostamente europeia. Porém, o que aparecia era a falsa sofisticação de um colonizado. A narrativa parece tentar desconstruir esse complexo de inferioridade do latino-americano e ressaltar a construção de uma identidade cubana, com um protagonista que vive uma crise existencial, e não consegue se definir como latino-americano. Assim, Tomás Gutiérrez Alea elabora uma unidade nacional, criticando o pensamento que esse personagem representa e enfatizando o compromisso revolucionário, sem, deixar de ser humanista. Assim, ele propõe o humanismo revolucionário em contraposição ao imperialismo, rejeitando a perspectiva do socialismo soviético e o capitalismo imperialista dos Estados Unidos.

3.3 Interculturalidade e resistência epistêmica em "O sangue do condor"

No interior do chamado Terceiro Mundo existe "outro mundo" que permanece ivisível para todos os outros mundos, denominados por "mundo civilizado". Quando esses grupos são mencionados, não são identificados pelos nomes que escolheram para si próprios, geralmente como "rebeldes", "guerrilheiros", ou separatistas envolvidos em "guerras civis". São comunidades baseadas em economia de subsistência, voltadas para suas necessidades, que não tem uma concepção de propriedade privada, considerando que a terra é de posse em comum.

De acordo com Shohat e Stam (2006, p. 65-66), estima-se que ainda existam cerca de três mil nações nativas, o que representa aproximadamente 250 milhões de habitantes vivendo no interior de duzentos Estados que afirmam ter soberania sobre eles, pois suas comunidades não constituem estados-nações. Eles são descendentes dos antigos habitantes dos territórios tomados pelos ocupantes estrangeiros, que os denominaram como "nativas" ou "nações primitivas".

Esses povos não tem direito à voz e seu modo de vida é considerado primitivo e subdesenvolvido. Para o cineasta boliviano Jorge Sanjinés, até 1961 o cinema revolucionário praticamente não existia na América Latina, os filmes bolivianos atendiam a interesses antinacionais e o país vivia um grande isolamento cultural.

A partir de 1952, o impacto das grandes injustiças sociais desencadeou uma tomada de consciência dos cineastas, que estabeleceram metas e entenderam sua responsabilidade como

artistas e intelectuais de sua posição privilegiada, em relação ao restante da população. Dessa forma, eles assumiram um compromisso com as causas do povo.

Jorge Sanjinés e o grupo *Ukamau* desenvolveram o projeto de *Um cine junto ao povo*. Esse cineasta realizou dois filmes de grande importância para a história do cinema boliviano, o primeiro foi *Ukamau* (1966), em *aimará*, o segundo foi "O sangue do Condor" (*Yawar Mallku* - 1969) em *quéchua*, ambos realizados com a colaboração dos próprios povos nativos. O sangue do Condor" (*Yawar Mallku*) foi bem recebido pelo público de maioria mestiça e indígena, como mostra Jorge Sanjinés, em seu manifesto de 1972:

> Como resultado inmediato a la difusión de Yawar Mallku se puede anotar que los norteamericanos suspendieron totalmente la distribución masiva de anticonceptivos, sacaron del país a todos los miembros de su organización que habían trabajado en los tres centros de esterilización que funcionaban en Bolivia y afrontaron la renuncia interna de otros componentes, sin animarse a desmentir la acusación que se proyectó contra ellos inclusive desde periódicos conservadores. Mas tarde se pudo conocer el caso de una población campesina que estuvo a punto de linchar a tres norteamericanos del Cuerpo de Paz, acusándolos de esterilizadores. Por vía indirecta, el film actuó sobre otras zonas: dos comunidades campesinas del Altiplano impidieron el acceso de los Cuerpos de Paz, alegando que conocían sus practicas por las denuncias del film difundidas por la radio. En 1971, ante la evidencia de documentos sobre las diversas actividades antinacionales y la presión creciente, el gobierno boliviano expulsa al Cuerpo de Paz. Era pues la praxis la que confirmaba que un cine revolucionario podía ser un arma. Indudablemente la situación y las condiciones objetivas y subjetivas de Bolivia eran particulares y permitieron que una obra comprometida movilizara la opinión pública, utilizando para ello los mismos canales de difusión que son habitualmente empleados por las clases dominantes con carácter exclusivo en otros países. Pero tampoco puede desconocerse que para que esto fuera posible, era necesario que el grupo se propusiera producir un cine de interés y atracción populares. Es decir un cine que basara su objetivo de contribuir a crear conciencia en la comunicabilidad con el pueblo. Se trataba de profundizar una realidad y la claridad del lenguaje no podía provenir de la simplificación sino de la lucidez con que se sintetizara la realidad. Sin embargo, a pesar de que Yawar Mallku había logrado una audiencia gigantesca, a pesar de los resultados extraordinarios con relación a los objetivos trazados para el film, se puede decir que no había logrado aun, plenamente, una comunicabilidad de activa participación. Su estructura argumentada, propia del cine de ficción situaba a la denuncia en un peligroso grado de inverosimilitud. (SANJINÉS, Bolívia, 1972).[49]

A primeira manifestação de resistência epistêmica à colonialidade do poder nessa obra é a língua utilizada, o *quéchua*. A segunda se apresenta ao longo dos 78 minutos do filme, cuja intenção é mostrar os problemas do país, como testemunha da realidade social da Bolívia, um dos países mais pobres da América Latina. A derradeira manifestação pode ser entendida pela atuação dos próprios indígenas ao invés de atores profissionais, assim essa

[49] Ver: Teoria y practica de um cine junto ao Pueblo publicado em 1972. Bolívia, por Jorge Sanjinés. Disponível em: <http://arditodocumental.kinoki.es/teoria-y-pratica-de-un-cine-junto-al-pueblo/>. Acesso em: 01/03/2013.

narrativa se aproximou mais da realidade boliviana, como forma de conscientização política e denúncia à invasão da cultura indígena pelo imperialismo dos Estados Unidos.

O filme está dividido em cinco cenas e é direcionado ao público indígena e aos mestiços bolivianos que representam a maior parte da população, conforme Avellar (1995, p.220-221). Do ponto de vista técnico, foi feito com poucos recursos e o tempo da narrativa se alterna entre o passado e o presente (semelhante à "Terra em Transe").

A filmografia glauberiana optava por uma "Estética da fome", já "O sangue do condor"[50] aponta para uma estética das desigualdades sociais e para as crenças espirituais dos indígenas. Como um pretexto de redução das desigualdades e combate à pobreza, o governo boliviano, com o apoio de uma instituição dos Estados Unidos denominada "Corpo de Progresso", se desloca até uma pequena comunidade indígena, alegando grande sacrifício para levar o desenvolvimento para a Bolívia. Lá, oferece ajuda às comunidades indígenas por meio de roupas e presentes para as crianças, além de artefatos que já não serviam mais para os estadunidenses que viviam em La Paz, para que os indígenas pudessem ter roupas iguais às usadas pelos "civilizados".

Como forma de resistência e protesto à imposição dos valores culturais da sociedade branca, os indígenas recusaram a ajuda dos "gringos"[51], para que pudessem conceber filhos para dar continuidade a sua cultura. Os indígenas, liderados por Ignacio Mallku, personagem de Vincente Verneros, devolveram os presentes. Atitude que foi interpretada como um ato de insurreição e insubordinação ao governo. Os líderes da aldeia foram assassinados e Ignácio ferido gravemente pela polícia local.

A narrativa aponta para duas direções distintas: para a coletividade, representada pelo espírito de unidade dos indígenas, a exemplo de Paulina, personagem de Benedicta Huanca, esposa de Ignácio Mallku. Em certo momento, Paulina se dirigia até o centro comercial para vender ovos e foi interceptada por um gringo que queria comprar todos os ovos que Paulina levava, assim ela não precisaria se deslocar até o centro comercial e também lucraria mais, pois ele estava oferecendo um preço mais alto do que ela cobrava. Paulina responde que não poderia lhe fornecer todos os ovos, pois o resto da comunidade ficaria sem o abastecimento de sua necessidade. Dessa forma a narrativa enfatiza o espírito da coletividade indígena. Já a

[50]Não foi possível encontrar uma cópia desse filme em *DVD* ou em *BLU-RAY*, por isso, foi necessário recorrer à internet, e a cópia disponível não continha um menu com opções de seleções de cenas (capítulos), idioma e legenda para que a análise fosse realizada de forma sequencial (N. A).

[51] Forma pejorativa pela qual os indígenas se dirigiam aos membros do centro da maternidade do *Cuerpo de Paz* instalada na região. (N.A.).

atitude do gringo demonstra o individualismo do capitalismo, no qual se valoriza apenas o pecúlio, uma clara denúncia das práticas capitalistas.

A outra direção é percebida quando os indígenas lutam pela perpetuação de sua cultura e por sua sobrevivência, enquanto os estrangeiros planejam a extinção do povo indígena, por meio de um programa de esterilização das mulheres indígenas, dissimulado como forma de ajuda, combate à pobreza e às desigualdades sociais vividas pelos indígenas. Por um lado, os indígenas lutam pela vida; por outro, os estrangeiros tentam exterminá-los.

A luta pela vida também fica evidenciada com os personagens Ignacio e seu irmão Sixto Mallku, personagem de Marcelino Yanahuaya. Após Ignacio ter sido atingido pela polícia, em resistência à ajuda que os estrangeiros estavam oferecendo, ele desconfia da benevolência dos estrangeiros funcionários do centro de maternidade do *Cuerpo de Paz*. Após se rebelar contra os estrangeiros e seu projeto de ajuda à comunidade, Ignacio, ferido à bala, foi levado para La Paz onde residia seu irmão Sixto Mallku, um ex-camponês que sobrevivia como operário de uma indústria de tecelagem. Neste momento, Jorge Sanjinés revela, para o espectador, o processo de transformação cultural pela colonialidade do poder e do saber, por meio da sedução e promessa de uma vida nos padrões internacionais, mediada pela industrialização. Porém, essa promessa esconde a verdadeira realidade, e não mostra os baixos salários pagos aos operários pelos opressores.

Na sequência, Sixto procura ajuda para salvar a vida de seu irmão Ignacio, que precisava de medicamentos e de uma transfusão de sangue, um tratamento que custava 350 pesos, enquanto ele ganhava apenas 200 pesos mensais. Este cenário alerta o público da inoperância do Estado na saúde pública boliviana, que tinha o pretexto de oferecer ajuda aos indígenas, como forma de redução das desigualdades sociais e levar o desenvolvimento para as comunidades indígenas, contudo, quando eles realmente necessitaram de assistência médica básica, o Estado negou esse direito.

Jorge Sanjinés evidencia o contraste entre a burguesia e a população indígena, no momento em que Sixto encontra o Dr. Millán, que estava reunido com o Ministro da Secretaria de Saúde e o Presidente da Câmara Técnica de Assistência, discutindo a necessidade de ajuda internacional e financiamento para o desenvolvimento da Bolívia. O Dr. Millán agradecia aos médicos dos Estados Unidos pela generosa e construtiva ajuda que havia recebido como parte de um planejamento para o desenvolvimento da Bolívia, que não conseguia acompanhar o ritmo do progresso. O médico refletia sobre o quanto a ajuda internacional havia contribuído para isso buscando uma forma de compreender as razões do atraso para que não se sentissem inferiores, em agradecimento aos paladinos da ciência, que

tinham como única preocupação transmitir conhecimentos e substituir "feiticeiros emplumados" por homens da ciência, na mesma medida da longa e gloriosa jornada de progresso, que leva o mundo livre para o desenvolvimento. Nesse momento, revela-se a hipocrisia da burguesia, em que Sixto é ignorado, mesmo após explicar sua situação ao médico, que segue com seu discurso justificando uma relevância social, apenas como teoria para mostrar as autoridades, como prestação de contas, entretanto na prática não se concluía, pois Sixto era a personificação da necessidade de desenvolvimento, defendida pelo médico, já que era a ele que o personagem pedia ajuda, e não aos "feiticeiros emplumados", e, no entanto, foi ignorado.

Sobre a colonialidade do ser, pela colonização da cultura indígena boliviana, Jorge Sanjinés reproduz os reflexos da colonialidade do poder. Logo no início da narrativa, há um paralelo entre Sixto Mallku e um operário mestiço que tinha traços indígenas marcantes mas usava um bigode. Na cena os dois personagens estão jogando futebol e na disputa pela bola, Sixto acaba machucando o oponente, que se prostra no chão, segurando a perna e demonstrando sinais de dor. Sixto pede desculpas, que não foram aceitas pelo adversário, que o chama de "índio estúpido", com clara intenção de ofendê-lo. Jorge Sanjinés dá um *close* em seu rosto, buscando evidenciar as características indígenas do personagem. Sixto responde: "Índio? O que você sabe sobre mim? Eu não sou índio, *porra*!".

Nesta cena fica clara a influência da cultura dominante, presente em toda a narrativa fílmica, desde a primeira cena, quando aparece uma pequena construção indígena com uma sacada ao estilo europeu. Em outro momento, aparece uma cruz sobre uma rocha, fazendo referência ao Cristianismo dentro das comunidades indígenas. O índio Sixto é um personagem que nega sua identidade indígena e usa roupas ocidentais. E na última cena é possível ver uma freira de aparência indígena, referindo-se à imposição cultural europeia.

Na obra, parece se comprovar a existência de elementos que se coadunam com a perspectiva decolonial do grupo "modernidade/colonialidade". O cineasta constrói uma identidade baseada na cultura indígena como símbolo da resistência política e epistêmica ao capitalismo imperialista dos Estados Unidos. O filme é também uma crítica ao colonialismo eurocêntrico, que induz os povos conquistados a um sentimento de negação de seus valores culturais e de si próprios, na tentativa de justificar uma identidade como homem branco, mesmo diante de suas características físicas, nitidamente indígenas.

Essa análise foi realizada por meio do contraste entre o projeto colonial das epistemologias eurocêntricas, e do outro lado o projeto latino-americano do grupo modernidade/colonialidade como categoria analítica de matriz colonial de poder.

Com base na argumentação de Aníbal Quijano, a colonialidade do poder, por meio de um sistema de valores culturais e do conceito de raça, é uma prática que constitui um sistema hierárquico complexo, que provoca a negação de um ser (o indígena). O indivíduo apresenta um complexo de inferioridade, como foi demonstrado no diálogo entre dois indígenas que negam suas próprias identidades, o que é possível perceber na narrativa de Jorge Sanjinés e também na postura de Sergio no filme "Memórias do Subdesenvolvimento". Já Glauber Rocha parece não demonstrar preocupação com a questão identitária, pelo contrário, ele reproduz uma afirmação das diversidades culturais e a complexidade da cultura brasileira "O compromisso dos cinemanovistas é com a 'verdade' e não com mentiras, com o tecnicismo, ou a pornografia do cinema dominante, visto por Glauber Rocha, no Brasil, como tradições comerciais 'imperialistas', 'alienadas' e 'colonizadas'". (SHOHAT-STAM, 2006, p. 356-358).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada possibilitou identificar elementos da categoria analítica do grupo modernidade/colonialidade e da perspectiva decolonial que se relacionam à indagação do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Por meio desse intenso estudo, foram estabelecidos certos desdobramentos que apontam para uma combinação entre esses dois projetos: de um lado o projeto político, social, cultural da perspectiva decolonial como interculturalidade crítica e epistêmica e por outro, o projeto estético do *Nuevo Cine Latinoamericano* como possível resistência política e epistêmica.

Com base na argumentação de Aníbal Quijano (2010) [52] demonstrada no primeiro capítulo, é possível perceber que até hoje persiste a invisibilidade sociológica da América Latina. A perspectiva decolonial e a interculturalidade epistêmica como racionalidade original dos movimentos de resistência "indígenas" e dos "afro-americanos" tornaram possível o questionamento da versão europeia da modernidade/colonialidade, como uma alternativa, em defesa de uma igualdade social, a esse pensamento apoiado teórica e socialmente a classificação na ideia de "raça" e "etnia". Esses movimentos negam, também, a legitimidade do Estado-Nação da colonialidade do poder.

O caminho percorrido, na tentativa de relacionar esses dois projetos em contraposição ao projeto colonialidade do poder, foi difícil. Entretanto, o projeto dos cinemanovistas apresentava argumentos que tornam possível associar à descolonização do saber, vistos nos manifestos dos cineastas.

Os resultados obtidos, em relação ao acervo disponibilizado para consultas, mostraram-se satisfatórios. Em nossa argumentação em defesa do *Nuevo Cine Latinoamericano*, como forma de conhecimento contra-hegemônico, foi possível observar, com o cruzamento das fontes consultadas, que existe uma relação entre elas e esse movimento, representado pelos filmes que foram analisados.

Ficou claro que esse movimento possui elementos de crítica e luta pela descolonização, os quais se constituem como uma forma de conhecimento e resistência epistêmica, em contraposição à colonialidade do poder, imposta pela estética ocidental por meio de meta-narrativas supostamente universalizantes, como é o caso do cinema comercial.

A internacionalização das economias latino-americanas, incentivadas pela cultura de massas, para ampliação do consumo e do crescimento da influência da televisão na sociedade,

---

[52]Anibal Quijano (2010). Colonialidade, Modernidade e identidade na América Látina. Disponível em: http://reconquistaranegritude.blogspot.com.br/2010/04/colonialidade-modernidade-e-identidade.html. Acesso em 05 de março de 2013.

contribuiu significativamente para o ocultamento das experiências estéticas *do Nuevo Cine Latinoamericano* e do Cinema Novo. O cinema dominante impôs, por meio de uma linguagem universal doméstica, um padrão cinematográfico hegemônico que ainda persiste, como no caso das narrativas hollywoodianas.

Espera-se que esta pesquisa desempenhe uma função social na difusão da perspectiva decolonial por meio de projetos acadêmicos e que outros pesquisadores incorporem, em seus estudos, essa vertente histórica. Como propostas para futuros estudiosos, estão as minisséries da Rede Globo de Televisão, ou o cinema nacional contemporâneo. Curiosamente, o ano de 1998, marcou o início de uma etapa da relação entre cinema e televisão no país, com a criação da Globo Filmes, uma divisão da TV Globo[53], voltada para a produção e co-produção de longas-metragens. A inserção dessa empresa no cenário audiovisual brasileiro gerou os filmes de maior repercussão no público do século XXI, com exceção dos filmes "Tropa de Elite" (2007) e "Tropa de Elite 2: O inimigo agora é outro" (2010) ambos de José Padilha. O termo, curiosamente, refere-se à ambiguidade da Rede Globo de Televisão ao produzir conteúdos cinematográficos em dois "prismas". Sua pretensão parece ser atingir públicos diferentes ao produzir, de um lado, conteúdos destinados para as massas e por outro, uma cultura cinematográfica com conteúdos para formação de identidades da cultura nacional.

Assim, o *Nuevo Cine Latinoamericano* é considerado o movimento de maior expressão mundial, enquanto o Cinema Novo foi o mais importante até hoje no Brasil. A política cinematográfica do cinema nacional funciona por meio de incentivos fiscais do Governo Federal em prol do desenvolvimento da cultura nacional. Por isso, o cinema nacional mantém relação direta com diretores de marketing de grandes empresas do país, com vistas a financiar as produções cinematográficas. Os recursos de financiamento para a realização dos filmes nacionais, atualmente, funcionam por meio da transferência de impostos, veiculada pela política de incentivo do Ministério da Cultura, e da Agência Nacional do Cinema (Ancine). Considerando a originalidade do *Nuevo Cine Latinoamericano* como projeto de resistência epistêmica para descolonização do saber hegemônico, propõe-se, assim, uma renovação desse projeto, pelas novas gerações de cineastas do cinema latino-americano para que se libertem definitivamente da influência das pretensas epistemologias universais.

---

[53] "Estudo sobre a criação da Globo Filmes, divisão voltada para a produção e co-produção de longas-metragens para cinema da TV Globo. A entrada da Globo Filmes no cenário audiovisual brasileiro, em 1998, marcou o início de uma nova etapa da relação entre cinema e televisão no país". (Butcher, 2006). Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=36633. Acesso em: 03 de março de 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução: Alfredo Bossi e Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema*: uma introdução. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.

ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AMANCIO, Tunico. Fuzuê em Gaza (Poder, Corpos e Humor). In: AMANCIO, Tunico; TEDESCO, Marina Cavalcante (orgs.). Brasil México: aproximações cinematográficas. Niterói:
Editora da UFF, 2011.

ARROYO QUIROZ, Claudia. Pobreza y desigualdad social en El Cine Mexicano reciente: El caso de Um Mundo Maravilloso (Luis Estrada) y Batalla en el cielo (Carlos Reygadas). In: AMANCIO, Tunico; TEDESCO, Marina Cavalcante (orgs.). Brasil México: aproximações cinematográficas. Niterói: Editora da UFF, 2011.

AQUINO, Rubim Santos Leão de. *História das sociedades*: das sociedades modernas às sociedades atuais. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1983.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. *Dicionário teórico e crítico de Cinema*. Tradução: Guildo Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *As teorias dos cineastas*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004. Coleção Campo Imagético.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, Getino, Garcia, Espinosa, Sanjinés, Alea.In: ____. *Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. 34. Edusp, 1995.

_____. *Neo-realismo, Realismo, Surrealismo*: os novos cinemas latino-americanos. Disponível em: <http://www.escoladarcyribeiro.org.br/media/Realismos.pdf>.

BERNARDET, Jean - Claude. *Cinema brasileiro*: proposta para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean - Claude. *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BERNARDET, Jean – Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 1988.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. *Colonialidade do Poder e Subalternidade*: os sindicatos das trabalhadoras domésticas no Brasil. Revista Brasileira do Caribe, v. VII, n. 14, Enero-Junio, 2007, p. 311-345. Associação Caruarense de Ensino Superior Brasil. Disponivel em: < http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=159114257002>.

BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano*: Normas e princípios narrativos. Tradução de Fernando Mascarellos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*: documentário e narratividade ficcional,v.2. São Paulo: Senac, 2005.

CAJIGAS-ROTUNDO, Juan Camilo. *La biocolonialidad del poder*: Amazonía, biodiversidad y ecocapitalsimo. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón. (Orgs.). *El giro decolonial*: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

CAÑIZAL, Eduardo Peñula. *Surrealismo* In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas-SP. Papirus, 2006. Coleção Campo Imagético.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Cinema novo alemão* In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas-SP. Papirus, 2006. Coleção Campo Imagético.

CARDOSO, F.H.; E. FALETTO, Enzo. Dependencia y desarrollo en América Latina. México: Siglo Veintiuno, 1969.

CARVALHO, Maria do Socorro. *Cinema novo brasileiro* In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas-SP. Papirus, 2006. Coleção Campo Imagético.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón. (Orgs.). *El giro decolonial*: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá. Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón. Prólogo. *Giro decolonial*: teoria crítica y pensamiento heterárquico. In: ____ (Orgs.*). El giro decolonial*: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá. Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. 13ª ed., São Paulo-SP: Editora Ática, 2006.

COLINA, Enrique;TORRES, Daniel Díaz. *Ideología del melodrama em el viejo cine latinoamericano*. Disponível em: <www.cinelatinoamericano.org/assests/docs/melodrama-colinaydaniel.pdf>.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução: Nilson Moulin Louzada. Revisão técnica: Sheila Schvarzman. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro cinema*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas-SP. Papirus, 2006. Coleção Campo Imagético.

DUSSEL, Enrique. *Meditações Anticartesianas sobre a origem do antidiscurso filosófico da modernidade*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

DUSSEL, Enrique. *Europa, modernidade e eurocentrismo*. In: LANDER, Edgardo. (Org.). *Colonialidade do saber*: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino americanas. CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. Coleção Sur Sur. Disponível: < em: www.clacso.org>.

EISENBERG, Peter Louis. *Guerra civil americana*. 1ª ed. São Paulo-SP: Editora Brasiliense S.A, 1982. Coleção tudo é história

FABRIS, Mariarosaria. *Neorrealismo italiano*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas- SP: Papirus, 2006. Coleção Campo Imagético.

FERNÁNDEZ Retamar, Roberto. *Caliban e outros ensaios*. Tradução: Maria Elena Matte Hiriart e Emir Sader. São Paulo: Busca Vida, 1988.

FONSECA, Jair Tadeu da. *Imagens do escritor e do poeta em memória do subdesenvolvimento e Terra em Transe*. Disponível em: <www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2008%Jair%Tadeu%20da%Fonseca.pdf>.

GARCIA, Estevão. O México de Alejandro Jodorowsky em La Montanã Sagrada. In: AMANCIO, Tunico; TEDESCO, Marina Cavalcante (orgs.). Brasil México: aproximações cinematográficas. Niterói: Editora da UFF, 2011.

GARCÍA CANCLÍNI, Néstor. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3ª Ed. – São Paulo, SP: Editora da Unversidade de São Paulo, 2000.

GROSFOGUEL, Ramón. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais*: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global, In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. África na sala de aula: visita à história contemporânea 2 ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.

HOBSBAWM, Eric J. A era dos impérios. Tradução: Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Editora Paz e Terra S/A, Rio de Janeiro – RJ, 1998.

KARNAL, Leandro. *Estados Unidos*: A formação da nação. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2003.

KOLING, Paulo José. Teorias da dependência: Abordagens sobre o desenvolvimento latino-americano. In: Dialogos, DHI/PPH/UEM, v. 11, nº. 1/ nº 2, p. 137-165, 2007.

LABAKI, Amir (Org.). *Folha conta 100 anos de cinema*: Ensaios resenhas, entrevista. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LANDER, Edgardo. (Org.). *Colonialidade do saber*: eurocentrismo e ciências sociais. In: _____. Perspectivas latino americanas. CLACSO: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005.Coleção Sur Sur. Disponível em: <www.clacso.org>.

LIMA, Mônica Cristina Araújo. Fernando Birri: Do projeto de Cine Nacional, Realista, Crítico y Popular (Argentina-1962) ao Manifesto del Consumismo o Comunismo Cósmico – Por um cine cósmico, delirante y lumpen, na Itália (1978). Disponível em: lasa.international.pitt.edu/members/congresso-papers/lasa2009/files/ArauhoLimaMonica.pdf.

MACHADO JR, Rubens / SOARES, Rosana de Lima / ARAÚJO, Luciana Corrêa. Estudos de cinema. São Paulo: Annablume, Socine, 2007.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade, In: SANTOS, Boaventura de Sousa / MENESES, Maria Paula. (Orgs.). Epistemologias do Sul – São Paulo: Cortez, 2010.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de um concepto, In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago / GROSFOGUEL, Ramón. (Orgs.). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global / Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle vague In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas – SP. Papirus, 2006. – (Coleção Campo Imagético).

MARTINS, Fernanda A.C. Impressionismo francês In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas – SP. Papirus, 2006. – (Coleção Campo Imagético).

MASCARELLO, Fernando. Film noir In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas – SP. Papirus, 2006. – (Coleção Campo Imagético).

_____. História do cinema mundial. Editora Papirus, Campinas – SP, 6ª Edição, 2006.

MESSADIÉ, Gerald. A crise do mito americano: Réquiem para o super-homem. São Paulo: Àtica S.A., 1989.

MIGNOLO, Walter D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgardo. (Org.). Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino americanas. Coleção Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005. Disponível em: www.clacso.org.

MIGNOLO, Walter D. El pensamiento decolonail: desprendimiento y apertura, In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago / GROSFOGUEL, Ramón. (Orgs.). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global / Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MONTEIRO, José Carlos. Pirâmides de imagens: A invenção da edad de oro na historiografia do Cinema Mexicano. In: AMANCIO, Tunico; TEDESCO, Marina Cavalcante (orgs.). Brasil México: aproximações cinematográficas. Niterói: Editora da UFF, 2011.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de / CANDU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. Educ. ver. Vol. 26 nº.1, Belo Horizonte, Apr. 2010. Disponível em: http://dx.doi.org/org/10.1590/S0102-46982010000100002.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Apresentação da edição em português, 3. In: LANDER, Edgardo. (Org.). Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino americanas. Coleção Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005. Disponível em: www.clacso.org.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa / MENESES, Maria Paula. (Orgs.). Epistemologias do Sul – São Paulo: Cortez, 2010.

_____. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. (Org.). Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino americanas. Coleção Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005. Disponível em: www.clacso.org.

_____. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. (Org.). Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino americanas. Coleção Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005. Disponível em: www.clacso.org.

_____. Colonialidade, Modernidade e identidade na América Látina. Techo de artigo publicado no dossiê "América Latina" da edição nº 55 (Setembro-Dezembro/2005) da Revista Estudos Avançados. Disponível em: http://reconquistaranegritude.blogspot.com.br/2010/04/colonialidade-modernidade-e-identidade.html acessado no dia 05 de março de 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria contemporânea do cinema, Volume II. Editora Senac São Paulo – SP, 2005.

ROCHA, Glauber. Griffith. In: LABAKI, Amir (Org.). Folha conta 100 anos de cinema: Ensaios resenhas, entrevistas. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. Revisão Crítica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (São Paulo: Casace e Naify, 2003).

_____. Uma Estética da Fome. Revista civilização brasileira, n. 3, 1965.

SANJINÉS, Jorge. Teoria y practica de um cine junto al Pueblo. Bolivia, 1972. Disponível em: http://arditodocumental.kinoki.es/teoria-y-practica-de-un-cine-junto-al-pueblo/acessado dia 06/01/2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa / MENESES, Maria Paula. (Orgs.). Epistemologias do Sul – São Paulo: Cortez, 2010.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas – SP. Papirus, 2006. – (Coleção Campo Imagético).

SCHVARZAMAN, Sheila. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. Editora UNESP, São Paulo – SP, 2004.

_____. Bonequinha de seda, enfim um filme fotogênico. In: MACHADO JR, Rubens / SOARES, Rosana de Lima / ARAÚJO, Luciana Corrêa. Estudos de cinema. São Paulo: Annablume, Socine, 2007.

SHOHAT, Ella / STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. Tradução Marcos Soares – São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STECZ, Solange Straube. Movimentos cinematográficos na América Latina. Revista Cientifica / FAP, Volume IV, Curitiba – PR, Julho / Dezembro 2009.

TEDESCO, Marina Calvacante. Conflitos Contemporâneos na Tela Grande: A representação de guerrilheiros e sem-terra nas cinematografias brasileira e mexicana recentes. In: AMANCIO, Tunico; TEDESCO, Marina Cavalcante (orgs.). Brasil México: aproximações cinematográficas. Niterói: Editora da UFF, 2011.

TORRES, Nelson Maldonado. Sobre la colonialidad del ser: contribuiciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago / GROSFOGUEL, Ramón. (Orgs.). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global / Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

_____. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa / MENESES, Maria Paula. (Orgs.). Epistemologias do Sul – São Paulo: Cortez, 2010.

TOTA, Antônio Pedro. O Imperialismo Sedutor: A americanização do Brasil na época da segunda guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Tradução Mauro Silva. Editora Summus São Paulo – SP, 1997.

VENTURA, Tereza. *A poética polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

VILLAÇA, Mariana Martins. “América Nuestra” – Glauber Rocha e o cinema urbano. Revista Brasileira de História Volume 22, nº 44, São Paulo – SP, 2002.

VUGMAN, Fernando Simão. Western In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas – SP. Papirus, 2006. – (Coleção Campo Imagético).

WALSH, Catherine. Interculturalidad y colonialidad del poder. Um pensamiento y posicionamiento “outro” desde la diferencia cololial, In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago / GROSFOGUEL, Ramón. (Orgs.). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global / Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (São Paulo: Casace e Naify, 2003).

_____. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, 4ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2008.

FILMOGRAFIA

ROCHA, Glauber.*Terra em Transe* (Brasil, 1967).

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Memorias del subdesarrollo– Memórias do Subdesenvolvimento* (Cuba, 1968).

SANJINÉS, Jorge.*Yawar Mallkur– O sangue do condor*(Bolívia, 1969).

ANEXO - SUGESTÕES FILMOGRÁFICAS[54]

As revoluções burguesas

A Noite de Varennes (La Nuit Varennes). Direção de Etto Scola, 1981, Itália/França, 121 min. No século XVII, durante a Revolução Francesa, os passageiros de uma diligência – entre eles o já velho Giacomo Casanova – discutem os destinos da França e da família real, que tenta fugir do país.

Danton – O Processo da Revolução (Danton). Direção de Andizej Wajda, 1982, França, 136 min. Em 1791, segundo ano da Revolução Francesa, o líder popular Danton prega o fim do regime do terror que ajudara a instituir. Enfrentar Robespierre, fortemente comprometido com as razoes de Estado.

Ligações Perigosas (Dangerous Liaisons). Direção de Stephen Frears, 1988, Estados Unidos da América, 120 min. Na França do século XVIII, nobres ociosos sem escrúpulos dedicam-se a demolir reputações de seus pares.

Noites com Sol (Il Sole anche di Notte). Direção de Paolo Taviani, 1990, Itália/França/Alemanha, 113 min. No século XVIII, no sul da Itália, jovem barão provinciano é escolhido como o novo auxiliar do rei Carlos III. Vítima de uma desilusão amorosa e decepcionada com a vida na Corte, isola-se em uma modesta casa no campo e inicia vida dedicada à espiritualidade.

Revolução (Revolution). Direção de Hug Hudson; 1985, Estados Unidos da América, 123 min. Aventureiro e seu filho são forçados a participar da Guerra de Independência dos Estados Unidos.

Tributo à Liberdade (The Perfect Tribute). Direção de Jack Bender, 1991, Estados Unidos da América, 95 min. Durante a Guerra Civil Americana, garoto sulista atravessa a frente de batalha para tentar encontrar seu irmão, internado em um hospital confederado. Durante a caminhada, conhece o Presidente Abraham Lincoln, que se encontra solitário e triste.

O colonismo como a glória do império

Amistad (Amistad). Direção de Steven Spielberg, 1997, Estados Unidos da América, 154 min. No século XIX, navio espanhol é capturado na costa dos EUA com 53 negros amotinados a bordo. Os escravos são levados a um julgamento que acende grande polêmica no país envolvendo abolicionistas, que querem libertar os réus, e conservadores, que querem condená-los.

Honra e Liberdade (River Queen). Direção de Vincent Ward, Nova Zelândia e Inglaterra, 2005, 114 min. Na década de 1860, durante a colonização britânica na Nova Zelândia, vive Sarah O'Brien (Samantha Morton) e sua família. O local está em meio à guerra entre os invasores europeus e os Maori, os habitantes da ilha antes da chegada dos forasteiros. Em uma sangrenta batalha entre os dois lados o filho de Sarah é levado pelos Maori. Após muitos anos anos percorrendo as tribos do país Sarah finalmente consegue reencontrá-lo, mas agora ele está inteiramente adaptado à cultura maori. Trata-se do início da batalha de Sarah para reconquistar seu próprio filho.

---

[54] Esta lista sofreu pequenas alterações pelo autor, a original organizada por Malu Pinto em Dezembro de 2005, encontra-se disponível no link :http://websmed.portoalegre.rs.gov.br/escolas/montecristo/malu/pdf/filmalu.pdf acessado em 24 de Fevereiro de 2013.

Avalon (Avalon). Direção de Barry Levinson, 1990, Estados Unidos da América, 127 min. Emigrante polonês chega à cidade de Baltimore (EUA), na década de 1910, e constrói sua família dentro da mais completa crença no sonho americano. Com a lenta chegada do resto da família, reúne-se o clã inteiro, que irá se desintegrar aos poucos no começo da década de 60.

Breaker Morant (Breaker Morant). Direção de Bruce Beresford; 1979, OST, 107 min. Três soldados durante a Guerra dos Bôeres são submetidos à corte marcial por não cumprirem as ordens do império britânico. Baseado em fato real.

Entre dois amores (Out of África). Direção de Sydney Pollack, 1985, Estados Unidos da América, 150 min. Casada por conveniência com aristocrata indiferente e apaixonada por aventureiro galante, escritora recorda a juventude passada em fazenda africana.

Grandes Esperanças (Great Expectations the Untold History). Direção de Tim Burstall, 1987, Australia, 310 min. No início do século XIX, dois criminosos, antigos parceiros e atuais inimigos, são condenados na Inglaterra a trabalhar forçados na Austrália. O filme têm como pano de fundo a luta pela independência nacional da Austrália.

Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation). Direção de David W. Griffith, 1915, Estados Unidos da América, 159 min. A saga de duas famílias norte-americanas, os Stoneman, do norte, e os Camoreon, do sul, durante o período da Guerra Civil americana. Um marco do cinema norte-americano, é o primeiro filme que trata de um tema traumático e que causa polêmica até na restauração da política e do estilo de vida do sul após a derrota na guerra.

Os Bostonianos (The Bostonians). Direção de James Ivonyy, 1984, Estados Unidos da América/Inglaterra, 120 min. Um cavalheiro e uma feminista disputam o amor de uma jovem na conservadora Boston do século XIX.

O homem que queria ser Rei (The Man who Would be King). Direção de Jonh Huston, 1975, Estados Unidos da América, 129 min. No final do século passado, dois ex-sargentos do Exército britânico partem para o remoto e imaginário Carifistão em busca de fortuna, enfrentando a natureza hostil e a belicosidade das tribos da região.

Um Amor de Swann (Um Amour de Swann/ Swann in Love). Direção de Volker Schlondorff, 1984, França/Alemanha, 100 min. Culto e rico, Charles Swann causa escândalo ao casar-se com cortesã famosa e bissexual, em vez de simplesmente tê-la como amante. Baseado na obra de Marcel Prost, retrata a vida da alta burguesia de Paris no século XIX.

As resistências dos povos à partilha do mundo

Kim (Kim). Direção de Jonh Daives, 1995, Estados Unidos da América, 99 min. Em 1894, na Índia, durante o domínio britânico, um menino mestiço é envolvido pelas revoluções internas.

Índia, Mistério, Amor e Guerra (The Far Pavillions). Direção de Peter Duffel, 1984, Inglaterra, 90 min. Na Índia do século XIX, oficial inglês apaixona-se por princesa indiana em meio às rebeliões contra o domínio britânico.

Simba (Simba). Direção de Peter Markle, 1955, Inglaterra, 99 min. Jovem chega ao Quênia e descobre que seu irmão foi assassinado pelos Maus Maus. Vigoroso drama, com algumas cenas de violência, enfocando conflitos raciais entre colonialistas britânicos e revoltosos da tribo africana Mau Mau.

Utu (Utu). Direção de Geoff Murphy, 1983, Nova Zelândia, 92 min. Utu era o grito de guerra usado pelos nativos da Nova Zelândia durante o massacre que seguiu à invasão inglesa ao arquipélago em 1870. Um violento conflito, retratando a resistência de um povo.

Zulu (Zulu). Direção de Cy End Field, 1964, Inglaterra, 243 min. Em 1879, na África, soldados ingleses em minoria defendem forte ataque de guerrilheiros Zulus. Episódio verídico da história da colonização britânica, com belas imagens.

O capitalismo unifica o mundo

Agonia e Êxtase (The Agony and the Ecstasy).Direção de Carol Reed, 1965, Estados Unidos da América, 140 min. Produção meticulosa sobre os conflitos entre o pintor Michelangelo, o grande artista do Renascimento italiano, e o Papa Julio II, que patrocinava e que quase nunca era atendido por ele. Pequeno documentário sobre o trabalho do artista.

Aguirre a Cólera dos Deuses (Aguirre, de Zorn Gottes). Direção de Klaus Kinki, 1972, Alemanha, 95 min. Filme trata da expedição do espanhol Francisco Pizzarro à Amazônia, em 1560, em busca do lendário Eldorado.

A Missão (The Mission). Direção de Roland Joffé; 1986, Inglaterra, 121 min. Mercenário que prende índios para vendê-los como escravos aos espanhóis, no Paraguai no século XVII, mata o irmão. Arrepende-se e muda de vida tornando-se jesuíta e trabalhando com um religioso corajoso e honrado na construção de uma missão indígena junto ao rio Iguaçu.

Cromwell (Cromwell). Direção de Ken Hughes, 1970, Inglaterra, 145 min. Na Inglaterra do século XVII, Oliver Cromwell volta ao Parlamento para atuar na oposição aos desmandos do rei Carlos I, que passa por cima das leis, desencadeando a guerra civil.

1492 – A Conquista do Paraíso (1492 - Conquest of Paradise). Direção de Ridley Scott, 1992, Estados Unidos da América/França/Espanha, 140 min. A epopéia de Cristóvão Colombo até a chegada ao Novo Mundo e o conseqüente conflito com os habitantes da América.

Giordano Bruno (Giordano Bruno). Direção de Giuliano Mortaldo, 1973, Itália, 123 min. Filósofo, astrônomo e matemático, Giordano Bruno fez várias descobertas cientificas e desenvolveu sua teoria do universo infinito e da multiplicidade dos mundos, em oposição à tradição geocêntrica (a Terra como centro do universo).

Henrique VIII e suas Seis Esposas (Henry VIII and His Six Wives). Direção de Waris Hussein, 1973, Inglaterra, 123 min. Em 1547, às vésperas da morte, o rei Henrique VIII relata para sua sexta mulher, Catarina Parr, seu relacionamento com as cinco anteriores.

América latina: dependência, ditaduras e guerrilhas

A Casa dos Espíritos (The House of the Spirits). Direção de Bille August, 1993, Alemanha/Portugal/Dinamarca, 145 min. As quatro gerações de uma família, os Truebas, mostrando painel histórico de seu país, o Chile, durante quase 50 anos. (1926/73).

A História Oficial (La Historia Oficial). Direção de Helvio Soto, 1975, França/Bulgária, 110 min. Na Buenos Aires de 1983, casal vive em paz com a filha adotiva, até que amiga chegada do exílio revela o absurdo do regime militar argentino.

Chove sobre Santiago (Il Pleut sur Santiago). Direção de Helvio Soto, 1975, França/Bulgária, 110 min. Recriação de episodio ocorridos no Chile, em 1973, quando os militares derrubaram e assassinaram o presidente Salvador Allende, instalando a ditadura do General Augusto Pinochet. O diretor, à época exilado, rodou o filme na Bulgária.

Estado de Sítio (Etat de Siége). Direção de Constantin Costa-Gravas, 1973, França, 120 min. A partir de um fato político real – o seqüestro e assassinato do diplomata-espião norte-americano Dan Mitrione, por grupos de esquerda no Uruguai – o diretor retrata o cenário tenso e de medo vindo por vários países da América Latina, como seqüestros, torturas, assassinatos e intimidações.

Lamarca. Direção de Sérgio Rezende, 1994, Brasil, 130 min. Em 1964, capitão de Exército brasileiro deserta e passa a atuar em grupos da esquerda armada. Reconstituição da caçada dos órgãos de repressão a Carlos Lamarca, morto em 1971 no interior da Bahia.

Latino (Latino). Direção de Haskell Wexler, 1985, Estados Unidos da América, 105 min. Veterano de guerra de origem latino-americana treina tropas anti-sandinistas para combater o regime da Nicarágua. Casualmente, se apaixona por nicaragüense e decide abandonar sua tarefa.

Pra Frente Brasil. Direção de Roberto Farias, 1983, Brasil, 105 min. Suspense político de grande repercussão na época do lançamento, por denunciar a repressão paramilitar. A história é ambientada durante a Copa de 1970.

Salvador, o Martírio de um Povo (Salvador). Direção de Oliver Stone, 1986, Estados Unidos da América, 123 min. As experiências do jornalista Richard Boyle nos conflitos políticos-ideológicos de El Salvador em 1980/81.

Tangos, o Exílio de Gardel (Tangos, el Exílio de Gardel), 1985, Argentina/França, 119 min. Exilados argentinos em Paris planejam montar um espetáculo sobre Carlos Cardel e, paralelamente, revivem as lembranças da terra natal distante e os projetos de vida interrompidos pela ditadura militar na Argentina.

Uma Canção para Carla (Carla´s Song). Direção de Ken Loach, 1996, Inglaterra/Alemanha/Espanha, 127 min. Motorista de ônibus escocês apaixona-se por jovem nicaragüense. Decidido a conquistá-la, parte com ela para a Nicarágua onde
enfrentará os horrores da guerra civil, no início dos anos 80.
Diários de Motocicleta (The Motorcycle Diaries). Direção de Walter Salles Brasil, Chile, Peru, Reino Unido, Argentina, Alemanha, EUA, França e Cuba, 2004, 128 min. Che Guevara (Gael García Bernal) era um jovem foi estudante de Medicina que, em 1952, decide viajar pela América do Sul com seu amigo Alberto Granado (Rodrigo de la Serna). A viagem é realizada em uma moto, que acaba quebrando após 8 meses. Eles então passam a seguir viagem através de caronas e caminhadas, sempre

conhecendo novos lugares. Porém, quando chegam a Machu Pichu, a dupla conhece uma colônia de leprosos e passam a questionar a validade do progresso econômico da região, que privilegia apenas uma pequena parte da população.

Resistências ao capitalismo: plebeus, operários e mulheres

As Vinhas da Ira (The Grapes of Wrath). Direção de Jonh Ford, Estados Unidos , 1940, 129 min.É a história de uma família de pequenos agricultores que, expulsos de suas terras no Oklahoma durante a depressão, atravessam o país em busca de melhor sorte na Califórnia.
Anna Karenina (Anna Karenina). Direção de Clarence Brown, 1982, Estados Unidos da América, 128 min. Na Rússia do século XIX, bela mulher casada arrisca tudo por uma paixão proibida. Melodrama baseado em romance de Leon Tostoi, apresentando a história de uma mulher que desafiou os preconceitos de uma época para viver um grande amor fora do casamento.

Casa das bonecas (A Doll's House). Direção de Joseph Losey, 1973, Inglaterra, 103 min. Os sonhos e as desilusões de uma das precursoras da luta pela igualdade social e moral das mulheres. Uma peça histórica que aborda o feminismo, baseada em peça clássica de Henrik Ibsen.

Escândalo, Pavor e chamas (The Triangle Factory Fire Scandal). Direção de Mel Stuart, 1979, Estados Unidos da América, 100 min. Baseado no incêndio que, em 14 de março de 1911, matou 146 trabalhadoras de tecelagem em Nova York. A história começa a ser contada um dia antes do acidente, quando quatro mulheres relatam seus sonhos.

Escolhas do Coração (Choices of the Heart). Direção de Paul Shapiro, 1994, Estados Unidos da América, 92 min. Enfermaria é perseguida por lutar pelo planejamento familiar e educação sexual na conservadora Nova York de 1914. Drama contundente, com cuidadosa reconstituição da época e roteiro engajado na denuncia aos maus tratos e descaso político com a mulher da época.

Gringo Vermelho (Old Gringo). Direção de Luis Puenzo, 1989, Estados Unidos da América, 120 min. Em 1913, solteirona norte-americana, com uma vida pacata, desiludida e dedicada à memória do pai, que ela sabe não estar morto, decide se empregar como governanta dos Miranda, latifundiários mexicanos. Naquele país, ela se vê em plena revolução e encontra um escritor americano descrente com o que escreveu, sentindo-se atraída pela espontaneidade dos camponeses e por um líder rebelde, Pancho Villa.

Norma Rae (Norma Era). Direção de Martin Ritt, 1979, Estados Unidos da América, 113 min. Uma pobre operária têxtil do sul dos EUA torna-se pouco uma grande líder dos trabalhadores de Nova York, militando pela união da classe trabalhadora.

Os Companheiros (I Compagni). Direção de Mário Monicelli, 1963, Itália, 120 min. Professor e sindicalista consegue organizar aos poucos um pequeno grupo de operários que querem uma nova sociedade. O filme descreve com paixão e coragem as primeiras tentativas de afirmação do socialismo, enquanto movimento operário no final do século XIX, tendo como pano de fundo uma cidade que se industrializa.

Os Miseráveis (Lês Misérables). Direção de Glenn Jordan, 1978, Estados Unidos da América, 123 min. Após roubar pedaço de pão para alimentar sua família, trabalhador desempregado é perseguido

por inspetor de justiça. Comovente relato das injustiças sociais na França pós-revolucionária, em adaptação do clássico romance de Victor Hugo.

Sacco e Vanzetti (Sacco e Vanzetti). Direção de Guiliano Montaldo, 1971, Itália, 120 min. Dois imigrantes italianos, Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, são acusados de assassinato em 1921, condenados à morte e executados em 1927 nos EUA, no famoso erro da justiça norte-americana.

Libertários (Libertários). Direção de Lauro Escorel Filho, Brasil, 26 min. O filme recupera o anarquismo o anarquismo no início do movimento operário em São Paulo, mostrando as primeiras lutas e formas de organização dos trabalhadores no principio no principio do século.

A primeira grande guerra

A Grande Ilusão (La grande Ilusion). Direção de Jean Renoir, 1937, França, 117 min. Durante a Primeira Grande Guerra, três pilotos franceses capturados entram em choque com o oficial alemão que comanda a unidade onde estão presos. Um clássico, citado com freqüência em enciclopédias cinematográficas.

Adeus às Armas (The Stupid Years). Direção de Alyson Mead, 1988, Estados Unidos da América, 65 min. Três amigos nova iorquinos fogem do colégio antes da formatura e decidem concorrer a prêmios num programa de Tv. Chegando a Los Angeles, defrontam-se com incertezas quanto ao futuro de cada um.

A Ponte de Warteloo (Waterloo Bridge). Direção de Marvyn LeRoy, 1948, Estados Unidos da América/Inglaterra, 103 min. Durante a I Grande Guerra, modesta bailarina do Bale de Londres e aristocrático oficial encontram-se durante bombardeio, apaixonam-se e marcam o casamento. Mas ele desaparece no campo de batalha e ela o julga morto.

Coronel Redl (Oberst Redl). Direção de István Szabó, 1985, Alemanha/Hungria/Áustria, 149 min. Jovem de origem humilde, usando as pessoas, faz carreira de oficial do Império Austo-Húngaro, nos anos anteriores à I Grande Guerra, mas sua ascensão o torna cada vez mais vulnerável.

Galliponi (Galliponi). Direção de Peter Weir, 1981, Austrália, 110 min. Em 1915, durante a I Grande Guerra, dois corredores australianos tornam-se amigos ao ingressar na Brigada Ligeira. Após um período de treinamento no Cairo, desembarcam na península turca de Gallipoli e participam da batalha de Nek. Baseado em fato real.

Johnny vai à Guerra (Johnny Got His Gun). Direção de Dalton Trumbo, 1971, Estados Unidos da América, 87 min. Johnny vai à guerra e, numa explosão, perde os braços, pernas e todo o rosto: boca, nariz, olhos, ouvidos. Vive sua agonia num hospital militar, sem poder ver, ouvir, falar, cheirar-apenas “sente”. Mesmo assim, tenta o impossível: comunicar-se. Filme originalíssimo, dos mais comoventes manifestos do cinema contra o absurdo da guerra.

Lawrence da Arábia (Lawrence da Arábia). Direção de David Lean, 1962, Inglaterra, 206 min. A vida do lendário arqueólogo, militar e escritor. T.E. Lawrence, que se encantou pelo mundo árabe e renunciou a uma brilhante carreira no Exército britânico para comandar tropas árabes contra a Turquia na I Grande guerra.

1900 (Novecento). Direção de Bernardo Bertolucci, 1977, Itália/França/Alemanha, 243 min. Dois jovens italianos, um camponês e um herdeiro de latifundiários, seguem rumos diferentes durante a I Grande Guerra. Mais tarde, ao se reencontrarem, durante a ascensão do fascismo, descobrem que a amizade não é mais possível.

Nada de Novo no Front (All Quiet on the Western Front). Direção de Lewis Milestone, 1930, Estados Unidos da América, 105 min. Baseado no famoso romance de Erich Maria Remarque, um dos filmes mais expressivos sobre a guerra de 1914/18. Um retrato dos adolescentes que morreram nos campos de batalha.

Lendas da Paixão (Legends of the Fall). Direção de Edward Zwick, Estados Unidos, 1994, 125 min. O filme conta a história de três irmãos, com destinos distintos cada qual. Alfred, o mais velho, é um homem reservado e sério, Tristan, o irmão do meio, é selvagem e valente, e o caçula Samuel, é frágil e é constantemente protegido pelos seus dois irmãos mais velhos. Com a chegada da noiva de Samuel, a intrigante Susannah, eles acabam despertando fortes sentimentos de afeição por ela. Em meio a todo esse dilema, os irmãos acabam se tornando rivais, tendo que conviver da melhor maneira possível, com os eternos laços de sangue que os unem, descobrindo que por causa dele, jamais conseguiriam deixar de se amar, independente de qualquer situação que lhes ocorra.

Revolução russa

Assassinato do Tzar (Assassin of the Tzar). Direção de Karen Shakhnazarov, 1992, Rússia/ Inglaterra, 100 min. Doente mental afirma ser o assassino do Czar Nicolau II e de sua família. Mistura de ficção e realidade que examina com originalidade – e também com excessiva frieza – um dos mais sangrentos e polêmicos episódios da Revolução Russa.

Outubro (Oktyabre). Direção de Sergei M. Eisenstein, 1928, União Soviética, 103 min. Reconstrução da Revolução de Outubro de 1917, realizada pelo cineasta russo que nelas desenvolveu novamente suas inovadoras teorias de montagens. O roteiro foi inspirado no best-seller do jornalista militante Jonh Reed, Os Dez Dias que Abalaram o Mundo.

Reds (Reds). Direção de Warren Beatty, 1981, Estados Unidos da América, 200 min. Jornalista norte-americano, Jonh Reed, decide ir para a Rússia na companhia da mulher, Louise, e escreve Os Dez Dias que Abalaram o Mundo, livro sobre a Revolução de Outubro de 1917. Biografia entrecortada por depoimento de pessoas famosas que conheceram Reed e Louise.

Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potemkin). Direção de Sergei M. Einsenstein, 1925, União Soviética, 65 min. Em 1925, marinheiros do encouraçado soviético revoltam-se quando lhes é servida carne podre. Obra encomendada a Einsenstein para comerorar os 20 anos de revolução de 1905 e que, em suas mãos, se converte em sinfonia de imagens surpreendentes.

Doutor Jivago (Doctor Zhivago). Direção de David Lean, 1965, Estados Unidos da América, 198 min. Médico e poeta de família burguesa procura manter seus ideais liberais durante a Revolução e a Guerra Civil soviética.

A crise do capitalismo liberal

Annie (Annie). Direção de Jonh Huston, 1982, Estados Unidos da América, 128 min. Durante a depressão americana, uma pequena e simpática órfã passa uma semana na casa de um multimilionário nova-iorquino e acaba conquistando seu coração.

Cidadão Kane (Citizen Kane). Direção de Orson Welles, 1941, Estados Unidos da América, 119 min. Dono de império jornalístico murmura a palavra "rosebud" antes de morrer solitário em sua gigantesca mansão; repórter entrevista seus amigos na tentativa de descobrir o significado desta última palavra. Clássico inspirado na vida do empresário Willian Randolph Hearst, que chegou a processar o diretor Welles.

F.I.S.T. (F.I.S.T.). Direção: Norman Jewison, 1978, Estados Unidos da América, 145 min. Em Cleveland, nos anos 30, empregado de uma fábrica se rebela contra o trabalho escravo e se filia ao sindicato dos motoristas de caminhão (F.I.S.T.). Ao longo de trinta anos, ele se tornará um poderoso sindicalista, transformando em realidade as reivindicações de quase três milhões de membros e se envolvendo com o crime organizado.

Mattewan – A Luta Final (Mattewan). Direção de Jonh Sayles, 1987, Estados Unidos da América, 130 min. Agente do clandestino Partido Comunista dos EUA chega a Mattewan, pequena cidade interiorana, durante os anos 20, para criar um sindicato entre os mineiros que, durante gerações, são extremamente explorados.

Moderns (The Moderns). Direção: Alan Ruduoph, 1988, Estados Unidos da América, 128 min. Na Paris dos anos 20, artistas e escritores norte-americanos, mecenas e críticos franceses, mantêm entre si relações cordiais, mas traiçoeiras. Com a chegada de um milionário americano e sua mulher, que desperta a paixão de um pintor, também norte-americano, porém pobre, os comportamentos baseados em falsidades explodem. História típico dos artistas daqueles anos, considerados fundadores da modernidade.

O Assalariado (The Hireling). Direção: Alan Bridges, 1973, Inglaterra, 108 min. Nos anos 20, nobre inglês. Traumatizada pela morte do marido, encontra apoio em seu motorista, que se apaixona por ela e pensa poder superar a diferença de classes. História de amor proibido que, apesar das aparências, é uma eficiente crítica social.

Os Intocáveis (The Untouchables). Direção Brian De Palma, 1987, Estados Unidos da América, 119 min. Durante a vigência da Lei Seca em Chicago, agente federal cerca-se de policiais incorruptíveis para enfrentar Al Capone, o gângster que fazia da cidade sue quintal particular.

O Valor da Vida (My Name is Bill W.). Direção de Daniel Petrie, 1989, Estados Unidos da América, 102 min. Soldado retorna ao lar da I Guerra, casa-se e fica rico em Wall Street, até que a crise econômica de 1929 o transforma num homem derrotado, que se apega ao álcool. Um dia ele decide que somente com outros bêbados poderia conseguir cura para si mesmo e começa a promover reuniões de sujeitos fracassados e alcoólatras como ele.

Rosa Luxemburg (Rosa Luxemburg). Direção: Margarette Von Trotta, 1986, Alemanha, 122 min. Biografia da militante, oradora e teórica marxista Rosa Luxemburg, judia-polonesa que liderou a revolução socialista (spartakista) na Alemanha em novembro de 1918, sendo assassinada no ano seguinte pela monarquia juntamente com a social-democracia alemã.

Wall Street (Wall Street). Direção: Oliver Stone, 1987, Estados Unidos da América, 124 min. Milionário que enriqueceu especulando na Bolsa, ensina os segredos a jovem e ambicioso corretor. Mas o pai do rapaz, líder sindical, desaprova sem comportamento. Parábola sobre a amoralidade do capitalismo financeiro, inspirada em fato real.

O mundo socialista: expansão e apogeu

Classe Operária (Moonlighting). Direção de Jerzy Skolimowski, 1982, Inglaterra, 97 min. Quatro trabalhadores poloneses chegam a Londres para trabalhar clandestinamente na reforma da casa do chefe que mora em Varsóvia e lhes paga uma ninharia, mas muito mais do que ganhariam em seu país. Bonita e cruel alegoria sobre o operariado, forçado pela miséria a procurar outro lugar para trabalhar e explorado onde quer que vá. O diretor e roteirista polonês emigrado, mostra no filme o caos político e social da Polônia de 1982.

Complô contra a Liberdade (To Kill a Priest). Direção de Agnieszka Holland, 1988, Estados Unidos da América/França, 116 min. Com a ascensão do sindicato Solidariedade, padre polonês torna-se símbolo da luta pelos direitos humanos. Seu prestigio irrita o governo e, em especial, um oficial da policia secreta que planeja eliminá-lo. Baseado na vida do padre Jerzy Popieluszko.

Dramática Travessia (Night Crossing). Direção de Delbert Mann, 1981, Inglaterra, 108 min. Duas famílias da Alemanha Oriental planejam passar para o outro lado ocidental através de um balão, envolvendo-se em situações carregadas de surpresas e horror. Aventura na época em que o Muro de Berlim ainda significava a divisão das Alemanhas, com história baseada em fatos ocorridos em 1979.

Julgamento em Berlim (Judgment in Berlim/Escape to Freedom). Direção de Leo Penn, 1988, Estados Unidos da América, 92 min. Para fugir do regime comunista, homem que viajava acompanhado de uma mulher obriga avião polonês, com destino a Berlim Oriental, a pousar em base norte-americana. O fato origina um polemico julgamento durante o qual um juiz vindo dos EUA sofre pressões políticas.

Os Gritos do silencio (The Killing Fields). Direção de Roland Joffé, 1984, Inglaterra, 141min. A amizade entre um jornalista americano e seu fotógrafo cambojano que é preso num campo de concentração (comunista) durante a guerra. Baseado em fatos reais da guerra do Camboja, vividos em 1973 pelo repórter Sidney Schanberg do The New York Times, e também pelo intérprete Ngor, médico que sofreu os mesmos dramas do seu personagem.

Sombras da China (Shadow da China). Direção de Mitsuo Yanagimachi, 1990, Estados Unidos da América/Japão/Hong Kong, 102 min. Em 1976, jovem comunista chinês, insatisfeito como os novos rumos políticos de seu país, foge para Hong Kong. Sua namorada o segue semanas depois, mas eles só voltam a se encontrar após treze anos: ela é uma cantora de cabaré e ele um poderoso e rico empresário.

Tempos de Viver (Huozhe). Direção de Zhang Yimou, 1983, China, 129 min. Saga familiar chinesa, que o período dos anos 40 aos 70, da história de um casal que enfrenta todo o tipo de problemas, desde a guerra até a Revolução Cultural de Mao.

Crise e desagregação do socialismo

Anna dos 6 anos 18 (Om 6 do 18). Direção de Nikita Mikhálkov, 1993, Rússia, 97 min. Anna responde em várias ocasiões de sua vida, dos 6 aos 18 anos, às mesmas perguntas: O que mais ama? O que odeiam mais? O que amedronta mais? O que você mais quer? Entre cada sessão de respostas, são mostrados fatos recentes da história da União Soviética, como a morte de presidente Leonid Brejnev, a visita de Kissinger ao país, a ascensão de Gorbachev e o fim da URSS.

Cidade Zero (Gorod Zero). Direção de Karen Chakhnazarov, União Soviética, 100 min. Engenheiro moscovita viaja para cidade interiorana com a missão de convencer indústria local a fazer mudanças práticas nos aparelhos de ar condicionados que fabrica. Seus planos esbarram na burocracia e sua vida pessoal é envolvida em um misterioso caso de suicídio. Curioso e inteligente filme do período da perestroika, com roteiro surrealista.

Dragões de Sangue (Vanishing Son). Direção de Jonh Nicolleta, 1994, Estados Unidos da América, 90 min. Ao fugir da repressão política na China, dois jovens estudantes emigram para os EUA em busca de uma vida mais digna. Através de uma inteligente combinação de critica social e filmes de ação, o filme descreve de forma realista a situação dos emigrantes que buscam nos EUA o paraíso da liberdade, mas têm de enfrentar a violência, a corrupção e o racismo.

Guantanamera (Guantanamera). Direção de Tomás Guilierrez, 1995, Cuba/Espanha/Alemanha, 102 min. Na Cuba atual, a burocracia dominante, com objetivo de economizar combustível, cria normas para os funerais dos cidadãos. Drama debochado e romântico sobre a necessidade que Cuba tem de abrir suas portas para a realidade internacional.

Kolya – Uma Lição de Amor (Kolya). Direção de Jan Suerak, 1996, Tchecoslováquia/França/Inglaterra, 108 min. Na Theco-Eslováquia de 1988, às vésperas da evasão das tropas russas, violoncelista expulso de sua orquestra ganha a vida tocando em funerais. Consegue, no entanto, um casamento de conveniência, mas logo é abandonado pela mulher que deixa para trás seu filho, que só fala russo.

Táxi Blues (Táxi Blues). Direção de Pavel Louguine, 1990, União Soviética/França, 110 min. Na Moscou, na época da perstroika, rude motorista de táxi conduz durante toda a noite grupo liderado por um musico bêbado, que acaba lesando-o no pagamento da corrida. No dia seguinte, o taxista o procura, dando início a uma tumultuada relação. O filme é uma discussão sobre os antagonismos e as carências entre cidadãos de diferentes classes e posturas, no caso o trabalhador e o artista.

O Senhor das Armas (Lord of War). Direção de Andrew Niccol, Estados Unidos, 2005, 122 min. Nicolas Cage interpreta Yuri Orlov, um homem que deixa a União Soviética e vai para os Estados Unidos com sua família se passando por judeu. Após se tornar um membro das Nações Unidas, ele percebe que pode ser lucrativo o negócio de vender armas ilegais para estrangeiros. Com o fim da Guerra Fria, ele e seu irmão, Vitaly (Jared Leto de "Réquiem Para um Sonho"), passam a fornecer todo tipo de armamento para o apático exército russo. Eventualmente, Orlov deve pagar por seus atos, podendo ser a sua família a vítima. Enquanto isso, Orlov também passa a ser perseguido por Jack Valentine (Ethan Hawke de "Assalto a 13ª DP"), um cruel agente da Interpol.

Fascismos

1900 (Novecento). Direção de Bernardo Bertolucci, Itália e França, 1976, 245 min. 1900 é um filme épico ítalo-francês de 1976, do gênero drama, dirigido por Bernardo Bertolucci, com fotografia de Vittorio Storaro e trilha sonora de Ennio Morricone. Foi filmado em Emília, na Itália.

A Nação do Medo (Fatherland). Direção de Christopher Menaul, 1994, Estados Unidos da América, 106 min. Vinte anos após ter vencido a guerra e dominado a Europa, a Alemanha está prestes a assinar um acordo de paz com os EUA. No entanto, detetive alemão e jornalista norte-americana investigam misterioso assassinato de oficial nazista, que pode acabar com o encontro entre Hitler e JFK. Baseado em livro de Robert Harris.

Conspiração ao Poder (Mussolini and I). Direção de Alberto Negrin, 1985, França/Itália/Inglaterra, 130 min. A última fase do governo de Benito Mussolini, vista sob a ótica de sua filha, Edda Ciano, mostrando suas desavenças com o genro, conde Galeazzo Ciano, sua dúbia amizade como Adolf Hitler e o final ignóbil.

Delito Matteoti (Il Delitto Matteoti). Direção de Florestano Vancini, 1973, Itália, 118 min. Em 1924, fascistas seqüestram e matam o deputado italiano Giacomo Matteoti, secretário-geral do Partido Socialista e combativo adversário dos métodos violentos dos adeptos de Mussolini.

Mephisto (Mephisto). Direção de István Szabó, 1981, Hungria/Alemanha/Áustria, 135 min. Hendrik Hofgen, um ator alemão, começa sua carreira em Hamburgo nos anos 20 e se engaja na elaboração do "teatro para o povo", movimento que marcou a renovação das artes cênicas do país na época. Mas com a ascensão do nazismo, vai mudando gradualmente de lado e chega a diretor do importante Teatro Estatal de Berlim, sob a proteção de um dos mais poderosos chefes do regime hitlerista.

O Conformista (Il Conformista). Direção de Bernardo Bertolucci, 1971, Itália/França/Áustria, 135 min. Durante a época fascista na história da Itália, um jovem intelectual vive um caso homossexual traumático. O episodio exacerba seu conformismo político. Para provar o seu apoio ao regime, ele tenta matar um velho professor de idéias liberais.

O Escarlate e o Negro (The Scarlet and the Black). Direção de Jerry London, 1983, Italia/Estados Unidos da América, 119 min. Durante a ocupação nazista na Itália, monsenhor ajuda prisioneiros aliados a fugir e enfrenta agente da Gestapo.

O Grande Ditador (The Great Dictator). Direção de Charles Chaplin, 1940, Estados Unidos da América, 119 min. Sósia judeu toma o lugar de violento e belicoso ditador. Primeiro filme sonoro de Carlitos que parodia o racismo dos nazistas, a virulência da política hitlerista e faz um emocionado apelo à paz.

O Jardim dos Finzi-Contini (Il Giordino dei Finzi-Cotini). Direção de Vittorio De Sica, 1970, Itália/Alemanha, 95 min. Em 1938, rica família judia- italiana tenta viver em pleno fascismo como se não existisse o perigo dos campos de concentração, até que se torna tarde para continuar escapando à perseguição.

O Ovo da Serpente (The sperpent's Egg). Direção de Ingmar Bergman, 1978, Alemanha/Estados Unidos da América, 120 min. Relacionamento entre um trapezista norte-americano, de passagem por Berlim, e uma cantora de cabaré sintetizam os conflitos do povo alemão, no momento de decadência econômica e desesperança que antecedeu à ascensão de Hitler.

Roma cidade aberta (Roma, Cittá Aperta). Direção de Roberto Rossellini, 1946, Itália, 94 min. No final da ocupação nazista de Roma (então declarda "cidade aberta", para evitar bombardeios aéreos), durante a II Guerra, grupo de resistentes comunistas tenta escapar da Gestapo auxiliado por padre católico.

A segunda guerra mundial

A Cruz de Ferro (Cross of Iron). Direção de Sam Peckinpah, 1977, Inglaterra/Alemanha, 113 min. Companhia alemã na frente russa em 1943, comandada pelo sargento Steiner, é designada para as missões mais difíceis.

A Lista de Schindler (Schindler's List). Direção de Steven Spielberg, 1993, Estados Unidos da América, 195 min. Durante a II Guerra Mundial, indústria salva centenas de judeus poloneses do extermínio ao empregá-los em sua fábrica de panelas patrocinadas tanto por judeus, como depois, pela Gestapo.

A Ponte do Rio Kwai (The Bridge on the Rive Kwai). Direção de David Lean, 1957, Estados Unidos da América, 161 min. Um comandante britânico, rígido e orgulhoso, lidera um grupo de prisioneiros japoneses na Birmânia, durante a II Guerra Mundial. Submetidos a duro tratamento, os presos são induzidos a construir uma ponte que servirá militarmente ao inimigo – e o comandante quer construí-la logo e bem, como prova da superioridade de seus homens.

Império do Sol (Empire of the Sun). Direção de Steven Spielberg, 1987, Estados Unidos da América, 154 min. Durante a ocupação da China por tropas japoneses, em 1941, menino inglês, rico e mimado, perde-se dos seus pais e sofre de fome e encarceramento.

Massacre em Roma (Reppresaglia/Massacre in Roma). Direção de George Pan Cosmatos, 1973, Itália/França, 100 min. Atentado da resistência antifascista contra soldados nazistas gera, em represália, a execução de 325 civis italianos, determinada pelo próprio Hitler. Versão semi-documental de fato verídico no final da II Guerra. Relato seco e polêmico sobre o horror da guerra, sem disfarçar a omissão a Igreja no episodio.

Mac Arthur (The Rebel General Mac Arthur).Direção de Joseph Sargent, 1977, Estados Unidos da América, 144 min. Durante a II Guerra Mundial, o general Douglas Mac Arthur consegue o respeito de seus comandados na Frente do Pacifico, mas também relações tensas com seus superiores, os presidentes Roosevelt e Truman.

O início do fim (Shandow Makers/ Fat Man Little Boy). Direção de Roland Joffé, 1989, Estados Unidos da América, 126 min. A história do projeto Mnahattan, de 1942 a 1945, através do qual os americanos fabricaram as duas bombas atômicas. Fatos e personagens verídicos num roteiro que se encerra antes das histórias explosões em Hiroshima e Nagasaki, no Japão, em 1945.

Paralelo 49 (49 th Parllel/The Invaders). Direção de Michael Powell, 1941, Inglaterra, 117 min. Sobreviventes aos bombardeios de um navio nazista, na costa canadense, durante a II Guerra, tomam um barco nos Estados Unidos para retornar à Alemanha, tentando provar a superioridade nazista.

Stalingrado – A Batalha Final (Stalingrad). Direção de Joseph Vilsmaier, 1993, Alemanha, 140 min. Em 1942, as forças nazistas empreendem ofensiva em inóspito território soviético. Quatro rapazes

com personalidades e expectativas diferentes participam da campanha que levaria a um dos mais sangrentos confrontos da Segunda Guerra Mundial.

Vá e Veja (Idi i Smotri). Direção de Elem Klimov, 1984, União Soviética, 122 min. Durante a II Guerra Mundial, adolescente se engaja na resistência contra nazistas e perde parentes e amigos. Amadurecendo prematuramente. Comovente drama que mostra mais uma vez o absurdo da guerra, desta vez sob o ponto de vista de um garoto.

A Queda: As Últimas Horas de Hitler (Der Untergang). Direção de Oliver Hirschbieger, Alemanha, Italia e Austria, 2004, 156 min. É um filme alemão de 2004, que mostra os útimos dez dias da vida de Adolf Hitlerno Führerbunker em 1945. O filme foi escrito por Bernd Eichinger, baseado nos livros escritos pelo historiador Joachim Fest, pela secretária pessoal de Hilter, Traudl Junge, por Gerhardt Boldt, Ernst Günther Schenck e Siegfried Knappe.

O Pianista (Le Pianiste). Direção de Roman Polanski, França, Alemanha, Reino Unido, Polónia, 2002, 148 min. É um filme de 2002 dirigido por Roman Polanski e estrelado por Adrien Brody. É baseado na autobiografia de mesmo nome escrito pelo músico polonêsWładysław Szpilman. O filme venceu três Oscars, nas categorias de Melhor Diretor, Melhor Ator e Melhor Roteiro Adaptado. Ainda foi indicado nas categorias de Melhor Filme, Melhor Fotografia, Melhor Figurino eMelhor Edição.

Círculo de fogo (Enemy at the Gates). Direção de Jean-Jacques Annaud, Alemanha, Estados Unidos, Irlanda, Reino Unido, 2001, 131 min. Éum filme de 2001 dirigida por Jean-Jacques Annaud e estrelado por Jude Law e Ed Harris. O filme conta a história do confronto de dois franco-atiradores durante a Batalha de Stalingrado de 1942 a 1943.

A guerra fria

A história secreta da CIA (Faccia di Spia). Direção de Guiseppe Ferrara, 1975, Itália, 105 min. Registro de ações internacionais da CIA, o serviço secreto norte-americano. Quase documentário, com cenas de arquivo e reconstituição histórica a partir de relatos que a produção afirma verdadeiros.

Black Rain (Kuroi Ame). Direção de Shohei Imamura, 1989, Japão. Vida e morte de uma família de vizinhos da chuva radioativa produzida após o bombardeio atômico de Hiroshima.

Cidadão Cohn (Citizen Cohn). Direção de Frank Pierson, 1992, Estados Unidos da América, 111 min. Nos EUA, no inicio dos anos 50, advogado ambicioso e inescrupuloso participa ativamente, com o senador McCarty, da caça aos comunistas. Na sua fascinação pelo poder, Roy Cohn, que era homossexual, expôs seus próprios amigos, como os poderosos. Edgar Hoover, do FBI, e o venerável cardeal Spellman.
Daniel (Daniel). Direção de Sidney Lumet, 1983, Estados Unidos da América, 130 min. Os traumas sofridos pelos filhos de Julius e Ethel Rosemberg, casal condenado à morte por espionagem, durante o macarthismo. Baseado no livro de Daniel, de E.L. Doctorow, é uma crítica a sociedade americana, retratando em estilo documental a vida adulta dos filhos do casal, jovens atuantes no movimento estudantil no final dos anos 60 e seus problemas psicológicos.

Dr. Fantástico (Dr. Strangelone or how I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb). Direção de Stanley Kubrick, 1964, Inglaterra, 93 min. General americano paranóico coloca em risco a paz

mundial ao ordenar ataque nuclear à URSS. Excelente comédia política realizada em raro momento de humor negro.

Hiroshima – A Guerra da Sobrevivência (Hiroshima: out of teh Ashes). Direção de Peter Werner, 1990, Estados Unidos da América, 90 min. Após a explosão da bomba atômica em Hiroshima, durante a II Guerra Mundial, habitantes buscam socorro para sobreviver e procuram por parentes desaparecidos. Um dos mais comoventes retratos dos males causados pelo ataque que provocou a rendição dos japoneses.

JFK – A pergunta que não quer calar (JKF). Direção de Oliver Stone, 1991, Estados Unidos da América, 189 min. Depois do assassinato do presidente norte-americano John Fitzgeral Kennedy, em 1963, promotor público levanta a suspeita de que tudo não passou de uma grande conspiração.

Mísseis de Outubro (The Missiles of October). Direção de Anthony Page, 1974, Estados Unidos da América, 154 min. Em outubro de 1962, os Estados Unidos submetem Cuba a um bloqueio naval para forçar os soviéticos a retirarem seus mísseis da ilha. Nikita Krushev, líder da URSS, recusa-se a atender à ordem de Jonh Kennedy, então presidente dos EUA, abalando as relações entre os dois países. A reconstituição do famoso fato histórico mostra os 13 dias em que a URSS e os EUA se confrontaram por causa dos mísseis instalados em Cuba.

U- 2 – Vôo Clandestino (Francis Gary Powers: the True Story of U-2 Spy Incident). Direção de Delbert Mann, 1976, Estados Unidos da América, 100 min. Piloto civil, a serviço da CIA, é derrubado em território soviético e acusado de espionagem. Filme sobre um dos mais importantes acontecimentos da Guerra Fria: a prisão e o julgamento (1960/62) em Moscou de Francis Gary Powers, piloto do avião U-2.

Watchmen (Watchmen). Direção de Zack Snyder, Estados Unidos, 2009, 162 min. A história é situada em 1985, numa realidade alternativa onde super-heróis existem, Richard Nixon ainda é presidente e as tensões entre os Estados Unidos e a União Soviética estão mais fortes do que nunca. Enquanto isso, o vigilante Rorschach, ao investigar o assassinato de Edward Blake, acaba descobrindo uma trama para desacreditar e matar diversos heróis.

Descolonização e lutas de libertação nacional

A Marca do Gavião (The Mark of the Hank). Direção de Michael Audley, 1958, Inglaterra, 83 min. Jovem político africano educado na Inglaterra, enfrenta vários obstáculos para emancipação de seu povo. O pior dos problemas é seu irmão, líder revolucionário que quer a independência por meio da luta armada.

Batalha de Argel (La Bataglia di Algeri). Direção de Gillo Pontecorvo, 1962, Itália/Argélia, 135 min. Em 1954, na Argélia, ex-presidiário se associa a uma organização nacionalista que combate o domínio francês. Reconstituição, em forma de documentário, da luta dos argelinos pela sua independência da França, mostrando os anos cruciais da rebelião.

Diên Bien Phú (Diên Bien Phú). Direção de Pierre Schoendoerffer, 1992, França, 140 min. Em 1954, jornalista americano, há dez anos residente em Hanói, investiga os fatos que levariam ao término da guerra entre a França e a então Indochina (atual Vietnã). O próprio diretor, Schoendoerffer, que foi

cinegrafista do exército francês na Indochina, chegou a ser preso pelos vietcongs comandados por Ho Chi Minh.

Havana (Havana). Direção de Milos Forman, 1979, Estados Unidos da América, 121 min. Na Cuba de 1958, pouco antes da vitória de Fidel Castro sobre Fulgêncio Batista, americano jogador de cartas apaixona-se pela mulher de um líder rebelde.

Gandhi. (Gandhi). Direção de Richard Attenborugh, 1982, Inglaterra, 188 min. A vida e as lutas do líder espiritual e político indiano Mohandas Karamchand Gandhi que liderou seu imenso país na luta para libertar-se do domínio inglês.

Indochina (Indochine). Direção de Régis Wargnier, 1992, França, 154 min. A partir dos anos 30, durante a ocupação francesa na Indochina, a saga de uma proprietária de seringal e de sua filha adotiva, ambas apaixonadas pelo mesmo homem. Épico que procura conciliar romance e as implicações políticas da colonização francesa na Indochina.

Nascido para Matar (Full Metal Jacket). Direção de Stanley Kubrick, 1987, Estados Unidos da América, 116 min. Após treinamento insano, grupo de soldados è enviado ao Vietnã, em 1968, passando a enfrentar os horrores da guerra.

O Ano que Viveremos em Perigo (The Year of Living Dangeronsly). Direção de Peter Weir, 1983, Austrália, 115 min. Em 1965, pouco antes do golpe que tentou derrubou o presidente Sukarno, um inexperiente jornalista australiano chega a Jacarta para cobrir o que parece ser o fim de uma ditadura.

Platoon (Platoon). Direção de Oliver Stone, 1986, Estados Unidos da América, 120 min. Universitário que combate no Vietnã narra seus traumas, pesadelos e horrores em cartas enviadas à avó distante. Fruto das experiências vividas pelo diretor na guerra, é o próprio inferno revivido por um grupo de mariners que se engaja na loucura e na mais plena violência, tentando sobreviver.

Um grito de liberdade (Cry Freedom). Direção de Richard Attemborough, 1987, Inglaterra, 157 min. A história real de Steve Biko, jovem líder em luta contra o apartheid na África do Sul, vista sob a ótica de um jornalista branco que se conscientiza aos poucos da situação e também é perseguido. Baseado em dois livros de Donald Woods.

Hotel Ruanda (Hotel Rwanda). Direção de Terry George, Reino Unido, Italia, Africa do Sul e Estados Unidos, 2004, 121 min.Hotel Rwanda é um filme de 2004 dirigido por Terry George e estrelado por Don Cheadle, Nick Nolte, Joaquin Phoenix, Desmond Dube e Sophie Okonedo.O filme é uma coprodução da Itália, Reino Unido e África do Sul, e relata a história real de Paul Rusesabagina, que foi capaz de salvar a vida de 1268 pessoas durante o genocídio de Ruandaem 1994. Logo depois das primeiras exibições, sua história foi imediatamente comparada com a de Oskar Schindler.

Lágrimas do Sol (Tears of the Sun). Direção de Antoine Fuqua, Estados Unidos, 2003,118 min. Éum filme de guerra estadunidense de 2003, representando uma missão de resgate dos Navy Seals em meio a uma guerra civil na Nigéria. Lt. A.K. Waters (Bruce Willis), comanda a equipe enviada para resgatar a Dra. estadunidense Lena Fiore Kendricks (Monica Bellucci). O filme foi dirigido por Antoine Fuqua. Willis produziu Tears of the Sun através da Cheyenne Enterprises, empresa de produção histórica, e tomou o título de um dos primeiros sub-título de Live Free or Die Hard, o quarto filme da série Die Hard.

O Último Rei da Escócia (The Last King of Scotland). Direção de Kevin Macdonald, Reino Unido, 2006, 121 min.O médico recém-formado Nicholas Carrigan resolve se aventurar pelo mundo em busca de novas experiências. O destino escolhido é Uganda, país localizado na região central da África. Lá, o médico reside em uma pequena cidade, servindo o hospital principal. O presidente do país, Idi Amin, sofre uma pequena lesão nas mãos enquanto visita a cidade. Por acaso, o médico requisitado para socorrê-lo é Carrigan,que acaba por prestar socorro ao presidente. A partir disso, Amin propõe a ele que se torne seu médico pessoal. Relutante, Nicholas aceita a proposta. Durante seu mandato, o médico se torna também seu amigo e conselheiro, participando de reuniões e representando do presidente em algumas ocasiões. Devido à algumas situações, ao decorrer do tempo Nicholas descobre que Amin não é quem parecia ser.Temendo pela própria vida, o jovem médico decide sair do país, que se tornara perigoso para ele. Ao mesmo tempo que Garrigan vive o dilema de ter que matar o presidente para poder sair do país, ele se vê numa difícil situação ao se envolver com uma das mulheres do ditador.

Tensão em Ruanda (Um Diamanche à Kigali). Direção de Robert Favreau, Canadá, 2006, 114 min.Na Primavera de 1994, Bernard Valcourt, um homem dividido entre esperança e desilusão, vai a Kigali, capital da Ruanda, no coração da África, filmar um documentário e se apaixona por Gentille. A despeito das diferenças, eles se casam, mas a guerra acontece e ele é forçado a deixar o país. Meses depois, a ordem em Ruanda é restaurada e Valcourt volta a Kigali em busca de Gentille. Será que eles conseguirão recuperar seu amor ou as marcas da guerra foram profundas demais? Uma bela história de amor em meio ao horror do genocídio, Tensão em Ruanda é um comovente retrato do horror e da esperança que residem nos corações humanos.

Missing - Desaparecido, um grande mistério (Missing). Direção de Costa-Gavras Estados Unidos, 1982, 122 min. O filme narra a história de Charles Horman, um jovem escritor e jornalista estadunidense que vive com a esposa Beth em Santiago durante o governo da Unidade Popular. Charles vive à custa dos artigos de jornais como The New York Times e The Washington Post que traduz para uma publicação considerada subversiva e, assim como todos os membros da redação desta, é levado para interrogatório durante o golpe de estado liderado pelo então comandante das Forças Armadas chilenas, general Augusto Pinochet. Mas Charles não retorna para casa. Ed, o pai de Charles, desloca-se para o Chile e, junto com Beth, retoma os passos do filho antes de desaparecer. Ambos buscam o apoio de órgãos governamentais tanto estadunidenses quanto chilenos, mas não o recebem de forma adequada e, pelo contrário, o que deveria ser um ponto de apoio se torna um obstáculo. Assim sendo, Ed, até então alienado sobre a política externa, começa a perceber que existem fortes indícios de que o governo de sua nação contribuiu para o golpe e, consequentemente, para o desaparecimento de seu único filho. Em uma discussão com os membros da embaixada dos EUA no Chile, Ed se lamenta por não ser cidadão de um país cuja embaixada ofereceu asilo aos perseguidos políticos. Por fim, Ed e Beth descobrem que Charles foi assassinado no Estádio Nacional e enterrado numa parede, uma maneira comum da repressão chilena esconder os corpos dos torturados. Revoltado, Ed tenta inutilmente processar Henry Kissinger, o então Secretário de Estado de seu país.

1968: rebeliões e utopias

A Primeira Noite de um Homem (The Graduate). Direção de Mike Nichols, Estados Unidos da América, 1967, 105 min. Jovem recém diplomado é seduzido e iniciado sexualmente por mulheres de meia-idade, por cuja filha ele mais tarde se apaixona.

2001 – Uma Odisséia no Espaço (2001: A Space Odyssey). Direção de Stanley Kubrick, Inglaterra, 1968, 141 min. Durante expedição a Júpiter, o computador HAL 9000 tenta assumir o controle da nave e vai eliminando aos poucos a tripulação. O objetivo da viagem era investigar um misterioso monólito negro que parecia emitir sinais de outra civilização.

Submarino Amarelo (Yellow Submarine). Direção de George Durning, 1968, Inglaterra, 85 min. Em Papperland (Terra da Pimenta), onde todos são felizes, surgem os cruéis Blue Meanies, que não contam com a chegada dos Beatles em um submarino amarelo.

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro. Direção de Glauber Rocha, 1969, Brasil, 95 min. Antônio das Mortes participa da luta entre São Jorge (o santo Guerreiro) e um coronel (o Dragão da Maldade). Desconcertante mistura da ópera, macumba, faroeste e cordel.

Fome de Amor. Direção de Nelson Pereira dos Santos, 1968, Brasil, 73 min. Quatro pessoas se encontram em linha do litoral fluminense, na casa de veraneio de um cego,surdo e mudo, surgindo entre eles relações de sexo, paixão e ódio.

O Bebê de Rosemery (Rosemary's Baby). Direção: Roman Polanski, 1968, Estados Unidos da América, 1968, 136 min. Jovem recém chegada suspeita que seu marido, um ator que não hesitaria em vender a alma ao diabo para conseguir um bom papel, mantém contato com vizinhos bruxos, que desejam possuir o filho que espera.

Anos Rebeldes. Direção de Denis Carvalho, Brasil, 1992. Nos anos 60 estudante politicamente engajado se apaixona pela filha acomodada de um jornalista de esquerda. O romance acompanha cerca de quinze anos da história do Brasil, a partir do golpe de 1964.

A insustentável Leveza do Ser (The Unbearable Lightness of Being). Direção de Philip Kaufman, 1988, Estados Unidos da América, 171, min. Cirurgião jovem e bem-sucedido, que viveu em Praga nos dias agitados de 68, antes da invasão soviética, mantém romance com artista plástica, mas se casa com garota do interior. A ação tem como cenário a Primavera de Praga, quando a situação política que se instalara na então Tchecoslováquia, com invasão soviética, trouxe reflexos imediatos na vida dos cidadãos e dos personagens principais.

À Procura da Verdade (Getting Staight). Direção Richard Rush, 1970, Estados Unidos da América, 124 min. Ativista político retorna a universidade para exigir de professores e diretores uma postura mais liberal em relação aos alunos.

Maicon X (Malcon X). Direção de Spike Lee, 1992, Estados Unidos da América, 201 min. Trajetória do líder negro americano Malcon X que provocou paixões e ódios na política mundial dos anos 50 e 60.

68 – Conflitos de Gerações (68). Direção de Steve Kovacs, 1987, Estados Unidos da América, 99 min. Doze anos depois da revolução húngara, família de emigrante tenta sobreviver com restaurante típico em San Francisco. Ambientado em 1968, o roteiro tenta fazer um painel daquele ano relacionando os assassinatos de Robert Kennedy e Martin Luther King, os protestos contra a guerra do Vietnã a onda hippie com os conflitos familiares: adultério, rebeldia de um dos filhos e homossexualismo assumido.

Hair (Hair). Direção de Milos Forman, 1979, Estados Unidos da América, 121 min. Na década de 60, um jovem do interior chega a Nova York para se alistar como voluntário no Vietnã, mas encontra um grupo de hippies que tenta convencê-lo do absurdo da guerra.

Panteras Negras (Panther). Direção de Van Peebles, 1995, Estados Unidos da América, 124 min. A história da origem, ascensão e fim do movimento negro Panteras Negras, durante os anos sessenta. Trajetória dos militantes, a reação do governo norte-americano e o conflito entre as duas forças: a primeira de caráter popular e a segunda repressiva.

Sem Destino (Easy Rider). Direção de Dennis Hopper, 1969, Estados Unidos da América, 94 min. Dois motoqueiros, Wyatt e Billy (de Wyatt Earp e Billy the Kid, celebrizados pelo gênero faroeste), perambulam por estradas do interior norte-americano. Visão crítica da sociedade norte-americana, denunciando suas manifestações de intolerância e vulgaridade. O mais vigoroso filme inconformista dos anos 60.

Terra em Transe. Direção de Glauber Rocha, 1967, Brasil, 115 min. Num país fictício chamado Eldorado, jornalista combate dois políticos igualmente corruptos: um demagogo e outro conservador.

Violência nas Ruas (Wild in the Streets).Direção de Barry Shear, 1968, Estados Unidos da América, 97 min. Descontente com o tratamento que recebe dos pais, jovem rebelde torna-se um roqueiro que a TV eleva à condição de líder juvenil. Aproveitando a popularidade, ele se elege presidente dos Estados Unidos e promove uma revolução legal que marginaliza todos os maiores de vinte anos. Esse filme é da época dos movimentos estudantis na França, do poder negro da contestação à Guerra do Vietnã e do LSD.

O mundo árabe-israelense

A História de Hanna (Hanna's War). Direção de Menahem Golan, 1988, Estados Unidos da América, 148 min. No verão de 1937, a jovem Hanna Senesh, filha de um famoso poeta húngaro vítima do antisemitimso, vai trabalhar em uma fazenda agrícola na Palestina. Admitida posteriormente como oficial da Força Aérea Britânica, volta para a Hungria, como nova identidade, para lutar contra os invasores nazistas e tentar salvar sua família.

Cartel de Rasdjani (Union Sacrée/ Brother in Arms). Direção de Alexandre Arcady, 1989, França, 110 min. Dois policiais, um árabe e um judeu, precisam superar suas divergências histórico-religiosas para combater o líder de uma fanática organização terrorista árabe em Paris e Marselha.

Exodus (Exodus). Direção de Otto Preminger, 1960, Estados Unidos da América, 213 min. Baseado no best-seller de Leon Uris, o filme expõe os problemas vividos por judeus nos seus conflitos com os árabes às vésperas da criação do Estado de Israel.

Golda (A Woman Called Golda). Direção de Alan Gibson, 1982, Estados Unidos da América, 200 min. A vida e a carreira política da primeira-ministra Golda Meir, de Isrel.
Hanna K (Hanna K). Direção de Constantin Costa-Gavras, 1983, França, 108 min. Drama sobre uma advogada dividida entre o ex-marido, um israelense, e a defesa de um terrorista palestino.
O Longo Caminho de Volta. Direção de Mark Jonathan Harris, 1997. Documentário sobre os refugiados judeus entre 1945, fim da Segunda Guerra Mundial, e 1948, ano de fundação do Estado de Israel. Vencedor do Oscar de melhor documentário de 1998.

O Silêncio do Palácio (Lês Silences du Palais). Direção de Moufida Tiatti, 1994, França/Tunísia, 127 min. Cantora de 25 anos volta ao palácio onde foi criada – ela era filha de uma empregada. Ao saber da morte do príncipe, recorda momentos do seu passado. Drama sensível sobre a condição da mulher na Tunísia.

Pânico em Munique (21 Hours at Munich). Direção de William A. Graham, 1976, Estados Unidos da América, 100 min. Nas olimpíadas de 1927 em Munique, Alemanha, terroristas da OLP (Organização para a Libertação da Palestina) penetram nos alojamentos para matar alguns atletas e treinadores de Israel, dando origem a intensa movimentação policial e política.

Sadat (Sadat). Direção de Richard Michaels, 1983, Estados Unidos da América, 140 min. A vida de Anuar El Sadat, o líder sucessor de Gamal Abdel Nasser, com os mais importantes acontecimentos históricos egípcios, inclusive a Guerra dos Seis Dias, a Guerra do Yom Kippour e os Acordos de Camp David.

Syriana - A Indústria do Petróleo (Syriana). Direção de Stephen Gaghan, Estados Unidos, 2005, 128 min. O título Syriana não é muito bem explicado na fita, mas ao que tudo indica refere-se ao termo pelo qual é conhecida, nas comunidades de informação e comando mundial do negócio de petróleo, a nova partilha política realizada pelos ganhadores da guerra nos territórios e populações situados sobre os lençóis de petróleo do Oriente Médio, logo após o término da 2ª Guerra Mundial. A palavra syriana voltou ser utilizada após a Guerra do Golfo e novamente após a derrubada do governo de Saddam Hussein no Iraque, na chamada Guerra do Iraque, para se referir a disputa entre as grandes corporações dos EUA e aliados pelo direito de reconstruir as cidades destruídas pelas guerras e, claro, quem ficará responsável pelos lençóis de petróleo. O filme é um estudo um tanto confuso sobre a corrupção na área de produçãopetrolífera. Pax Syriana (Lat.) é um termo utilizado nos estudos das relações internacionais no Oriente Médio, geralmente com relação aos esforços da Síria para influenciar seus vizinhos, particularmente o Líbano. A idéia por trás da Pax Syriana é que a Síria, através de diplomacia e força militar, poderia assegurar a paz no Líbano. O termo é baseado na Pax Romana e na Pax Britannica.

Munique (Munich). Direção de Steven Spielberg, Estados Unidos, 2005, 164 min. O ponto de partida para o filme corresponde aos trágicos acontecimentos ocorridos durante os Jogos Olímpicos de 1972, realizados em Munique. A 5 de Setembro, oito palestinianos mascarados (autodenominado "grupo Setembro Negro") invadiram a aldeia olímpica, mataram dois atletas israelitas e raptaram outros nove. Depois exigiram a saída em segurança do país e a libertação de alguns prisioneiros árabes. No entanto, quando chegaram ao aeroporto foram confrontados com a polícia alemã e desse confronto resultou a morte dos nove reféns. No rescaldo desses trágicos acontecimentos, o governo de Israel da época, liderado por Golda Meir, deu ao Mossad, a agência secreta israelense, uma missão especial: perseguir e eliminar os palestinianos responsáveis pela morte dos onze atletas israelitas em qualquer parte do mundo. Ephraim (Geoffrey Rush) é o homem que vai recrutar Avner (Eric Bana) e uma equipa de mais quatro homens - Steve (Daniel Craig), Carl (Ciarán Hinds), Robert (Mathieu Kassovitz) e Hans (Hanns Zischler) - para executarem essa terrível missão. Apesar de Avner, líder do grupo, acreditar na missão e gostar de servir o seu país, vai ficando, à medida que a sua acção sangrenta se desenrola, com cada vez mais dúvidas morais sobre os actos de vingança perpetrados em nome da sua pátria. Embora o filme possua uma estrutura e ritmo de thriller, o argumento detalha a gradação emocional e as alterações psicológicas por que passa Avner, remetendo para um drama mais pungente. Essa situação espelha os efeitos que a vingança pura e a espiral de violência podem ter sobre os indivíduos. Neste contexto, o filme usa uma situação particular para motivar a reflexão sobre o tipo

de medidas tomado na actualidade para combater o terrorismo. Acima de tudo, dá a ver um mundo feito de várias tonalidades, onde não existem bons e maus, mas apenas pessoas que podem apresentar múltiplas facetas e actuar por diversas causas. O filme gerou grande polémica por lidar com um tema tão sensível quanto o do conflito israelo-palestiniano, mas as críticas surgiram dos dois lados, o que parece provar que o filme não defende um dos lados. Inegável é a sua qualidade técnica e artística, colocada ao serviço de uma história muito dura, mas decisiva para compreender muitas das dinâmicas do mundo, nomeadamente as que conduzem ao semear da violência.

Nova York Sitiada (The Siege).Direção de Edward Zwick, 1998, Estados Unidos, 115 min.Agente oficial do FBI, uma oficial da CIA e um general unem forças para capturar um perigoso grupo de terroristas que espalham bombas em diversos lugares de Nova Iorque, levando a cidade ao caos.

Rede de Mentiras (Body of Lies). Direção de Ridley Scott, 2008, Estados Unidos, 128 min.Roger Ferris é um agente da CIA na Jordânia que procura terroristas sob a supervisão à distância do chefe Ed Hoffmann. Obtem informação sobre Al-Saleem, mentor islamista que planeja e põe em prática explosões na europa. Trabalha com colaboração com o chefe de inteligência da Jordânia, Hani Pasha. Hoffman se precipita numa operação e Ferris tem de retornar ao EUA. Desenvolve um plano para atrair Al-Saleem criando um falso perfil do engenheiro Omar Sadiki. De volta a Jordânia, Ferris retoma o contato com Hani mas não lhe revela seu plano, ao mesmo tempo que desenvolve um relacionamento com a enfermeira Aisha. Al-Saleem descobre o plano e a autoria e manda sequestrar Aisha para chegar a Ferris. Este se entrega para salva-la.Profeta Louco, e é readmitdo. Mas seu comportamento insano faz com que os responsáveis pela sua ascensão decidam detê-lo.

Ameaça Terrorista (Unthinkable). Direção de Gregor Jordan, Estados Unidos, 2010, 97 min. Sob constante ameaça terrorista, os EUA não podem baixar a guarda. Neste thriller psicológico, o país norte americano enfrentará um filho de sua própria nação, Younger (Michael Sheen), que se convertei ao islamismo e armou três bombas atômicas em diferentes cidades americanas. Apesar de Younger ser facilmente localizado e preso, ele não dá as coordenadas de onde as bombas estão. É quando entra em cena o investigador H (Samuel L. Jackson) e Helen (Carrie-Anne Moss) uma agente do FBI, que terão que pressionar o terrorista para descobrir a localização exata das bombas, numa corrida alucinante contra o tempo. Um thriller que irá te surpreender e te fazer pensar no inimaginável.

Ponto de Vista (Vantage Point). Direção de Pete Travis, Estados Unidos, 2008, 90 min. O presidente dos Estados Unidos, Ashton (William Hurt), participará de uma conferência mundial sobre o combate ao terrorismo em Salamanca, na Espanha. Thomas Barnes (Dennis Quaid) e Kent Taylor (Matthew Fox) são os agentes do Serviço Secreto designados para protegê-lo durante o evento. Entretanto logo em sua chegada o presidente é baleado, o que gera um grande tumulto. Na multidão que assiste ao atentado está Howard Lewis (Forest Whitaker), um turista americano que estava gravando tudo para mostrar aos filhos quando retornasse para casa. A partir da perspectiva de diversos presentes no local antes e depois do atentado é que se pode chegar à verdade sobre o ocorrido.

Globalização e nova ordem internacional.

Luta Decisiva (The Big Man).Direçao de David Leland, 1990, Inglaterra, 116 min. Por ter sido preso durante uma greve, mineiro de carvão escocês, de honestidade a toda prova, não consegue arranjar emprego e, constrangido por ser sustentado pela mulher, aceita lutar clandestinamente, envolvendo-se com poderosos marginais. A greve acontecida em 1984 foi uma das conseqüências da política econômica durante o governo de Margaret Thatcher.

O Salário do Medo (Lê Salaire de la Peur). Direção de Henri-Georger Clouzot, 1953, França/Itália, 130 min. Dispostos a arriscar a vida por uma boa remuneração, quatro homens levam carregamento de explosivos pelas precárias estradas da América Central. Um retrato da desesperança de imigrantes europeus diante das miseráveis condições de vida em Honduras, em contraste com o emergente imperialismo norte-americano na exploração das riquezas de um país pobre.

Permissão para Trair (Gust and Glory: The rise and fall of Oliver North). Direção de Mike Robe, 1989, Estados Unidos da América, 115 min. A carreira de Oliver North, um dos principais implicados no escândalo Irã-contras (entrega de armas aos rebeldes nicaragüenses, através do Irã) durante o segundo governo de Ronald Reagan.

Silkwood, Retrato de uma Coragem (Silkwood). Direção de Mike Nichols, 1983, Estados Unidos da América, 131 min. Drama que conta o dia a dia numa fábrica e que denuncia os perigos da radiação a que estão sujeitos os trabalhadores em uma usina atômica.

Síndrome Nuclear (Nigthbreajer/ advance Grond Zero). Direção de Peter Markle, 1989, Estados Unidos da América, 100 min. Neurologista, ao receber homenagem por descobrir aparelho que controla a dor, relembra sua participação involuntária num programa do governo com experiências radioativas.

Terra Estrangeira. Direção de Walter Salles Jr. E Daniela Thomas, 1995, Brasil/Portugal, 100 min. Depois da repentina morte da mãe, rapaz aceira levar uma encomenda para Portugal em troca de passagem e hospedagem gratuitas. Ao chegar em Lisboa, descobre que o receptor foi assassinado. Retrata a problemática dos imigrantes brasileiros em Portugal a partir da crise deflagrada com o confisco do Plano Collor, mostrando uma dupla de jovens errantes tentando buscar suas raízes fora do país.

Um Passo para a Liberdade (The Run of the Coutry).Direção de Peter Yates, 1995, Inglaterra, 108 min. Na Irlanda atual, rapaz pobre vive sério atritos com o pai, um sargento da polícia, depois da morte da mãe. A situação se agrava quando ele passa a cortejar uma garota de família rica. Drama familiar que retrata a real situação dos jovens irlandeses sem perspectivas profissionais que buscam lugar nos Estados Unidos.

Virando Adulta (Sweet 15). Direção de Victoria Hodhberg, 1990, Estados Unidos da América, 103 min. Jovem de ascendência mexicana vive em Los Angeles e pretende comemorar seus quinze anos com uma grande festa. Seus sonhos, porém, logo se desfazem quando descobre que seu pai está ameaçado de deportação por se encontrar em situação ilegal no país. Belo filme sobre a triste realidade de refugiados mexicanos em terras norte-americanas.

Vukovar (Vukovar). Direção de Boro Drascovic, 1995, Iugoslávia, 96 min. A guerra civil que dividiu a antiga Iugoslávia é o pano de fundo para a história de amor entre a sérvia Anna e o croata Toma. A loucura da guerra é contada a partir da gravidez de Anna, até o momento dramático em que, ao olhar pela mira do rifle, Toma vê sua amada, futura mãe de seu filho, do outro lado da arma.

Babel (Babel). Direção de Alejandro González-Iñárritu, Estados Unidos, 2006, 142 min. Um ônibus repleto de turistas atravessa uma região montanhosa do Marrocos. Entre os viajantes estão Richard (Brad Pitt) e Susan (Cate Blanchett), um casal de americanos. Ali perto os meninos Ahmed (Said Tarchani) e Youssef (Boubker At El Caid) manejam um rifle que seu pai lhes deu para proteger a

pequena criação de cabras da família. Um tiro atinge o ônibus, ferindo Susan. A partir daí o filme mostra como este fato afeta a vida de pessoas em vários pontos diferentes do mundo: nos Estados Unidos, onde Richard e Susan deixaram seus filhos aos cuidados da babá mexicana; no Japão, onde um homem (Kôji Yakusho) tenta superar a morte trágica de sua mulher e ajudar a filha surda (Rinko Kinkuchi) a aceitar a perda; no México, para onde a babá (Adriana Barraza) acaba levando as crianças; e ali mesmo, no Marrocos, onde a polícia passa a procurar suspeitos de um ato terrorista.

Cidade do silêncio (Bordertown). Direção de Gregory Nava, 2006, Estados Unidos, 111 min. Bordertown é a história verídica da luta apaixonada de uma mulher pela justiça numa cidade dominada pelo medo. Lauren (Jennifer Lopez), uma jornalista norte-americana, chega ao Méxicodeterminada em descobrir a verdade sobre as centenas de mortes de mulheres em Ciudad Juárez, na fronteira com os Estados Unidos. Em Juárez, ela conhece Diaz (Antonio Banderas), com quem ela tinha trabalhado seis anos antes, e que é o editor do jornal local El Sol de Juárez. A sua investigação vai levá-la a descobrir factos chocantes, perceber que nada é o que parece, e colocar a sua própria vida em risco.

As Invasões Barbaras (Les Invasions Barbares). Direção de Denys Arcand, Canadá, 2003, 99 min. À beira da morte e com dificuldades em aceitar seu passado, Rémy (Rémy Girard) busca encontrar a paz. Para tanto recebe a ajuda de Sébastien (Stéphane Rousseau), seu filho ausente, sua ex-mulher e velhos amigos.

O Jardineiro Fiel (The Constant Gardener). Direção de Fernando Meirelles, Alemanha e Reino Unido, 2005, 129 min. Apresenta a trajetória de Justin Quayle, um diplomata britânico lotado em Nairóbi, no Quênia, que decide investigar as razões do assassinato de sua esposa Tessa, uma ativista de direitos humanos. No início, o interesse de Justin em jardinagem, aparentemente, é maior do que aquele pelos acontecimentos a sua volta. Escalado para substituir um colega em uma palestra, ele conhece e acaba se apaixonando por Tessa, após um breve desentendimento entre ambos devido à política externa britânica. Justin é tranferido para a África e casa-se com Tessa, que por não conseguir controlar seu idealismo acaba por ser bastante criticada pelos colegas de Justin. Numa viagem a trabalho, Tessa é assassinada em condições muito suspeitas e todos tentam fazer Justin acreditar que ela o traía com Arnold, um médico que trabalhava junto com ela. Ao persistir na investigação do assassinato de sua esposa, mesmo recebendo ameaças e "avisos" de amigos, Justin descobre-se em meio a uma teia de revelações mais profunda: sua esposa estava envolvida numa investigação sigilosa sobre uma conspiração internacional envolvendo governos e multinacionais do setor farmacêutico e testes de medicamentos em seres humanos. Segundo a investigação, sob o pretexto de ajudar a prevenir a disseminação da AIDS e distribuir gratuitamente medicamentos para seu tratamento no Quênia, uma grande empresa testava um novo medicamento contra a tuberculose e ocultando, pela manipulação dos testes, seus severos efeitos colaterais. Após planejar como trazer a público a informação sobre todos os envolvidos no caso, Justin prepara-se para enfrentar seu destino, no mesmo lugar em que sua esposa foi assassinada, num final bastante diferente do que seria esperado.

Leões e Cordeiros (Lions for Lambs). Direção de Robert RedFord, Estados Unidos, 2007, 91 min.O senador Jasper Irving (Tom Cruise) pretende lançar uma nova estratégia para a guerra dos Estados Unidos no Afeganistão, mas para divulgá-la precisa da ajuda da jornalista Janine Roth (Meryl Streep). Ao mesmo tempo, o idealista professor Stephen Malley (Robert Redford) tenta convencer Todd (Andrew Garfield), um de seus alunos mais promissores a mudar o curso de sua vida, enquanto que Ernest e Arian, ex-alunos do Dr. Malley, são soldados que estão lutando no Afeganistão.

Território Restrito (Crossing Over). Direção de Wayne Kramer, 2009, Estados Unidos, 103 min. Max Brogan é um agente da Imigração e Fiscalização Aduaneira, em Los Angeles. Todo dia ele precisa lidar com diversas pessoas que tentam entrar nos Estados Unidos em busca de uma vida melhor. Seus colegas de trabalho são seu parceiro Hamid Baraheri, a advogada de defesa Denise Frankel e o marido dela, Cole, que julga as solicitações feitas. Juntos eles enfrentam as questões decorrentes do senso de dever e compaixão envolvendo a migração para território norte-americano.