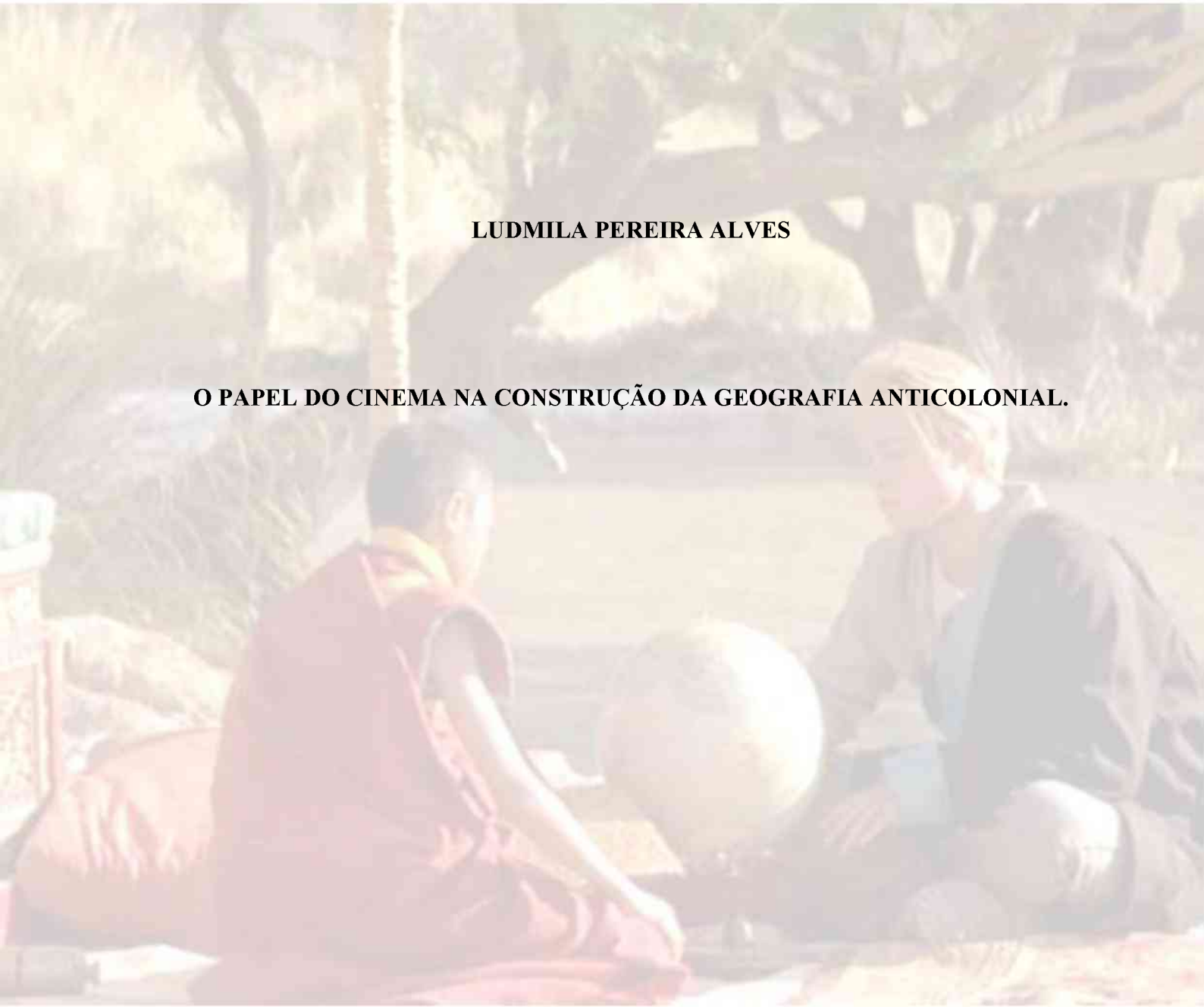
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO DINÂMICAS TERRITORIAIS E ESTUDOS AMBIENTAIS.



LUDMILA PEREIRA ALVES

O PAPEL DO CINEMA NA CONSTRUÇÃO DA GEOGRAFIA ANTICOLONIAL.

UBERLÂNDIA - MG
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO DINÂMICAS TERRITORIAIS E ESTUDOS AMBIENTAIS.

LUDMILA PEREIRA ALVES

O PAPEL DO CINEMA NA CONSTRUÇÃO DA GEOGRAFIA ANTICOLONIAL.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito à obtenção do título de Mestre em Geografia.

Área de Concentração: Dinâmicas Territoriais e Estudos Ambientais.

Linha de Pesquisa: Educação Geográfica e Representações Sociais.

Orientadora: Profª. Dr Túlio Barbosa

UBERLÂNDIA - MG
2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A474	Alves, Ludmila Pereira, 1976-
2023	O papel do cinema na construção da GeografiaAnticolonial [recurso eletrônico] / Ludmila Pereira Alves. - 2023.
	Orientadora: Túlio Barbosa.
	Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal deUberlândia, Pós-graduação em Geografia.
	Modo de acesso: Internet.
	Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.91Inclui bibliografia.
	Inclui ilustrações.

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Geografia
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H35 - Bairro Santa Monica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4381/3291-6304 - www.ppgeo.ig.ufu.br - posgeo@ufu.br

ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	GEOGRAFIA				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico; Número 530, PPGGEO				
Data:	09 de fevereiro de 2023	Hora de início:	14h:00m	Hora de encerramento:	16h:30m
Matrícula do Discente:	12112GEO017				
Nome do Discente:	LUDMILA PEREIRA ALVES				
Título do Trabalho:	O papel do cinema na construção da Geografia Anticolonial				
Área de concentração:	DINÂMICAS TERRITORIAIS E ESTUDOS AMBIENTAIS				
Linha de pesquisa:	EDUCAÇÃO GEOGRÁFICA E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS				
Projeto de Pesquisa de vinculação:					

Reuniu-se no Anfiteatro [On-line], Campus [Google Meet], da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em GEOGRAFIA, assim composta: Professores Doutores: Vicente de Paulo da Silva - IG-UFU; Claudinei Lourenço - UFMG/MG e Túlio Barbosa - IG/UFU orientador(a) do(a) candidato(a). A Defesa aconteceu de forma on-line.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Tulio Barbosa - IG/UFU, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Documento assinado eletronicamente por **Tulio Barbosa**, **Presidente**, em 12/02/2023, às 01:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Vicente de Paulo da Silva**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/02/2023, às 12:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Claudinei Lourenço**, **Usuário Externo**, em 16/02/2023, às 10:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4204588** e o código CRC **B4275AD4**.

Referência: Processo nº 23117.004115/2023-66 SEI nº 4204588

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

LUDMILA PEREIRA ALVES

O PAPEL DO CINEMA NA CONSTRUÇÃO DA GEOGRAFIA ANTICOLONIAL

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dr. Túlio Barbosa - Orientador

Prof. Dr. Claudinei Lourenço – Examinador

Prof. Dr. Vicente de Paulo da Silva – Examinador

Data: 09 /02/2023

Resultado: Aprovada.

Lista de Figuras

Figura 1- A Firma e Filadélfia 27

Figura 2- O exterminador do Futuro 3 29

Figura 3- MadMax: estrada da fúria 30

Figura 4- O Nascimento de uma nação 32

Figura 5- O nascimento de uma nação 2 34

Figura 6- Invasão do Capitólio 35

Figura 7- Discurso de Donald Trump 35

Figura 8- O Triunfo da vontade 39

Figura 9- O Triunfo da vontade 2 42

Figura 10- Propagandas do agro 44

Figura 11- Campanha agronegócio 44

Figura 12- Feiras agropecuárias 45

Figura 13- Monte Rushmore 48

Figura 14- Rastros de ódio 50

Figura 15- A hora do Show 53

Figura 16- Sete anos no Tibet 1 55

Figura 17- Sete anos no Tibet 2 56

Figura 18- À beira do abismo 59

Figura 19- Metrópolis 61

Figura 20- Blade Runner 62

Figura 21- Harry Potter pedra filosofal 65

Figura 22- Abra los ojos 67

Figura 23- Vanilla sky 67

Figura 24- Trilogia Rambo 77

Figura 25- Indiana Jones 78

Figura 26- Exodus e Aladdin 79

Figura 27- Ousmane Sembène 83

Figura 28- Madagascar 86

Figura 29- Filme Safari 87

Figura 30- Filme Xica da Silva 87

Figura 31- La noire de 89

Figura 32- O contraste em branco e preto 90

Figura 33- O suicídio de Diouana 92

Figura 34- O corpo preto na banheira 92

Figura 35- Che Guevara morto 96

Figura 36- La hora de los hornos 98

Figura 37- O rosto de Che Guevara 102

Figura 38- O Homem que virou suco 107

Figura 39- Deraldo declama um poema 109

Figura 40- Migrantes do nordeste 110

Figura 41- prêmio operário padrão 113

Figura 42- prêmio operário padrão 2 113

Figura 43- Severino recebe o prêmio 116

Figura 44- patrão assassinado 116

Figura 45- Deraldo o poeta 118

Figura 46- Deraldo expõe sua arte 119

Figura 47- Deraldo no mundo do trabalho 121

Figura 48- Estereótipos do nordeste 123

Figura 49- Sul maravilha 126

Figura 50- A condessa 129

Figura 51- Deraldo procura Severino 130

Figura 52- Deraldo encontra Severino 130

Figura 53- Sonho de Deraldo 134

Figura 54- rostos do nordeste 136

Figura 55- O ocidente compassivo 144

Lista dos filmes utilizados no capítulo I

- À Beira do abismo (1939)
- A Firma (1993)
- A hora do show" (2000)
- Blade Runner (1982)
- Filadelfia (1993)
- Harry Potter e a Pedra Filosofal (2001)
- Madmax: estrada da fúria (2015)
- Metrópolis (1927)
- O Exterminador do Futuro (1986)
- O Nascimento de uma nação (1915)
- O Triunfo da vontade (1934)
- Rastros de Ódio (1956)
- Sete anos no Tibet (1998)

Lista dos filmes utilizados no capítulo II

- Aladdin (1992)
- Êxodus (1961)
- Filmes Ruins, Árabes Malvados: como Hollywood Vilificou um Povo (2007)
- Indiana Jones e a última cruzada (1989)
- Indiana Jones e os Caçadores da arca perdida (1981)
- La hora de los hornos (1968)
- La noire de...(1966)
- Madagascar (2005)
- Safari (2009)
- Trilogia Rambo- Rambo- programado para matar (1982), Rambo II- A missão (1985), Rambo III (1988).

Filme utilizado no capítulo III

- O homem que virou suco

SUMÁRIO

Lista de Figuras 5
INTRODUÇÃO 5
O percurso teórico em cena 7
O Caminho Metodológico em cena 12
CAPÍTULO I 21
O PODER E A VIOLÊNCIA COLONIZADORES DOS GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS 21
1.1 Prólogo 22
1.2 Notas sobre os gêneros cinematográficos 24
1.3 Ação: o gênero mais popular do mundo 28
1.4 Os filmes documentários: uma prova de que as guerras produzem mais que armas e destruição. 38
1.4 Western, Far west, extremo oeste: um gênero criado para dom(in)ar 47
1.5 A Geografia vai ao cinema (e era um filme de comédia) 51
1.6 Do drama ao noir: a Geografia sai do cinema e continua cega 54
1.7 O gênero ficção 59
1.8.1 Harry Potter e a pedra filosofal: onde o fantástico é real e o real é racista. 64
1.8 Então "refazer para piorar" se chama remake? 66
CAPÍTULO II 70
O CINEMA ANTICOLONIAL AFRICANO E LATINOAMERICANO 70
2.1 O cinema revolucionário 80
2.2 O cinema anticolonial africano: a expressão revolucionária de Ousmane Sembène 81
2.2.1 La noire de…a postura anticolonial pondo fim à autoconservação 87
2.3 O cinema anticolonial latino-americano. 93
2.3.1 O terceiro cinema em cena no terceiro mundo 95
2.3.2 La hora de los hornos: viva o cinema de intervenção! 96
CAPÍTULO III 101
A GEOGRAFIA ANTICOLONIAL DO CINEMA BRASILEIRO: luta e resistência em O Homem que virou suco 101
3.1 Leitura geográfica de "O Homem que virou suco" 102
3.2 Severino? Não, Severinos, porque somos muitos 104
3.3 Segmento 1- A violência simbólica do operário símbolo- O trabalhador assassina o trabalho assalariado. (1m43s à 3m41s) 109

3.4 Segmento 2- A antítese do trabalhador disciplinado: o poeta insurgente. (7m36s à 1h01m21s) 114
3.5 Segmento 3- O Sul Maravilha- a paisagem regional como uma imagem do espetáculo. 122
3.6 Segmento 4- Da Europa à América, do sudeste ao nordeste...quase 500 anos e o colonialismo continua o mesmo (1h01m29s à 1h04m43s) 125
3.7 A enunciação e narração- a mensagem revolucionária no cinema de rua 128
3.8 O espaço da narrativa cinematográfica- O sertão na metrópole 130
3.9 A temporalidade, narrativa e cinema. 132
3.10 O anticolonialismo como luta contra violência estrutural e o papel da Geografia 134
3.11 O cinema e a Geografia: muito abaixo da superfície 137
CONSIDERAÇÕES FINAIS 143

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas, neste plano e em outros a quem devo minha gratidão e mesmo correndo o risco de cometer certa injustiça com várias delas, algumas precisam ser mencionadas. Em primeiro lugar, manifesto minha profunda gratidão ao Professor Doutor Túlio Barbosa, orientador de minha dissertação, pela disponibilidade, paciência, ideias, sugestões e críticas, mas principalmente pelo coração grandioso de alguém que luta incansavelmente por uma existência mais digna para todos, merece todo meu apreço a quem devo não somente toda a orientação, mas a entrada no mundo e lutas anticoloniais. Aos professores que compuseram a banca, Professor Doutor Claudinei Lourenço e Dr Vicente pelas considerações incisivas e críticas assertivas, foram momentos de ótimo aprendizado. Expresso reconhecimento também a todos os colegas e ex-colegas de graduação e pós-graduação que em momentos formais e inusitados me ensinaram, na suma maioria das vezes sem termos conta disso. Uma palavra de reconhecimento a todos aqueles que, de forma direta ou indireta contribuíram para que este trabalho se concretizasse. Agradeço aos meus pais, Anival e Heloína, que sempre estiveram presentes, nas lutas, alegrias, oferecendo apoio constante em qualquer circunstancia. Os ensinamentos de meus pais estão também refletidos neste trabalho. À Karen, minha companheira, pelo apoio, clarividência, sensibilidade e luta, com quem aprendi a essência da luta antirracista e o amor. Agradeço à João Pedro, meu filho amado por ser tão sensível e me ensinar a remir o tempo. Agradeço à Catarina, minha filha, o anjo colocado na terra, por me trazer esperança através de um simples olhar. Finalmente agradeço a irmandade mundial azul da qual faço parte cuja espiritualidade livrou-me da loucura e da morte, ensinando-me a viver.

DEDICATÓRIA

Para João Pedro e Catarina.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende estabelecer relação entre duas formas de produzir o saber: a Geografia e o Cinema, uma na ciência e outra na arte. Ambas, amplamente visuais e dotadas de um notório poder de síntese. O cinema, como nos sugere Nascimento (2018), talvez seja a maior manifestação da cultura visual imperativa na modernidade. Mais do que estabelecer um diálogo interdisciplinar entre geografia e cinema, esta pesquisa pretende estabelecer uma crítica, partindo do cinema a um modo convencional de se conceber a Geografia. A dissertação foi elaborada em três capítulos apresentados a seguir.

O primeiro capítulo aborda conceitualmente alguns dos principais gêneros cinematográficos de acordo com a classificação estabelecida pelo chamado cinema clássico (NOGUEIRA, 2010). A partir dos gêneros selecionados introduzimos alguns filmes que são representativos de cada categoria e traçamos uma breve análise dos enredos e imagens presentes em cada um deles. Cada audiovisual revela tendências que estão pautadas pela hegemonia europeia e estadunidense, indústria cultural, espetáculo, fascismo, nazismo e usos fascista das imagens. A dimensão do urbano e das cidades e do modo como são apresentados nos filmes, bem como a violência inerente ao próprio espaço urbano foi estudada com base nessas tendências.

O segundo capítulo aprofunda nos estudos das desigualdades e violência e como o cinema anticolonial africano e latino-americano abordam as temáticas de opressão. Utilizamos o Cinema Anticolonial (CA) para dar visibilidade às relações sociais de opressão, desigualdade, violência e racismo. O CA produziu filmes relevantes para o processo pedagógico, revoluções e para os movimentos anticoloniais. Deste modo, os audiovisuais anticoloniais tecem crítica a herança estereotipada ocidental do colonialismo, neo-colonialismo e imperialismo. Um movimento dentro das artes com uma abordagem estética anticapitalista e antirracista. O filme africano escolhido para análise foi o senegalês La noire de.(1968) do cineasta Ousmane Sembène. Ele foi um dos pioneiros na produção de um cinema genuinamente africano. Ele colocou em prática a mudança de paradigma europeu norte-americano de produzir filmes sobre a África para produzir filmes da África, ou seja, de dentro do continente, sua própria história e cultura. Assim, ele fomentou os ideais revolucionários através da produção de imagens e narrativas. Esse cinema africano, chamado de Tercer Cine colocou o negro no centro de sua própria história. Neste capítulo, intelectuais

como Frantz Fanon e Achille Mbembe contribuíram nas análises fílmicas, sobretudo porque influenciaram não somente o CA africano como também o latino-americano

Aumentando o zoom de nossa câmera e diminuindo nossa escala cartográfica analisamos ainda no capítulo II o CA na América Latina. Nesse subcontinente, após a II Guerra Mundial, diversos ativistas políticos, artistas e intelectuais buscaram a construção de um cinema mais autêntico. Eles construíram em suas obras filmes com maior autonomia cultural e maior engajamento político e revolucionário. A escolha do filme La hora de los hornos (1968) de Fernando Solanas e Octavio Getino foi devido à mensagem contida em sua elaboração, narrativa e posterior distribuição: a história contada pelos colonizadores é uma farsa, portanto é necessário que os países latino-americanos produzam sua própria história. La hora de los hornos em uma montagem de fotografias e vídeos de fontes diversas evidencia a exploração colonial e a exploração interna conduzida pelas elites agrárias e industriais locais. Dentre todos os argumentos do filme de Solanas e Getino o que mais motivou nossa escolha por essa obra é seu conteúdo revolucionário. As ações imediatas de cunho revolucionário sendo apropriadas pela geografia é uma ferramenta crucial para o desenvolvimento da geografia anticolonial.

No capítulo III demos um zoom em nossa câmera e analisamos as imagens e narrativas no cinema brasileiro. O filme estudado foi escolhido por estar dentro de um movimento cultural que ficou conhecido como Cinema de Intervenção. O objetivo do cinema de intervenção era realizar filmes diferentes daqueles produzidos pelo cinema convencional. Dentre os filmes possíveis, escolhemos O homem que virou suco (1980/1981) de João Batista de Andrade pelos seus atributos geográficos abordados: migrações, mundo do trabalho, ideologias, desigualdades, metrópole rentista. Neste filme é possível examinar várias dimensões espaciais e sociais dominadas pela violência. Além disso, o próprio contexto histórico em que o filme foi produzido (1979) era de muita violência, pois apesar de ter sido produzido no final do regime militar com certo abrandamento da censura, os tempos ainda eram repressivos. O filme, originado primeiro como um cordel em 1974, foi produzido com poucos recursos, muitas cenas externas e com a perspectiva do cinema novo e da célebre slogan de Glauber Rocha em mente: "uma câmera na mão, uma ideia na cabeça". Faremos um mergulho nas histórias de Severino e Deraldo, suas trajetórias de migrantes em uma grande cidade. Suas relações com o cotidiano e o trabalho.

Desde o cinema comercial até o cinema brasileiro, a ênfase foi dada aos mecanismos opressores de raízes coloniais e como o pensamento anticolonial pode ajudar a discernir esses mecanismos e principalmente superá-los.

O percurso teórico em cena

As imagens são algo especialmente importante para a ciência geográfica. Paisagem, território, espaço, de uma forma ou de outra se valem das imagens e seus atributos para estabelecer suas relações com o real e conceder explicações. A sequência de imagens e sons cinematográficos utilizadas pela Geografia foram difundidas a partir da década de 1980 nos Estados Unidos e chegam ao Brasil cerca de uma década depois (MOREIRA, 2011). Encontrar as imagens da Geografia no cinema seria, portanto, mais um exercício empírico de evidenciar as aparências, afinal "Geografia faz-se com os olhos (principalmente) a audição e o tato, sentidos que Kant mais privilegiou em seu senso comum, responsável pelo critério de juízo dos fenômenos" (RIQUE, 2004, p.111).

O exercício crítico sobre as imagens da geografia no cinema é necessário para que se alcancem mudanças no modo de se pensar, fazer e ensinar Geografia. (MOREIRA, 1979) As disciplinas que se constituíram como Ciência nos séculos XVIII e XIX precisavam definir claramente o seu objeto e método próprio (HISSA, 2002). Estes se configuravam no centro da racionalidade ocidental (ADORNO e HORKHEIMER, 1985). Sobre a catástrofe estabelecida pelo esclarecimento e como essa precisa se valer da racionalidade instrumental para tornar a sociedade burguesa predominante, o autor explica:

> Após sentirmos o efeito dessas palavras, cabe então perguntar: de que catástrofe se trata? É nas ideias de Francis Bacon que Horkheimer e Adorno (1947/1985) vão buscar traçar os fundamentos da atual razão instrumental, associada por eles à "calamidade triunfal" da sociedade burguesa contemporânea. Assim é que os frankfurtianos, ao analisarem certos aspectos da obra do empirista inglês, evidenciam o quanto já esta última captara bem o sentido da modalidade de ciência que a sucederia, uma vez que ambas (a filosofia de Bacon e a ciência atual) adotam o pressuposto de que o entendimento venceria a superstição, imperando também sobre uma natureza mais e mais desencantada (SOUZA, 2011, p.470)

A modalidade de ciência predominante que sucedeu e prevaleceu sobre os mitos é a ciência a serviço do capital e dos interesses burgueses. Como esta razão instrumental irá influenciar a Geografia? Ruy Moreira (1979) nos coloca a par desse momento vivenciado pela geografia através do determinismo de Ratzel e o possibilismo de La Blache. O que ocorre com a geografia, ele mesmo nos diz:

> Ganham corpo nesta época as "armadilhas epistemológicas" que ainda hoje lançam a geografia em contradições e impasses, diligentemente cultivados pelos geógrafos. Com Kant nascem as noções de "ciência de descrição" e "ciência de síntese", e com os "precursores" as encruzilhadas dicotômicas 'homem-meio" e "geral-regional", noções dualistas que têm prestado enormes desserviços à geografia como ciência social. (MOREIRA, 1979, p.149)

Adorno e Horkheimer (1985) descrevem que o objetivo dos mitos era o

desencantamento do mundo, são identificados fortes indícios da constituição de uma ciência cujos pilares seriam a razão, o método, a utilidade. Com radicalidade e critica os autores dissertam sobre a natureza de um saber que encontrou na ciência moderna o ápice de sua legitimação.

> O saber que é poder não conhece nenhuma barreira, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo. Do mesmo modo que está a serviço de todos os fins da economia burguesa na fábrica e no campo de batalha, assim também está à disposição dos empresários, não importa sua origem (AODRNO, HORKHEIMER, 1985, p.20).

Não importa a origem do conhecimento, a Ciência Moderna se constituía voltada para os interesses do Capital. Esse foi igualmente o desígnio da Geografia quando ela adquire o status de Ciência no século XIX e passa a integrar um dos "compartimentos" da Ciência Moderna. Na verdade, havia também o compromisso geopolítico, o compromisso com o Estado-Nação, mas principalmente, havia o compromisso com a consolidação do capitalismo. (PEREIRA, 1993)

Embora seja somente na terça parte do século XIX que a Geografia adentra nos meios acadêmicos e universitários, como nos adverte Yves Lacoste (1988) muitos julgaram e julgam a Geografia como uma disciplina enfadonha, enciclopédica, que serviria apenas para fornecer uma descrição do mundo. Descrição esta que estaria amparada nos ideais de pretensa neutralidade e imparcialidade de uma típica disciplina científica moderna. As ideologias e máscaras funcionaram e ainda funcionam perfeitamente para encobrir de fato o papel da Geografia enquanto conhecimento crucial a ser empreendido pelo Estado para fazer a guerra, perpetuar os colonialismos, impetrar o imperialismo. Tais processos hegemônicos não são componentes característicos do passado, ao contrário, permeiam a Geopolítica dos países centrais e periféricos. Sobre essa questão Yves Lacoste descreve:

> Toda a gente julga que a geografia não é mais que uma disciplina escolar e universitária cuja função seria fornecer elementos de uma descrição do mundo, dentro de uma certa concepção desinteressada da cultura dita geral. Pois qual poderia ser a utilidade daquelas frases soltas das lições que era necessário aprender na escola? [...] A função ideológica essencial do palavreado da geografia escolar e universitária foi sobretudo de mascarar, através de processos que não são evidentes, a utilidade prática da análise do espaço, sobretudo para a condução da guerra, assim como para a organização do Estado e a prática do poder. É, sobretudo, a partir do momento em que surge como 'inútil', que o palavreado da geografia exerce sua função mistificadora mais eficaz, pois a crítica de seus fins 'neutros' e 'inocentes' parece supérflua.[...] É por isso que é particularmente importante [...] desmascarar uma das funções estratégicas essenciais e demonstrar os subterfúgios que a fazem passar por simples e inútil (1988, p.21)

Assim, o trabalho realiza uma leitura crítica dos filmes elencados e propõe

encaminhamentos que possam realizar na crítica, outros sentidos teóricos e práticos para a Geografia através da utilização do cinema junto à Teoria Anticolonial. A reflexão inicial para a realização do trabalho foi: como o cinema e a Teoria Anticolonial podem contribuir para as análises geográficas, em especial aos estudos sobre a questão urbana? A partir desse questionamento, o objetivo central é abordar nos filmes e suas narrativas, suas dimensões espaciais, sobretudo do espaço urbano e sua relação com as teorias anticolonial sob o enfoque da indústria cultural.

A revisão bibliográfica foi essencial para o amadurecimento da temática estudada, bem como para o refinamento dos objetivos propostos, incluindo a análise fílmica. O diálogo a ser estabelecido entre a Geografia e o Cinema pretende incluir autores da escola de Frankfurt que dedicaram parte de sua contribuição intelectual à uma crítica do cinema. Os autores são Adorno e Walter Benjamin. Cada um a seu modo construíram análises extremamente relevantes ao objetivo desta pesquisa. Benjamin (1985) adverte que a obra de arte, especialmente o cinema, reproduzida, perde sua aura, por outro lado, ela abre um leque infindável de possibilidades ao poder atingir uma grande massa simultaneamente e ampliar, por meio de aparatos técnicos (o zoom da câmera, por exemplo) a percepção humana.

As bases teórico-metodológicas serão estabelecidas a partir de uma literatura especializada, procurando-se verificar as coincidências entre o espaço fílmico e o espaço geográfico. Em relação à sua natureza essa pesquisa se classifica como qualitativa. A pesquisa qualitativa possui uma característica que precisa estar explícita: sua natureza impõe que absolutamente todos os aspectos sejam considerados relevantes, nada sendo trivial.

> Hoje, a indústria cultural aciona estímulos e holofotes deliberadamente vesgos, e é preciso uma pesquisa acurada para descobrir que o mundo cultural não é apenas formado por atores que vendem bem no mercado. Milton Santos (2002)

A Teoria Social Crítica formulada por intelectuais da Escola de Frankfurt surgiu em um contexto histórico profundo em termos de crise e tragédias. Basicamente entre o fim da I Guerra Mundial e a crise econômica gerada pela quebra da bolsa de Nova York. Um momento paradoxalmente profícuo para o surgimento de uma Teoria que se propunha construir uma crítica ao sistema capitalista, nesse sentido uma teoria anticapitalista e trazer as obras/ideias de Marx contextualizadas à realidade do século XX. Ao fundarem o Instituto de Pesquisa Social (Frankfurt/Alemanha) filósofos como Adorno e Horkheimer, dentre outros, desenvolveram uma série de pesquisas empíricas que culminaram no desenvolvimento da Teoria Crítica como contraponto à Teoria Tradicional. Qual a importância dessa Teoria para

compor as análises acerca das imagens da Geografia no cinema?

Pelo menos três elementos merecem ser destacados de início que consideramos pertinentes para serem utilizados em um trabalho que pretende associar a Geografia e o cinema. O primeiro deles refere-se à crítica formulada pela Escola de Frankfurt acerca do esclarecimento. Este, existindo de uma forma totalitária imposta pelo iluminismo e positivismo com a pretensão de investir o homem na luz e eliminar a escuridão, iria tornar-se aquilo mesmo que ele prometia superar, cego pelo próprio esclarecimento. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985) Isso não significa dizer que a teoria crítica se constituiu contrária ao esclarecimento, os teóricos conheciam o significado emancipatório de um pensamento esclarecido. No entanto, eles também sabiam claramente que o pensamento, a história concreta de produção desse mesmo pensamento, da sociedade e suas instituições, se constroem sob o domínio totalitário do capitalismo e todos os esforços da sociedade, não são para se libertar disso, mesmo porque são incapazes de conceber tal dominação, são para fazer parte desse sistema, a sociedade tem essa realidade como dada. A teoria crítica trouxe essa contradição a uma dimensão consciente (HORKHEIMER, 1980)

O segundo elemento em questão é o conceito de Indústria Cultural. Elaborado como uma extensão/explicação da dialética do esclarecimento, esse conceito analisa e expõe a alienação das massas operada pela hegemonia das classes dominantes, fato que ocorre pelo poder que a indústria cultural exerce sobre a sociedade dominando-a em todos os níveis de sua existência. Adorno entendia que a cultura convertida em valor econômico traz como consequência uma unidade discursiva com um forte conteúdo ideológico, ou seja, através da cultura torna-se possível viabilizar projetos políticos e econômicos totalitários (VALVERDE, 2015). A produção e o consumo determinam as expressões artísticas, esvaziam-nas de sentido.

O terceiro elemento que também está dentro, tanto do primeiro quanto do segundo é a **regressão dos sentidos**. Ora, o pensamento dominado por uma consciência esclarecida perde a capacidade de refletir sobre si mesmo, cada vez menos, instaurando progressivamente a regressão.

A questão urbana é abordada pelo seu imperativo hegemônico: ao urbano estão destinados os atributos de civilizados, detentor do trabalho intelectual, produtor de riquezas, local da cultura, e ao rural eram/são atribuídas qualificações que o associam ao atraso, trabalho braçal, à ausência de progresso. Essas qualificações eurocentradas reverberaram entre os séculos desde o início dos empreendimentos colonizadores postos em curso pela Europa.

Uma obra utilizada de autoria do próprio Walter Benjamin (1985) é seu ensaio

intitulado "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". Neste trabalho, o filósofo destaca os impactos de como as pessoas passam a perceber a obra de arte a partir da industrialização e de sua reprodutibilidade técnica. De um lado, a obra de arte reproduzida perde sua aura, por outro lado, ela abre um leque infindável de possibilidades ao poder atingir uma grande massa simultaneamente e ampliar, por meio de aparatos técnicos (o zoom da câmera, por exemplo) a percepção humana. (BENJAMIN, 1985) Acerca da dimensão do espaço urbano e suas contradições aparentes/inerentes na modernidade, Walter Benjamin em sua obra "Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo" (1994) ao trazer a Paris do século XIX como a capital do Capital aponta características fundamentais do espaço urbano extrapolando a realidade parisiense e europeia. (BENJAMIN, 1994)

Com outra abordagem, Adorno e Horkheimer na Dialética do Esclarecimento observam como o crescimento das indústrias do século XIX coloca as artes, de um modo geral, a serviço de uma ideologia capitalista. Para os autores, o esclarecimento irá conduzir a uma supervalorização da técnica, do procedimento, da operação. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985) O resultado desse empreendimento foi que os meios de comunicação de massa passaram a ser produzidos em série, sem autenticidade e com o objetivo de se tornarem produtos de consumo sem valor crítico ou artístico.

Para Adorno, o entendimento do papel das artes no contexto da indústria cultural, passa pelo fato de que ela se constitui como um sistema consistente que tem como um importante objetivo conter e obscurecer a expansão da consciência das massas. Este objetivo existe para impedir às pessoas de perceber as relações sociais de produção que as escravizam. "O que os homens querem apreender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens." (ADORNO; HORKHEIMER,1985, p.18) O que realmente importava e importa é jamais deixar clara essa dominação.

A imagem é outro conceito central nessa pesquisa. A questão da imagem é extremamente cara à Geografia, tanto nas metodologias usualmente adotadas quanto em suas categorias de análise. Considero relevante abordar referencias teóricos que discutam a natureza social e espacial dessas imagens partindo do princípio apresentado por Ortiz (1986, s.p.)

> Os frankfurtianos partem da hipótese que a consciência não é mais livre na sociedade industrial uma vez que a realidade tecnológica envolveu a todos. A unidimensionalidade das consciências implica no fim da separação entre realidade e ilusão, a ideologia não mais se referindo ao mundo das ideias, mas ao próprio processo produtivo. No interior de uma "sociedade total" não existe uma parte autônoma que escaparia às relações de dominação. Se nos reportarmos à dialética marxista, temos com o pensamento da Escola, uma

> análise que identifica realidade e ilusão uma vez que a ilusão se generaliza e se transforma na própria realidade (mas não o contrário). (*Grifo nosso)*

Sendo impossível distinguir realidade de ilusão na sociedade industrial (sociedade moderna) e não havendo nada ou ninguém que escape às relações de dominação é necessário destrinchar essas relações, trazê-las à consciência e em suas fissuras, lacunas, contradições encontrar elementos de superação, basicamente todo o referencial teórico a ser utilizado nesta pesquisa terá esse direcionamento.

O Caminho Metodológico em cena

A metodologia utilizada visa contribuir ao estabelecimento da relação entre o "urbano real" e o "urbano no cinema". Esta relação se dará nas convergências e divergências dos filmes analisados com a realidade urbana, ou seja, encontrar as correspondências e as não correspondências, nos filmes analisados, da **violência estrutural** da cidade capitalista moderna.

Um movimento analítico, iniciado pela categoria paisagem, nos é apresentado por Ruy Moreira (2015) e é esclarecedor quanto à metodologia utilizada:

> Mergulha-se na paisagem a partir da observação da localização e distribuição dos objetos espaciais que a compõem em busca do conhecimento das conexões que levem ao conhecimento da estrutura. No caminho de volta faz-se o movimento de retorno à paisagem para clarifica-la como um conteúdo estrutural conhecido e que esclarece e elucida o caráter de cada um dos objetos que a compõem e foram localizados no início (MOREIRA, 2015, p.115).

Construindo uma analogia com o excerto transcrito realizamos o seguinte percurso: compreender as imagens trazidas pelo filme, seus aspectos que mais colocam as questões geográficas voltadas para a identificação de seus objetos espaciais para, em seguida, associar essas imagens aos vários elementos socioespaciais, numa interação dialética entre a estética cinematográfica e a ciência geográfica, com isso trazer ao conhecimento, o que de estrutural quanto à dinâmica geográfica é revelado no filme para apresentar o sentido da própria estética. A construção espacial pelo cinema nos possibilita, portanto, entender que a dinâmica estética autoriza um sentido interpretativo da realidade e com isso nos coloca diante da comparação sempre contínua das imagens, da narrativa, do enredo e do cotidiano com suas manifestações apresentadas como leitura e interpretação de mundo, logo, entendemos que a estética cinematográfica revela a estética cotidiana pelas relações espacializantes.

Os filmes, portanto, precisam de uma composição geográfica para ter sentido, ou seja, as narrativas são espacialmente produzidas e são constituídas como caminhos estéticos quando a mesma tem um sentido socialmente produzido. Os filmes para a ciência geográfica

não podem ser compreendidos como ilustrações de um tempo ou de uma espacialidade, pois os filmes são resultados de processos espaciais e históricos que somente são produzidos pela composição dialética do cotidiano e esse sempre vinculado às múltiplas relações escalares que são efetivadas pelo modo de produção e pela reprodução da vida cotidiana.

Neste sentido, o uso de filmes justifica-se pela dimensão geográfica presente em cada um deles, com seus respectivos temas, problemas, narrativas e estéticas. Visto que todos os filmes precisam ser pensados a partir de sua estrutura narrativa no tempo no qual foram constituídos, bem como se esse filme com toda sua complexidade revela uma simplicidade de leitura, em outras palavras, é possível compreender um filme produzido para um dado tempo ou é preciso relativizar suas narrativas e informações? Essas questões são de grande relevância, pois os filmes nos colocam diante da possibilidade de narrar o tempo histórico e compreender o espaço presente, mas, sobretudo, é preciso entender que as dinâmicas estéticas revelam uma condição que precisa partir da contradição. Ao analisarmos os filmes estamos buscando as contradições e os movimentos dialéticos que deverão dialogar com a estética fílmica e a estética cotidiana.

Assim, destacamos que o uso de filmes para compor o conhecimento geográfico é de extrema importância, visto que a análise geográfica tem sua organização estruturada epistemologicamente para refletirmos as múltiplas condições de vida nas suas dimensões espaciais e no movimento multiescalar. Não se trata de pensar os filmes pelos filmes, mas colocar uma condição de interpretar narrativas visuais e sonoras que são intermediadas por questões da vivência e experiências dos sujeitos, logo essas experiências precisam de um corpo teórico que possam colocá-los diante da realidade que, ora é apresentada por uma estética fílmica, ora pela própria condição de vida.

Deste modo, **a narrativa cinematográfica é apresentada pela narrativa geográfica**, em outras palavras, o filme é uma narrativa realizada pela direção e autores/autoras do mesmo e com isso impõem uma conjuntura de leitura e interpretação da realidade; assim, o filme revela uma condição de autoria e narrativa pela direção do mesmo, todavia essa narrativa não pode ser trabalhada como contexto escolar, já que a narrativa cinematográfica não revela como centralidade de suas discussões as preocupações diárias com o conhecimento geográfico, todavia, sabemos que tal conhecimento implica numa direção científica que tem ampla responsabilidade na produção de uma narrativa que explique e revele a realidade.

Neste sentido, não se trata de composição narrativa interpretativa fílmica, mas de uma organização epistemológica geográfica para ler o que está posto e com as ferramentas

conceituais da Geografia conseguimos compor uma relação cotidiana para pensar narrativas que não foram constituídas para a representação desse cotidiano.

Organizamos a metodologia para apresentar os filmes como uma possibilidade de leitura do mundo a partir da Geografia. Objetivamos revelar uma condição crítica que traga para a leitura desses filmes elementos que nos revelam uma combinação entre a estética, o tempo presente, a ficção e a realidade nas escalas geográficas materializadas espacialmente. Deste modo, e pelo fato da própria Geografia, ter grande consideração epistemológica pelas questões visuais como a herança da categoria paisagem oriunda da cosmografia antiga, enriqueceremos suas categorias e conceitos, por meio de uma arte/técnica audiovisual como é o caso do cinema. Como nos explica o autor Éric Dardel:

> [...] a experiência geográfica, tão profunda e tão simples, convida o homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social. É naturalmente que falamos de rios majestosos ou caprichosos, de torrentes fogosas, de planícies risonhas, de relevo tormentoso (DARDEL, 2011, p. 6).

Assim, Dardel (2011) nos coloca diante de questões que nos fazem refletir as imagens-sons-movimentos do cinema como condição ao geógrafo-espectador como uma animação às categorias de análise capaz de fazê-lo rever não somente as categorias, mas suas implicações dentro de uma coletividade.

O cotidiano vivido, individual e coletivamente é encontrado espacialmente no cinema. Desta forma, a estética da ficção e a estética da realidade são empreendidas no sentido da própria cotidianidade, ou seja, toda a forma e conteúdo da narrativa fílmica revelam formas e conteúdos que podemos pensar, mas não que sejam determinantes, pois a determinação do filme está exclusivamente para seus diretores ou diretoras; assim, toda ação revelada pelas imagens e sons trazem uma possibilidade de pensar o presente e o espaço vivido. Não se trata de reproduzir o filme pela Geografia, mas a Geografia constituir ciência que constrói sua própria narrativa objetivando tornar o mundo, por meio do ensino, um local melhor para todas as pessoas e o filme está diretamente nessa direção.

Ruy Moreira (2015) descreve que paisagem, território e espaço são a essência epistemológica da Geografia. Juntas e, estabelecendo conexões entre si, essas categorias, num movimento dialético, vão da aparência (paisagem, imagem) à essência (espaço, fala, pensamento) numa dialética onde ideia e práxis se interpõem nos conceitos e vice-versa. Para o autor, na sociedade capitalista, a essência se mostra na aparência de modo inverso, como uma imagem refletida no espelho, por isso a dialética mostra-se tão importante e essencial como método escolhido para refletir sobre a realidade. “Por este modelo, qualquer forma de

sociedade, pode ser o Egito antigo ou o atual, os Estados Unidos ou Cuba, a geografia sempre a vê como estando organizada segundo uma mesma e invariável forma e que independe das suas diferenças de caráter histórico-concretas" (MOREIRA, 2009, p.10). Com isso em mente, construímos um conjunto reflexivo de leituras nos quais possamos compreender a relação entre estética, cinema, conceitos e categorias geográficas.

As categorias geográficas com seus respectivos conceitos são de grande relevância para entendermos o cotidiano, todavia as categorias como interpretação da realidade precisam de um conjunto de novos padrões para refletir a própria ciência. É importante frisarmos que essa ciência tem seu fundamento na organização genocida das sociedades geográficas europeias[1], por isso essa estrutura colonialista precisa ser refutada, para isso é fundamental pensar categorias que foram propositalmente esquecidas ou mesmo anuladas:

> Assim, o primeiro passo para a consolidação permanente da colonização é a violência quanto a realidade. O imperialismo é a estrutura física que organiza a produção econômica e social, já o colonialismo é o imediato que vai nos processos históricos buscar a negação dos mesmos para que o momento presente seja sempre o da novidade, por isso os conceitos precisam de "frescor", precisam fazer sentido para o povo no seu cotidiano e esse cotidiano da classe trabalhadora é apartado do cotidiano histórico ainda em curso motivado pela opressão, pelo racismo, pela escravidão e pela moralidade burguesa. O imperialismo é a estrutura vigente que aciona a violência do colonialismo. Sempre o colonialismo é violento. Ao construir uma narrativa irreal a violência do colonialismo prevalece, pois a violência não está apenas no efeito imediato da dor, mas na não destruição dos caminhos que levam a essa dor. (BARBOSA, 2022, p. 16).

O uso da violência enquanto categoria pode ser justificada pelo fato de a mesma perpassar todas as categorias citadas por Moreira (2015), podendo relacionar-se a elas de modo que a categoria revela uma condição de subtração da violência como fator estimulante da opressão. A negação da violência como categoria geográfica, impossibilita que avancemos sobre a realidade, que é essencialmente violenta. Deste modo, a violência não está num dado local ou numa estrutura, mas sobrepõe e se multiplica de diversas formas, portanto, a narrativa cinematográfica revela uma ciência geográfica que apresenta a violência como mecanismo de ruptura dessa ciência organizada pela Europa genocida. O fundamento categórico da violência é a capacidade de oprimir e destruir tudo aquilo que não colabora em direção ao poder, ou seja, a violência existe porque existe poder.

---

[1] Desde o fim do século XIX até meados do século XX, os pensadores da geografia dentro das universidades se comprometeram com projetos colonialistas, dentre eles: o neocolonialismo no continente africano e asiático, a 2ª revolução industrial que combinou a produção de automóveis na Europa com a extração da borracha no Congo e Amazônia sob violência extrema, mutilações, escravizações e endividamentos (COSTA PINTO, 2015). No âmbito acadêmico ocorre a formação de fronteiras entre as disciplinas científicas, dentre elas claro a geografia sob a forte disseminação de teorias e modelos raciais que vão incidir maldade no mundo colonizado. Estes são alguns exemplos da constituição de uma geografia europeia genocida, para dizer o mínimo.

Tal relação é possível porque na sociedade capitalista a violência é estrutural, é parte imanente da própria configuração do capital, está na base de sua estrutura. A estrutura do capitalismo é em si mesma excludente e desigual. A violência que nos revela situações caóticas que promovem uma organização de repúdio é apenas uma pequena parte dessa violência que estamos chamando de estrutural. Vivemos numa sociedade na qual parte considerável da composição espacial é violenta, pois a composição espacial do urbano e mesmo o rural foi e é produzida pelo capital. O urbano como essencialmente capitalista é também essencialmente violento. Buscaremos demonstrar a violência estrutural através das leituras de geógrafos e teóricos anticoloniais, demonstrando tal violência na estética dos filmes. Para existir uma compreensão geográfica é preciso que os filmes revelem uma condição geográfica. Os filmes que foram selecionados tiveram como fundamento sua composição geográfica, tanto na linguagem estética quanto na linguagem científica.

Quanto à metodologia, nos apoiamos em Gaudreault e Jost (2009) por meio da técnica denominada de "Narratologia fílmica". Os aspectos básicos dessa análise consistem em uma "[...] técnica de pesquisa que estuda as narrativas, estas, por sua vez, correspondem às diversas formas de expressão por meio das quais alguém conta algo"(2009, p. 23). As narrativas do cinema ou "modais" referem-se às histórias contadas, ações e papéis dos personagens e suas relações entre si (GAUDREAULT e JOST, 2009).

Existem pelo menos quatro elementos que compõem esta metodologia, sendo os principais deles: a enunciação, a narração, **o espaço da narrativa cinematográfica**, temporalidade, narrativa e cinema.

A enunciação e narração (GAUDREAULT e JOST, 2009) são formadas pelas relações entre emitentes e destinatários e o modo como se estabelece a comunicação entre ambos. Os referidos elementos são os protagonistas do discurso, emitente(s) e destinatário(s), e a situação de comunicação. A "enunciação" de um filme é a comunicação feita entre emissores (diretor, roteirista) e o espectador do filme. A partir da enunciação é que é construída a narração, nossa função será identificar os narradores, suas posições convergentes ou conflitantes e suas funções na obra.

O espaço da narrativa cinematográfica (GAUDREAULT E JOST, 2009) é especialmente o mais importante para nós, uma vez que aborda exatamente uma prerrogativa existente em todos os filmes: a dimensão espacial. "A unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um **significante eminentemente espacial**" (GAUDREAULT E JOST, 2009, p.105)(*grifo nosso*). O espaço, segundo essa perspectiva de análise, é um dos elementos centrais em um filme e quase invariavelmente presente. Os filmes possuem uma

"identidade espacial" própria, nossa tarefa é, pois, produzir uma leitura crítica desta identidade porque de fato, cabe ao pesquisador analisar esta identidade. Por exemplo, é necessário discernir a escala de representação de um filme, as paisagens utilizadas, a arquitetura, etc.. Nessa pesquisa é essencial, sobretudo identificar e analisar os componentes das relações de poder e suas implicações na configuração da **violência.**

O "espaço no filme" não é um reflexo do real, por outro lado também não é irreal, algo que não é possível de ocorrer na realidade vivida. A "dissecação" deste "espaço fílmico" deve comportar as escalas de abrangência que o filme suscita as dimensões socioespaciais, os sujeitos que as formam e os conflitos territoriais.

A temporalidade, narrativa e cinema de acordo com Gaudreault e Jost (2009) compõe três dimensões importantes no enredo de um filme. O tempo histórico, ou seja, o momento em que se passa a narrativa é a primeira delas. Este primeiro momento pode estar no passado, presente ou futuro; assim, em nossa pesquisa os audiovisuais a serem analisados no capítulo II e III se passam na contemporaneidade e, embora "O Homem que virou suco" retrate um momento de intensas migrações da região nordeste para a região sudeste (principalmente o Estado de São Paulo) ocorridas, com maior destaque, durante a década de 1970, não deixa de pertencer a um passado recente.

A segunda dimensão diz respeito ao período de duração da narrativa, qual o lapso temporal em que se passa a história, o que pode variar de algumas horas até décadas ou centenas de anos. A terceira dimensão diz respeito à velocidade da narrativa, se ela se desenrola de maneira lenta, mediana ou célere. Selecionamos essas três dimensões nos filmes estudados e as relacionamos à dimensão espacial dos mesmos.

Por outro lado, o filme e vida cotidiana nos condenam a estarmos sempre presos ao presente, por mais que nos revele uma condição de distanciamento, isso nunca ocorre, visto que o filme nos impõe uma condição permanente para que possamos estruturar essa narrativa a partir do que conhecemos logo, toda narrativa e estética será julgada pelo agora, por uma condição na qual existo sempre sendo esse agora, mas, dialeticamente, esse agora me faz ser outro momento, e esse outro momento, me revela, pelos filmes, uma condição de imposição da realidade, ou seja, por mais que eu construa argumentos a partir dos filmes é a Geografia que vivo que me revelará o filme.

A relação Geografia enquanto ciência e os filmes enquanto arte é uma leitura epistemológica que implica numa composição ontológica da própria compreensão de mundo, com isso as narrativas e contradições organizadas pela leitura materialista histórica e dialética nos coloca na centralidade da proposição, ou seja, vai além de uma leitura e nos coloca diante

de uma construção que avança para a realidade imediata. Desta forma, a estratégia de ruptura para com essa síndrome da modernidade, expressa em uma espécie de patologia do tempo, como se vivêssemos um presente eterno e reduzíssemos as tradições e todo vínculo com o passado ao mausoléu da história. O passado somente é relatado, ele não é ressignificado por nós no presente. O autor explica a pobreza de experiência atual:

> Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda (BENJAMIN, 1987, p.114).

Esse presente perpétuo, sempre carente de recordação, por não estar vinculado à experiências genuínas, empobrece nossa espacialidade, cultura, relações sociais e as relações com a natureza. Além disso, extremamente naturalizadas e autonomizadas, nos impele a ir adiante, não levando nada significativo como bagagem. Benjamin continua:

> Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do "atual". A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra. A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido (1987, p. 119)

Neste ensaio, o autor nos relata acerca da experiência da pobreza e da pobreza da experiência, desventura típica da modernidade e amplamente associada ao mundo da mercadoria exemplar da era moderna. Walter Benjamin (1987) relata que o momento da era moderna, marco que cria efetivamente esse tempo abstrato, heterônomo, sem um sentido genuíno para nós, foi o momento em que as mercadorias foram expostas pela primeira vez no palácio de cristal em Paris, o templo de exposição das mercadorias, uma experiência alucinatória também conhecido como palácio de ferro e vidro.

Essa modernidade, um tanto desprovida de sentidos reais para as pessoas, mas com um sentido bastante objetivo para a reprodução ampliada do capital, é essencial na análise feita das filmografias elencadas. Essa modernidade alcança o ápice ao se constituir como efetividade inquestionável e ao promover a ideologia de uma estética que precisa de forma permanente ser organizada para constituir o tempo atual, isto é, a análise da modernidade como atualidade permanente precisa ser coloca em posição de crítica e com isso promover os processos históricos pelas narrativas dos filmes que nunca estiveram isoladas sem o diálogo permanente com a realidade.

A modernidade causou uma construção ideológica que afeta diretamente a classe trabalhadora, como se o amanhã, teleológico, fosse melhor que o ontem. Essa ruptura de tempo sem um processo histórico tem levado a composição de um sentido narrativo fílmico voltado para o consumo e para a subordinação permanente as classes dominantes, tudo isso nos colocamos em oposição, logo toda análise geográfica precisa ser uma análise da ruptura e do favorecimento para a classe trabalhadora.

Neste sentido, associada às constatações/denúncias de Benjamin (1987) entendemos ser necessário a adoção do Materialismo Histórico e Dialético (MHD) enquanto método capaz de agregar conteúdo crítico às análises fílmicas em suas correspondências com o espaço geográfico, um espaço produzido pela e na contradição.

O MHD nos permite entender que a narrativa de um filme, com suas imagens e sons, são um objeto feito e datado com um objetivo, logo, o processo histórico espacializado é ponto central para entender que o filme é ao mesmo tempo mercadoria, como valor de troca, e objeto estético como valor de uso. O problema é que a composição do valor de troca e do valor uso revela que ao mesmo tempo essa constituição não pode ser pensada, mas ao fragmentarem essa realidade perdem a essência do projeto histórico da criação do objeto-filme. Não tratamos o objeto-filme como mercadoria, mas como composição que a torna mercadoria no sentido prático; assim, comprar um ingresso ou alugar o filme pelos diversos meios é uma condição de mercadoria, mas a mercadoria-filme passa a não ser mais mercadoria quando sua narrativa elenca a realidade que vivenciamos como uma realidade espacialmente constituída como história.

Desta forma, o MHD nos coloca diante de uma produção industrial em massa: a mercadoria-filme. E ao mesmo tempo nos coloca diante de uma construção filosófica, política, cultural e social que passa a ter valor de uso como composição ideológica, com isso existe um grande perigo em confundir o filme, como mercadoria, e o filme, como ideologia, pois a confusão poderá simplificar a realidade da narrativa. O filme narra uma mercadoria em si para os produtores e para quem os assiste ou vivencia ou mesmos nunca será uma mercadoria, mas uma experiência histórica e geográfica com as condições materiais e imateriais do tempo que é julgado por aqueles que o assistem.

Além dessa característica fundamental do MHD, soma-se a sua dimensão crítica em relação à forma e conteúdo e sua dimensão dialética em razão ao pesquisador e seu objeto. Porém, o principal motivo para ser escolhido nesta pesquisa é o fato que ele faz-se aqui muito necessário por ter sido o método que negou veementemente o colonialismo e a instituição perversa e arbitrária da **racialização** (MANOEL, 2020).

Assim, incorporada à dimensão de Walter Benjamin (1987) associamos também à de Marx e Engels (2015) de que a modernidade é inaugurada como uma componente da ascensão da classe burguesa e portanto do capitalismo e só se efetivou com plenitude por meio do advento colonizador. Marx assume uma postura teórica que associa totalmente o capitalismo aos ultrajes do colonialismo, como ele mesmo diz:

> A descoberta das terras auríferas e argentíferas na América, o extermínio, a escravização e o soterramento da população nativa nas minas, o começo da conquista e saqueio das Índias Orientais, a transformação da África numa reserva para a caça comercial de peles-negras que caracterizam a aurora da era da produção capitalista. Esses processos idílicos constituem momentos fundamentais da acumulação primitiva. [...] Tais métodos, como por exemplo, o sistema colonial, baseiam-se, em parte, na violência mais brutal. (MARX, 2015, p. 821).

E continua a crítica ao insinuar as diferenças entre metrópole e colônia ao realizarem a colonização; "a profunda hipocrisia, a intrínseca barbárie da civilização burguesa se apresentam diante de nós sem disfarces, assim que das grandes metrópoles, onde elas assumem formas respeitáveis, voltamos os olhos para as colônias, onde passeiam desnudas." (MARX, [1853] 2003).

Diante dessas questões é necessário compreendermos que o presente trabalho possui relevância epistemológica, visto que a metodologia utilizada parte do método materialismo histórico e dialético e com isso não busca uma simplificação da realidade por uma narrativa fílmica, mas a complexidade da mesma por meio de suas contradições e a leitura de uma estética que possa superar o status quo e permitir uma ruptura permanente com a realidade que oprime. Deste modo, o evento da realidade e o evento da possibilidade está na constituição do apontamento estético que precisa de uma relevância social para ser colocado para além da mercadoria e ser apresentado como realidade material e imaterial. As análises dos filmes nos possibilitam compreender o movimento da realidade e da narrativa estética produzida no modo de produção capitalista com todas as suas contradições.

CAPÍTULO I
O PODER E A VIOLÊNCIA COLONIZADORES DOS GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS

1.1 Prólogo

> *Reduzir a imaginação à escravidão, mesmo que se tratasse do que grosseiramente se chama de bondade, será privar-se de tudo aquilo que se encontra, no âmago de si mesmo, de justiça suprema. A simples imaginação me dá conta do que pode ser, e é o suficiente para suspender, sustar um pouco a terrível interdição; bastante também para que eu abandone ou entregue a ela sem temor de me enganar (como se alguém pudesse se enganar por mais tempo).*
> *André Breton, "Manifesto do Surrealismo"*

Para dar início a essa reflexão ressalto que o que me impeliu a debruçar com mais profundidade acerca do urbano, além de minha formação em Geografia foi minha fascinação pela cidade. Desde criança eu era encantada com a grandeza, luzes, cores e brilho que emanava das cidades, sobretudo das grandes cidades. Após o encantamento ingênuo da infância, já cursando a graduação em Geografia e vivendo em uma metrópole, percebi que algo nas cidades estava errado. Nas ruas percebia pessoas famintas e sem teto, no trânsito presenciava ônibus lotados, pessoas atrasadas e cansadas que só compartilhavam isso mesmo, suas angústias e o congestionamento.

O brilho e glamour das cidades se apagaram ao começar a perceber que além de artificiais, eles não eram para todos os habitantes. A "cidade" selecionava os "cidadãos de bem" que iriam usufruir com plenitude de sua artificialidade espetacular.

A necessidade de compreender com maior profundidade as contradições que atravessam o urbano em todas as suas esferas tornou-se imperativa. Para aquela menina do interior o urbano era o lugar da redenção, o espaço para experimentar todas as possibilidades; para a mulher que hoje me tornei o urbano tem sido espaço de perpetuação de miséria, esta varia desde a miséria material, onde uma massa gigantesca de trabalhadores e trabalhadoras são excluídas até a miséria intelectual, moral e espiritual que o modo de vida urbano, essencialmente capitalista imprime.

O cinema pode nos revelar uma condição de opressão que somente pode ser lida, evidenciada e compreendida pela tela cinematográfica. A unidade entre espaço real e espaço cinematográfico assume uma condição na tela e nas interpretações daquelas pessoas que estão "vendo" o filme. O filme passa uma condição única que somente poderá ser endereçada para aquelas pessoas que compreendem a própria estrutura espacial, ou seja, as questões de opressão precisam ser ensinadas para que todo filme apresente a sua "marca" que revela ao mesmo tempo a ruptura e a continuidade de um processo opressor.

No tempo presente, a violência estrutural é produzida por um conjunto de forças como a globalização, dinheiro, concorrência capitalista, e esse conjunto leva ao que Milton Santos

(2001) chama de globalitarismos, ou seja, o império da violência não cessou ou abrandou com o fim do colonialismo. A violência está no que Santos nomeia como sistema de perversidade e esta "[...] ao mesmo tempo, é resultado e causa da legitimação do dinheiro em estado puro, da competitividade em estado puro e da potência em estado puro, consagrando, afinal, o fim da ética e o fim da política" (SANTOS, 2001, p.56).

O consumo, ou melhor, o consumismo e o dinheiro pautam a vida das sociedades. O acúmulo de dinheiro significa muitíssimo dinheiro para alguns e para uma grande massa significa dívidas, estas são adquiridas para consumir o mínimo para sobreviver. A violência e ausência de sentido contida no vício em acumular dinheiro como um fim em si mesmo. Aliás, a própria ausência de sentido já é por si, uma imposição violenta da modernidade, pós-modernidade ou globalização, as expressões variam conforme variam os autores que a utilizam. Esse círculo vicioso em torno do consumo e do dinheiro produz outros círculos de horror e desamparo (SANTOS, 2001). Esses sentimentos inculcam a falsa, mas naturalizada necessidade de se consumir mais e correr mais atrás do dinheiro. Como a acumulação e o consumo tornaram-se os pilares da sociedade, quaisquer meios que se utilize para sua obtenção já são previamente justificados. Contudo, a justificativa máxima sem contestação somente a obtém os donos dos meios de produção, os conglomerados, os Estados das grandes potências imperialistas.

Esses potentes atores globais, para competir entre si, utilizam-se do poder e da violência, tal como outrora faziam os empreendedores coloniais. O que Milton Santos designou como indispensável uso da força, nomearemos aqui como uso absoluto da violência como meio para grandes empresas e estados competirem entre si utilizando uma dupla determinação: de um lado a violência da exclusão, pois somente uma pequena parcela participa dessa corrida, de outro, a violência refletida na irresponsabilidade para com os que não estão na corrida. Assim, o desemprego, por exemplo, como resultado dos avanços técnicos além de justificável é um fato praticamente incontestável, pois as nações se eximem de prestar qualquer apoio a uma grande massa de desempregados. As pessoas totalmente entregues à própria sorte é parte de um mecanismo ideológico de que no jogo econômico certamente vencerão os mais fortes, a economia não tem como se ocupar com o povo, já estão muito envolvidos no jogo do capitalismo concorrencial. Para o povo resta o medo, resultado da insegurança e desamparo. A generalização do medo hoje é muito semelhante ao medo generalizado presente nas colônias de base escravagista. Esse medo está em todas as entranhas da sociedade e é fruto de uma violência estrutural presente no cotidiano. (SANTOS, 2001). Sua presença é efetiva e eficaz a muitos séculos como anuncia Mbembe (2018):

> A movimentação permanente, a revalidação e a propagação da tópica do perigo e da ameaça - e, consequentemente, o estímulo a uma cultura do medo - fazem parte dos motores do liberalismo. E se esse estímulo à cultura do medo foi a condição, "o correlato psicológico e cultural interno do liberalismo", então, historicamente, **o escravo negro foi seu canal**. O perigo racial, em particular, constituiu desde as origens um dos pilares dessa cultura do medo intrínseca à democracia liberal. A consequência desse medo, como lembrou Foucault, sempre foi a colossal extensão dos procedimentos de controle, coação e coerção, que, longe de serem aberrações, representam a contrapartida das liberdades (p.147).

Medo do desemprego, das ruas, da falta de moradia, da fome, das doenças, da violência policial. O medo é um dos sentimentos mais presentes entre as pessoas, principalmente dos trabalhadores. E como descreveu Mbembe, esse medo é antigo, tão antigo quanto a violência que o originou. Embora haja unificação global produzida pelos donos do mundo, as pessoas em si tornam-se mais solitárias, a sensação de desamparo é crescente, quanto mais este cresce mais cresce o individualismo. É crescente também a vida como simulacro, as possibilidades de experimentar novidades e sensações aumentam, enquanto é inversamente proporcional a possibilidade de aquisição de experiências genuínas acerca de si, de sua história e de sua geografia. Assim:

> [...] por meio da experiência de tudo – comida, hábitos culinários, música, televisão, espetáculos e cinema –, hoje é possível vivenciar a geografia do mundo vicariamente, como um simulacro. O entrelaçamento de simulacros da vida diária reúne no mesmo espaço e no mesmo tempo diferentes mundos (de mercadorias). Mas ele o faz de tal modo que oculta de maneira quase perfeita quaisquer vestígios de origem, dos processos de trabalhos que os produziram ou das relações sociais implicadas em sua produção (HARVEY, 1992, 271).

Por isso, cumpre à Geografia, tornar evidente as relações sociais, sobretudo as opressoras de raízes colonialistas, que produzem simultaneamente espaços concretos e abstratos, verdades e simulacros. Aquela sensação contemporânea de que parece que estamos dentro de um filme o tempo inteiro, de que tudo são imagens e que é improvável discernir o real do ficcional, esta sensação deve encontrar seu antídoto na Geografia. Não é possível que esta se exima de sua responsabilidade inequívoca de desvendar as reais condições de reprodução da vida nos territórios.

1.2 Notas sobre os gêneros cinematográficos

Apesar da natureza da pesquisa em questão ser essencialmente geográfica, importa para os objetivos aqui propostos, esclarecer alguns pontos conceituais sobre o que é o gênero cinematográfico e por sua vez como são subdivididos. Na obra Manual de Cinema II,

Nogueira (2010) faz um apanhado geral sobre os gêneros e suas principais características. O autor descreve que os gêneros no cinema remontam à Poética de Aristóteles quando a mesma estabelece elucida a diferença entre comédia, poesia e tragédia. Nogueira também comenta que a quantidade de obras escritas nos séculos seguintes foi incontável. Por esse motivo seria impossível nos debruçar com profundidade à temática, além do fato de que fugiria ao objeto da pesquisa que é geográfica.

Ainda assim, vale a pena descrever, ao menos, gêneros cinematográficos considerados clássicos pela literatura especializada e que terão repercussão direta no ensino de Geografia. Como nos sugere o autor:

> [...] apesar da enorme diversidade de aspectos que são tidos em conta nestes gêneros, devemos, contudo, referir que existem três gêneros que, pelas razões que veremos mais adiante, nos parecem, tendo em conta o nosso objeto de estudo, fundamentais sobre todos os outros: a tragédia, o drama e a comédia. A tragédia porque, como refere Aristóteles, retrata seres melhores que nós, os comuns mortais; a comédia porque se refere a seres piores que nós; o drama porque ilustra a vida de seres iguais a nós, ou seja, do cidadão comum (NOGUEIRA, 2010, p.2)

Basicamente, a partir dos três gêneros citados pelo autor advêm todos os outros, bem como uma infinidade de subgêneros. Por ser uma categorização, a classificação dos gêneros fílmicos certamente contém suas limitações, afinal os gêneros classificam filmes de acordo com suas semelhanças e afinidades, mas um único filme pode compor diversos gêneros ou mesmo, nenhum deles já conhecido. De qualquer forma, dissertar sobre as características gerais dos gêneros mais difundidos e a que público eles se destinam é importante podermos mais adiante, entrar com a análise fílmica recorrendo às suas dimensões espaciais.

Não importa aqui fazer uma descrição e análise dos critérios utilizados para o estabelecimento dos gêneros e o enquadramento dos filmes nos mesmos. Importa sim, a compreensão que o estabelecimento de gêneros nas filmografias é fruto do cinema norte-americano, mais especificamente o hollywoodiano com o intuito de massificar e expandir a indústria cinematográfica a um nível até então inimaginável. Contudo, dois desses critérios são importantes para este estudo: a produção e o consumo Por quê? A pesquisa pretende construir uma crítica/denúncia sobre o caráter desigual e avassalador do capital, sua relação intrínseca com os empreendimentos colonizadores e o racismo inerente a esse processo torna-se necessário uma noção mais aprofundada dos circuitos produtivos (aqui abrangendo circulação e consumo) e como o cinema/mercadoria influencia os gêneros cinematográficos.

O cinema é uma indústria, evidentemente mais complexa que a indústria tradicional, mas ainda assim indústria e como tal (re)produz uma série de experiências alucinatórias, ou

seja, ao reproduzir um filme está se reproduzindo ao infinito também estéticas, valores, espacialidades e a própria experiência em si. Como indica o autor, isso faz parte do telos hollywoodiano, este significa "... uma imagem construída pelo discurso hegemônico com o fito de se tornar uma meta a ser perseguida incansavelmente pelo conjunto da sociedade, conduzida pela classe que o elaborou" (REIS, 2005, p.141) As elites do capital industrial e/ou financeiro é quem operam o telos cinematográfico.

Os gêneros fílmicos são tão importantes que a crítica conduz suas avaliações e julgamentos face à proximidade ou não de determinado gênero. Estes, dão aos críticos de cinema um parâmetro para julgar as obras de acordo com critérios de antemão estabelecidos. Fugindo da linguagem cinematográfica e assumindo uma linguagem que a tempos já deveria ter sido apropriada pela Geografia: tais padrões na produção, de gêneros, crítica e público são uma verdadeira roda de "samsara" capitalista.

Nesta roda capitalista, não há possibilidade de ascensão, evolução espiritual ou aproximação de Deus, somente uma reencarnação infinita dentro do mesmo processo, que aparenta ser diferente, mas que é na verdade igual. A construção de um sentido estético passa rapidamente para o sentido espacial e com isso fundamenta uma experiência existencial que já está devidamente planejada pelas grandes corporações sejam industriais ou não, mas que o sentido das experiências passa, anteriormente, pelo projeto de acumulação da classe dominante. A classe dominante é a produtora dos filmes e também da tecnologia que divulgará os mesmos, logo a questão técnica passa a ser uma forma de consolidar todas as dimensões das possibilidades de reprodução da vida diária e quando essa vida cotidiana escapar da rotina as classes dominantes já instituíram o que deve ser sonhado. O cinema, o telos da classe dominante, forja-se por uma dialética que busca consolidar a tríade da acumulação: a realidade imediata, a realidade manipulada e o sonho como resultado dessa síntese.

Deste modo, o sonho, eleito e diretivo pelo cinema, passa a ser controlado e tem uma dimensão dada para os/as telespectadoras de compromisso com a realidade constituída na organização estética e na reprodução dialética de um telos teleológico. Assim, a forma é a consolidação da técnica que passa a existir pela imaterialidade do conteúdo.

O cinema apresenta a forma e conteúdo, a crítica seleciona e classifica essas formas e conteúdos, ambos, estabelecidos para produzir uma falsa consciência, por exemplo de que na arte cinematográfica existe autonomia, criatividade. Sobre a dimensão do condicionamento da forma e conteúdo no cinema, vejamos o exemplo de dois filmes exemplificados nas imagens a seguir.

Figura 1- A Firma (1993) e Filadélfia (1993).

À esquerda Avery Tolar (Gene Hackman) e Mitch McDeere (Tom Cruise) Mitch McDeere cena de A Firma (1993). À direita Andrew Beckett (Tom Hanks) e Joe Miller (Denzel Whashington) em cena no tribunal do filme Filadélfia (1993). Fonte: A Firma (1993) e Filadélfia (1993).

A semelhança entre os filmes vai para além dos personagens bem alinhados, vestidos em ternos bem cortados e com gestos polidos. Outro ponto crucial gira em torno dos personagens principais e do que eles representam: a imagem do mocinho injustiçado que consegue adeptos para defende-los, contrariando a corrupção moral e ética da suma maioria dos outros personagens. O pesquisador e professor Reis (2005) exemplifica muito didaticamente esse processo:

> "A firma", de Sidney Pollack ("The firm". EUA. Paramount Pictures), e "Filadélfia", de Jonathan Demme ("Philadelphia". EUA: TriStar Pictures/Columbia Pictures) ambos lançados comercialmente em 1993, marcam o início da virada na estratégia dos executivos de Hollywood, que resultou na adoção do multiculturalismo como telos estético do "mainstream" cinematográfico. Forçosamente, coube a dois experimentados diretores, com reconhecido prestígio político nos setores mais "à esquerda" da sociedade norte-americana, uma dupla tarefa: destruir o consumismo como imagem do telos hollywoodiano e desenhar a imagem do novo telos a ser construído – o multiculturalismo. (p. 145)

É evidente que a utilização de dois diretores de esquerda não é aleatória. Para quebrar com um tipo de cinema feito até o início da década 1990, consumismo *yuppies*, inconsequências, imoralidades, vidas desregradas e absolutamente desleais a qualquer valor moral, a introdução dessa nova ideologia precisava ser bem arquitetada em todos os seus detalhes. Diretores de esquerda, personagens politicamente corretos, temáticas aparentemente profundas como o caso do advogado com AIDS que sofre preconceito e tem como personagem redentor o advogado negro heterossexual e machista que passa por cima de seus preconceitos para trabalhar em favor de seu cliente e contra a desalmada casta que compõe a corporação de grandes firmas de advocacia estadunidenses

Como efetivamente nada é despretensioso no mundo capitalista, a substituição de um estilo fílmico consumista e aético por um estilo multicultural politicamente correto sinaliza, por meio da alienação (JAPPE, 2014) uma mentira, acerca de um suposto avanço da

sociedade, uma evolução onde o próprio cinema começa a retratar as virtudes da sociedade capitalista da década de 90. Não é nada disso: o processo de alienação está muito mais profundamente ligado ao fetichismo da mercadoria e este, com a base de todo o sistema capitalista. Anselm Jappe esclarece: "Por que o fetichismo é um fenômeno real? A sociedade em que os produtos do trabalho tomam a forma mercantil é "uma formação social onde é o processo social que domina os homens, e não ainda o inverso" (JAPPE, 2014, p.18).

O cinema é um produto do trabalho abstrato e como tal domina os homens e não o contrário. Assim "[...] **ele é a redução de toda atividade a um simples dispêndio de energia**." (JAPPE, 2014, p.22, grifo nosso). Essa é a centralidade mais elementar do cinema que precisa ser abordada em toda a pesquisa, seja ele considerado arte ou produto da indústria cultural. Fora essa questão estrutural existem outras tantas esferas de controle, dominação e manifestações de poder, sejam elas sutis ou violentas.

Voltando às convenções que cercam os gêneros, estas acabam balizando a crítica, categorização dos filmes, produção e consumo. O circuito econômico cinematográfico é bastante facilitado pela classificação prévia de um filme em determinado gênero. Uma dimensão absolutamente capturada pelo cinema enquanto mercadoria. Afinal,

> [...] quando a "adaptação" deturpadora de um movimento de Beethoven se efectua do mesmo modo que a adaptação de um romance de Tolstoi pelo cinema, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se uma desculpa esfarrapada. Uma explicação que se aproxima mais da realidade é a explicação a partir do peso específico do aparelho técnico e do pessoal, que devem todavia ser compreendidos, em seus menores detalhes, como partes do mecanismo econômico de selecção (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 58).

A técnica como parte dos mecanismos econômicos de seleção condiciona o modo de fazer cinema de acordo com o tipo de cinema que se quer que seja produzido e, principalmente, o tipo de sociedade e de humanidade que precisa ser fabricada por essa indústria. Os autores anteriores comparam por exemplo a dependência do cinema com a dependência do rádio. As mais poderosas indústrias radiofônicas estão submetidas às indústrias de energia assim como o cinema é dependente dos bancos (ADORNO & HORKHEIMER, 1985). Existe uma justaposição tão estreita entre as especializações técnicas que confunde até mesmo um olhar atento e um espírito crítico no momento de identificar as demarcações/limites desses setores; são quase invisíveis. Daí que, categorizar um filme como drama, comédia ou aventura tem muito mais a ver com categorizar os consumidores do que uma preocupação em classificar o filme para aprimorar a arte.

1.3 Ação: o gênero mais popular do mundo

O filme de ação é o gênero mais comum dentre os tidos como contemporâneos. Além de comum, é o que possui maior popularidade, sucesso e pouca ou nenhuma criticidade (NOGUEIRA, 2010). Os temas nesse gênero são abordados de forma rápida, o enredo e personagens são estereotipados, maniqueístas e o sucesso desse gênero normalmente está na escolha de grandes “estrelas” e na aposta nos elaborados efeitos especiais.

A narrativa aborda, praticamente sem exceções, as perseguições intensas, explosões, lutas entre heróis e vilões que são facilmente identificados quase sempre com características comuns. Aliado a uma trama de muito simples e fácil identificação, os filmes apresentam cenários suntuosos, luxuosos, cheios de apelo ao espetacular que se move, sobretudo, pela sobrevalorização da imagem (DEBORD, 1997).

Um caso exemplar de filme de ação envolvendo uma superprodução e filmagem de várias sequências eletrizantes de ação é o filme “O Exterminador do Futuro" (1984) do diretor americano James Cameron. No enredo que mistura ação e ficção científica, o personagem principal é um ciborgue (parte ser humano, parte robô) denominado Terminator (Arnold Schwarzenegger), e faz uma viagem para o passado com a missão de alterar a história e salvar o futuro. A imagem a seguir nos demonstra a aposta que filmes de ação faz em personagens famosos, efeitos especiais e muita adrenalina.

Figura 2- O Exterminador do Futuro 3 (2003).

Fonte: Disponível em< https://cinefreak.com.br/paperfreak-da-semana-o-exterminador-do-futuro/>

Outro elemento muito presente nos filmes de ação é a utilização ao apelo das cenas ou referências a guerras, não por acaso, existe inclusive uma subcategoria conhecida como “dramas de guerra”. “Fonte pioneira e rentavelmente inesgotável do conceito de “cinema-espetáculo” hollywoodiano” (REIS, 2005, p. 146) os filmes de guerra além de estar dentre as categorias mais lucrativas, tem uma outra prerrogativa valiosa para o mundo da mercadoria: a

cauterização da última gota, se é que ela existe, de autoconsciência. Como nos indica o autor ao falar sobre espetacularização da imagem:

> Renuncia-se a uma exploração criativa das possibilidades temáticas e genéricas do filme. O resultado disso é a incapacidade para propor figuras esteticamente significativas na convergência entre imagem e narrativa. Enfim, observa-se a aposta no espetáculo às custas da narração, sintetizável no par excesso visual / desnarrativação. (MASCARELLO, 2006, p. 70)

Mascarello (2006) também ressalta, o quanto tais filmes possuem uma narrativa superficial, com roteiros pouco sofisticados. A estética padronizada é privilegiada para que as filmografias assumam uma dimensão e seu potencial mercadológico seja explorado ao máximo. Filmes com essas características globais são chamados de *blockbuster*. O exemplo mostrado a seguir atesta essa tipologia do blockbuster high concept.

Figura 3- MadMax: estrada da fúria (2015).

Mel Gibson e Imperatriz Furiosa, a personagem da atriz Charlize Theron (2015).
Fonte: https://www.nerdsite.com.br/tudo-sobre/mad-max-2/

A saga de MadMax é um ótimo exemplar de filmes blockbuster. Vale ressaltar que, desde o emblemático **"O nascimento de uma nação**" (EUA, 1915), de David Llewelyn Wark Griffith, os filmes de guerra, sejam associados ao drama, à aventura, à comédia, ao terror, documentário etc., sempre estiveram no topo como os mais lucrativos da indústria cinematográfica. Importa salientar que, é nesse gênero de filme que a indústria cinematográfica norte-americana tem concentrado grande parte do seu esforço estratégico para desenvolver o conceito de "cinema-espetáculo", fundamental para a sua rentabilidade comercial. Os inúmeros filmes produzidos referenciando as guerras, como a de secessão, as duas guerras mundiais, guerra do Vietnã, Afeganistão e incontáveis conflitos territoriais regionais demonstram essa questão.

O nascimento de uma nação[2] (1915) acabou por promover/consolidar praticamente tudo o que a indústria hollywoodiana de cinema viria a se tornar. Um pouco, ou muito aliás, do pensamento do diretor sobre o que representa o cinema está em sua própria fala: **"O bom filme é aquele que faz o público esquecer seus problemas. Também é capaz de fazer as pessoas pensarem um pouco sem deixá-las perceber que estão sendo induzidas a isso. De modo geral, um filme é bom quando mostra o triunfo do bem sobre o mal"** (Entrevista de Griffith) (PEREIRA, 2013, p.493). O triunfo do bem sobre o mal é uma ideologia perversa, no qual o que é considerado "bem" são grandes empresas e Estados-nação e suas respectivas elites. Essa característica ideológica de quem ou o que é o bem é chamada por Milton Santos (2001) de **informação totalitária**.

Essa entrevista foi concedida por Griffith trinta anos após a estreia de *O nascimento de uma nação.* É claro, as duas prerrogativas que o diretor elenca para classificar um bom filme são no mínimo duvidosas: falta de memória ou alienação/alheamento e a pouca capacidade de pensar, segundo ele, necessária para classificar um bom filme, deve ser induzida, as elaborações cognitivas do público devem ser poucas e essas, devem ser manipuladas. Um bom filme, para Griffith, jamais seria aquele que faz os espectadores pensarem por si próprios. Um pouco da indução de pensamento de que fala Griffith estão em algumas cenas selecionadas a seguir.

Figura 4- O nascimento de uma nação (1915)

[2] Para assistir ao filme completo "O nascimento de uma nação" clique em <https://www.youtube.com/watch?v=DyyGyiB6kSQ>

Os atores negros são, na verdade, brancos pintados de negros e suas atuações, como se pode observar nas imagens, são desumanizadas e brutalizadas[3]. Fonte: https://incinerrante.com/textos/o-nascimento-de-uma-nacao-estetica-ideologia-mascaras/

A trajetória de David Wark Griffith (1875-1948) no cinema foi muito poderosa pois acabou estruturando, não somente com o filme citado, mas com o conjunto de sua obra, uma nova linguagem narrativa, estética e várias técnicas do chamado cinema clássico.

> Hollywood desenvolveu um modelo narrativo que lhe foi fundamental para a transformação de seu cinema em um eficiente veículo de ideologia: o modelo de narrativa clássica. A construção de tal modelo significou, segundo Ismail Xavier, "a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante". (PEREIRA, 2013, p. 495)

Griffith conseguiu padronizar modelos no cinema americano que continuam sendo exportados e reproduzidos em todo o mundo até os dias atuais, modelos esses que foram lançados principalmente em sua obra cinematográfica mais importante: *O Nascimento de Uma Nação.* Uma obra racista, fascista, repleta de uma falsa moral sulista, cínica e decadente. O mais trágico, pasmem, é que grande parte do público norte-americano e do resto do mundo não pensou e não pensa assim. O sucesso de D. W. Griffith foi tão monumental que

[3] O filme O Nascimento de uma Nação ainda comete outras impropriedades ajudando o mito da KKK. Na Carolina do Sul, por exemplo, as cortes nunca foram dominadas por negros como o filme sugere e os ex-confederados apenas ficaram um curto tempo longe do poder. Enquanto os negros estavam em maioria na legislatura do estado nunca realmente o controlaram. Não houve nenhuma tentativa real de líderes negros de realizar casamentos inter-raciais. O estupro de mulheres brancas por negros, o pesadelo de muitos homens brancos sulistas, nunca foi uma ocorrência de relativa importância. Além disso, cruzes em chamas nunca foi um ritual da Klan no período da Reconstrução (MOÇO, 2009, p.318).

consolidou a indústria cinematográfica de Hollywood. Suas filmografias consistiam em produções gigantescas, espetaculares, com cenários suntuosos e sublimes. Além desses aparatos, as cenas eram acompanhadas por orquestras, figurantes, vários bailarinos, atores e atrizes de renome e, principalmente, um enorme público nas salas de cinema (PEREIRA, 2013)

A grande influência dos filmes de Griffith sobre uma parte significativa da história dos Estados Unidos foi abordada por diversos autores, dentre eles, o cineasta Glauber Rocha, o maior nome do Cinema Novo Brasileiro, que fez as seguintes considerações a seu respeito:

> *O Nascimento de uma Nação*, visão de um sulista fracassado que faz crítica idealista da brutalidade industrializante do Norte Vencedor, é o *Velho Testamento* que exclui os negros do processo histórico *elegendo* as classes brancas. [...] Ocultando os negros (e os índios), Moisés/Griffith canta o nascimento de uma nação branca, protestante, capitalista, democrática, liberal, justificando a violência em nome dos ideais de riqueza que elege o homem (*e a mulher*) ao Parayzo (ROCHA, 1978, apud PEREIRA, 2013, p.496-497)

Negros e indígenas não foram somente ocultados e excluídos do processo histórico por meio das narrativas de Griffith, eles foram ocultados como seres humanos para emergirem como animais, feras indomadas e irracionais, incapazes de possuir/exprimir qualquer discernimento sobre si próprios e seus atos (veja figura 4). O nascimento de uma nação foi adaptado de um livro escrito por Thomas Dixon Jr chamado *As Manchas do Leopardo* (1902). Dixon vendeu os direitos de adaptação à Griffith por 25 mil dólares e este, consistia numa narrativa dos males que os negros causaram aos Estados Unidos, particularmente durante o período da Reconstrução[4] (1865-1872). Além de ressaltar a necessidade de segregação e expulsão dos negros insistentemente, Dixon três anos depois, publica *O Homem do Clã*, livro em que se mostra muito favorável aos ideais da Ku Klux Klan que, por meio de intimidação, violência, assassinatos e outros tipos de perversidades, levavam opressão à população negra para, dentre outras coisas, excluí-la da vida pública (PEREIRA, 2013).

Figura 5- O nascimento de uma nação (1915).

[4] Após à primeira Lei de Reconstrução os debates em torno dos direitos da população negra aumentaram. Em 1868, o Congresso criou e sancionou a Emenda XIV.A Emenda XIV declarava a cidadania como inerente às pessoas nascidas em território norte-americano ou naturalizadas no mesmo (PEREIRA, 2013)

À esquerda a donzela sendo supostamente atormentada pelo mulato Silas Lynch. Após essa cena e uma rápida perseguição a personagem se joga de um penhasco e morre para não ser violentada por Lynch. À direita, a ascensão da Ku Klux Klan, supostamente fazendo justiça ao condenar Lynch. Fonte: https://incinerrante.com/textos/o-nascimento-de-uma-nacao-estetica-ideologia-mascaras/

Este filme adota um requinte maior de perversidade ao explorar não somente os estereótipos do negro como uma figura dotada de passividade, subserviência e bondade. Além de tais atributos, os negros em *O nascimento de uma nação* são também agressivos, maus, desajustados sexual e moralmente e não são dotados de um senso de limite e realidade. São apresentados como animais, ou melhor, piores que animais, pois estes são representados com algumas qualidades, como no próprio filme quando a donzela observa de forma singela o guaxinim na floresta e romanticamente sai em seu encalço. Os personagens negros de Griffith, até mesmo os subservientes e mais bondosos escravos domésticos, são representados como se não fossem, ausentes, são somente tolerados como se esse fato fosse uma bondade abnegada de seus senhores. Nem humanos nem animais, como descreve Mbembe (2018) sobre a visão do colonizador em relação ao colonizado:

> Essas figuras eram a marca dos povos "isolados e insociáveis, que em seu ódio se combatem até a morte", se trucidam e se destroem como animais – uma espécie de humanidade de vida inconstante e que, confundindo devir-humano e devir-animal tem de si mesma uma consciência, afinal "sem universalidade. (p. 30)

Consciência débil e humanidade inconstante obviamente precisavam de uma redenção. Após a morte da donzela, eis que surge a salvação dos povos do sul e do norte, a Ku Klux Klan. O filme mostra deliberadamente e com clareza qual seria o papel da Klan - execrar os negros, restabelecendo a ordem, sobretudo, nas ruas estabelecer definitivamente a supremacia branca. Tal supremacia ainda persiste como condição real para os racistas que inspirados nesses valores criminosos continuam exercitando a maldade. Mais recentemente a invasão do Capitólio nos Estados Unidos após a derrota do governo Trump nas urnas fez com que a narrativa desse filme fosse apresentada como uma reorganização da moral sulista e racista.

Esse filme tem impacto considerável na lógica histórica e na avaliação do tempo presente para homens e mulheres que se consideram os salvadores de sua pátria.

Figura 6- Invasão do Capitólio

Invasão ao Capitólio em Washington, D.C. Fonte: https://revistacult.uol.com.br/home/invasao-capitolio-bolsonarizacao-de-trump/

A invasão do Capitólio não foi um evento ao acaso, ou simplesmente uma atividade construída espontaneamente, pois foi um processo histórico iniciado com os movimentos supremacistas que desejam que negros e negras sejam sempre escravizados. A imagem anterior mostra as bandeiras dos confederados e os símbolos racistas nas roupas desses homens e mulheres. Não se trata de algo para pensar como acaso, mas como permanência de uma narrativa estruturada pelo racismo. O filme trata de uma nação que somente poderá ser constituída realmente como tal se houver a subtração considerável de homens e mulheres negras, ou seja, é um filme deliberadamente racista.

Figura 7- Discurso de Donald Trump.

Donald Trump candidato com o slogan: Faça a América grande novamente. Fonte: https://istoe.com.br/trump-patenteou-seu-slogan-de-2020-mantenha-a-america-grande/

A campanha de Trump, portanto, teve dois fundamentos: o primeiro é a construção de um modelo branco como civilização e o segundo o modelo imperialista como salvação e

caminho dessa civilização. Essa ideia ficou tão evidente que até mesmo o diplomata brasileiro e depois ministro das Relações Exteriores no governo Bolsonaro concordou:

> O presidente Donald Trump propõe uma visão do Ocidente não baseada no capitalismo e na democracia liberal, mas na recuperação do passado simbólico, da história e da cultura das nações ocidentais. A visão de Trump tem lastro em uma longa tradição intelectual e sentimental, que vai de Ésquilo a Oswald Spengler, e mostra o nacionalismo como indissociável da essência do Ocidente. Em seu centro, está não uma doutrina econômica e política, mas o anseio por Deus, o Deus que age na história. Não se trata tampouco de uma proposta de expansionismo ocidental, mas de um pan -nacionalismo. O Brasil necessita refletir e definir se faz parte desse Ocidente. (ARAÚJO, 2017, p. 323)

O filme tal como a realidade presente mostra uma condição de ruptura com forças opressoras, no caso essas forças são no passado os negros e negras e agora é um suposto complô contra todas as forças do nacionalismo, um nacionalismo que nasce das disputas hegemônicas para fomentar uma realidade que providencie a liberdade, mas não qualquer liberdade, sim uma liberdade que precisa destruir o outro. Esse nacionalismo como destruição tem origem nas guerras e todas as justificativas tomam as guerras sempre como condição de superação de uma suposta opressão. Todas as forças racistas empreendem, portanto, um movimento de luta contra uma sociedade que parece brutalizar-se conforme o branco perde seu direito de ser maldoso, opressor, racista e homicida.

Os filmes são fonte de uma narrativa que espetaculariza a própria maldade e fomenta um sentido de aproximação com uma realidade que parece ser a única opção para superar os desafios da vida diária, nesse caso as guerras precisam ser sempre demonstradas como soluções legítimas. A guerra do grupo racista KKK empreende um sentido de libertação, a guerra fria também, a guerra contra o terror e todas as guerras precisam de uma narrativa que desconstrua a realidade para uma pseudo-realidade inclinada pelas forças do capitalismo racista e opressor.

A construção de uma narrativa de guerra implica em constituir espaços mentais belicosos que buscam efetivar uma condição de vida a partir dos ditames dos conflitos. Os filmes de guerra precisam, por meio da lógica colonialista, dizer para o público que guerras são normais e que toda dor e violência são consequências de um processo heroico. Assim, o espaço geográfico passa a ser o espaço inevitavelmente da guerra. O espaço como condição bélica elenca a destruição e violência no cotidiano como normal, já que existem sacrifícios maiores para serem realizados pelo sujeito patriota. Desse modo, a fome e a violência cotidiana são apaziguadas na mentalidade bélica dos sujeitos, logo os filmes de ação a partir

da narrativa do drama de guerra apresentam ao cotidiano um sentido de ação prática e nunca de reflexão real.

A praticidade da guerra está na direção obrigatória que origina as contradições, mas essas são colocadas como consequências simplistas da realidade. Esses filmes com suas narrativas "justiceiras" impuseram sobre o espaço uma condição de espectadores e espectadoras voltadas para a obtenção de uma narrativa da destruição. O apelo da tela atinge diretamente os sujeitos e constituem ferramentas ideológicas que os fazem ser ao mesmo tempo aqueles que assistem e aqueles que participam, ao participarem os mesmos se tornam protagonistas da própria dimensão bélica no cotidiano e se mostram, portanto, sempre favoráveis ao consumo da violência e a idolatria a heróis, mesmo que sejam heróis que matam.

> O espetáculo apresenta-se como uma enorme positividade indiscutível e inacessível. Ele nada mais diz senão que "o que aparece é bom, o que é bom aparece". A atitude que ele exige por princípio é esta aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve pela sua maneira de aparecer sem réplica, pelo seu monopólio da aparência. (DEBORD, 1997, p.16-17)

Debord (1997) nos alerta diretamente para o monopólio da aparência e também é preciso lembrar Adorno e Horkheimer quanto as respostas fundamentadas para a ação; assim, Marx e Engels na Ideologia Alemã apresentam a promoção de um sujeito que pensa necessariamente pela mercadoria; assim, a ação dos filmes não passa apenas nas telas, mas constitui realidade vivenciada pelos sujeitos nas suas imaginações e no seu conflito direto com tudo que operacionaliza a construção de respostas para suas frustrações, podemos dizer que assim nasce o espetáculo do monopólio da guerra e com isso fundamenta todo o sentido existencial do fascismo.

"O nascimento de uma nação" (EUA, 1915), de D. W. Griffith, portanto, inaugura o sentido da guerra por meio da oposição aos inimigos que são artificialmente criados. A guerra só é promovida pelo sentido da luta contra os inimigos. Somente o fato de demarcar a guerra contra os negros nesse filme já constitui todo um caminho de um espetáculo ideológico racista, ou seja, o colonialismo precisa desse racismo para que todas as suas guerras sejam sempre justificadas e os filmes tem grande papel nesse processo.

Sem dúvida, os filmes de ação requerem uma aceitação absolutamente passiva. Não é de se admirar que esse gênero no Brasil possui o maior público dentre todos os gêneros. Segundo o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, os filmes de aventura e ação estão no ranking de maiores bilheterias de acordo com os dados de 2009 a 2017.

> É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da

> última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. O descaramento da pergunta retórica: "Mas o que é que as pessoas querem?" consiste em dirigir-se às pessoas como sujeitos pensantes, quando sua missão específica é desacostumá-las da subjectividade. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 68)

Desacostumá-las da subjetividade e capacidade de pensar autonomamente. Ao contrário, o pensamento, as escolhas, divertimentos e lazer estão todos automatizados, determinados pela indústria cultural, corolária do empreendimento capitalista. Existe nesse processo uma unilateralidade (DEBORD,1997) que faz do sujeito, tanto no plano individual quanto social, não possuir a menor possibilidade de se autodeterminar.

1.4 Os filmes documentários: uma prova de que as guerras produzem mais que armas e destruição.

Abordaremos um pouco desse gênero cinematográfico através de um documentário de cunho ideológico poderoso produzido pela diretora Leni Riefenstahl em 1934 intitulado "*O triunfo da vontade*[5]". A produção do filme foi realizada durante o 6° Congresso do Partido Nazista, na cidade de Nuremberg. Antes, vale lembrar que os documentários "[...] tem como objectivo fundamental o testemunho e a reflexão sobre a realidade, partindo desta;" (NOGUEIRA, 2010, p.6) Se fôssemos nos valer agora dos silogismos teríamos as seguintes premissas:

Os documentários são testemunhos da realidade

O Triunfo da vontade é um documentário

O Triunfo da vontade é um testemunho da realidade

A conclusão não é absolutamente verdadeira, mas também não é absolutamente falsa. De certo modo, uma projeção de realidade idealizada por Leni Riefenstahl foi materializada em seu filme documentário. Ela demonstra toda sua admiração por Adolf Hitler e pelo partido nazista.

Riefenstahl demonstra sua idolatria pelo nazismo através de cenas que enfatizavam os seus benefícios, como por exemplo a evidente superioridade dos alemães, sua pujança, organização, disciplina e inteligência. Além disso, o trunfo do triunfo da vontade esteve na seleção de cenas que mostravam multidões muito numerosas saudando, ouvindo, apoiando com total afeto seu salvador, o Führer.

---

[5] Para assistir ao filme completo "O Triunfo da vontade" clique em <https://youtu.be/eNRBSnZtMRU>

Figura 8- O Triunfo da vontade (1935).

Fonte: https://medium.com/reflex%C3%B5es-subversivas/o-triunfo-da-vontade-de-quem-6a108ac344bd

Salvador, pois, embora o antissemitismo tenha renegado a religião (ADORNO & HORKHEIMER, 1985) ela estaria muito longe de ser abolida, foi somente agregada ao patrimônio cultural do fascismo. Se a proposta do esclarecimento era desencantar a natureza, despi-la dos mitos e dominar completamente a ela e aos homens, seria o esclarecimento capaz unindo-se à religião de promover um sentido mais amplo de humanidade voltado para a subsunção de todo processo ideológico à condição existencial.

> A aliança entre o esclarecimento e a dominação impediu que sua parte de verdade tivesse acesso à consciência e conservou suas formas reificadas. As duas coisas acabam por beneficiar o fascismo: a nostalgia incontrolada é canalizada como uma rebelião racista; os descendentes dos visionários evangelizadores são convertidos, segundo o modelo wagneriano dos cavaleiros do Santo Graal, em conjurados da confraria do sangue e em guardas de elite; a religião enquanto instituição é, em parte, confundida de maneira directa e inextricável com o sistema e, em parte, transposta na pompa da cultura de massa e das paradas. A fé fanática, de que se vangloriavam os chefes e seus seguidores, não é outra senão a fé encarniçada que ajudava, outrora, os desesperados a aguentar, só o seu conteúdo se perdeu. Esta continua a nutrir tão somente o ódio pelos que não partilham a fé (ADORNO e HORKHEIMER, 1.985, p.83-84).

Uma leitura reflexiva do fragmento anterior e um olhar atento às cenas e sequencias de cenas do filme de Riefenstahl nos permite fazer uma conexão entre a importância do filme como propaganda nazista e mais ainda como um indutor de um modo de ser e estar no mundo, com o poder exercido pela aliança entre esclarecimento e dominação de que falam os autores. A águia seguida de imagens do avião que transportava Hitler dá o tom da reificação do próprio Hitler e do nazismo que ele representa.

A águia como naturalização da degradação do outro, como destruição natural do outro por parte de uma humanidade que precisa de novos espaços/território, para isso a guerra é a

fonte de todo poder e emanação da verdade nazista. Esses sujeitos cinematografados evidenciam um sentido de continuidade com uma herança da natureza, já que Hitler busca justificar toda a sua existência a uma tradição oriunda dos deuses e como são os deuses, nessa mitologia genocida, eles criam e destroem a humanidade. O espaço precisa ser concretamente um espaço de destruição, cinicamente pensado como espaço de construção, para o estabelecimento de um triunfo nazista como se fosse a verdadeira vida triunfando.

Para submeter as pessoas a essa verdade e preparar uma grandiosa massa para as tarefas espirituais e culturais rumo à grande nação, Hitler criou um ministério (1933) exclusivamente para lidar com essa poderosa lavagem cerebral. Como representante do ministério da propaganda, Hitler colocou Joseph Goebbels[6], uma sumidade no que se refere à consolidação do antissemitismo, promotor da censura na área da literatura e posteriormente fervoroso atuante na elaboração e veiculação de um cinema nazista.

A partir da ascensão de Goebbels as atuações do partido nazista passaram a ser amplamente divulgadas. A Alemanha foi tomada por panfletos, cartazes, jornais e inclusive materiais com a cruz gamada rotineiramente lançados por aviões, aliás não sem um propósito. A águia e o avião são símbolos nazistas que se referem ao domínio da "raça ariana". A águia pelo que ela representa - pássaro majestoso, predador implacável que faz seu ninho nas alturas. O avião, porque denota a superioridade e domínio da técnica por parte dos alemães. Da natureza natural à artificial, tudo está sob o controle do III Reich e abarcado pelo sentido ideológico do espaço vital. A função do cinema em todo esse contexto foi central como nos mostra Ribeiro (2004) ao descrever uma cena do filme:

> Todo esse movimento é acompanhado pela canção "Horst Wessel" induzindo uma nova experiência emocional no espectador. Após a abertura dessa sequência associando Hitler com a águia, as nuvens e os deuses, uma breve montagem o mostra no primeiro momento ao sair do avião sendo recebido com honras e louvores. O desfile do carro de Hitler e sua comitiva pelas ruas estreitas entre construções medievais, acompanhada pela agitação e saudações da multidão assume um ar de procissão religiosa em que as pessoas saúdam e prestam homenagens ao santo no andor. Hitler de pé em carro aberto e com a mão erguida para o céu adquire características messiânicas com o foco da câmera que captura o reflexo da luz do Sol na palma de sua mão. Dá-se a impressão de que ele é fonte de luz, o "iluminado" (2004, p. 355)

Além disso, eram organizadas reuniões por toda a Alemanha formando oradores pelo partido nazista, repetindo slogans como mantras para facilitar a ampla assimilação. Várias células eram organizadas em diferentes partes do país adestrando os aspirantes à oradores por

6 Sua biografia pode ser pesquisada na obra LONGERICH, Peter. **Joseph Goebbels: uma biografia**. Objetiva, 2014.

meio de frases de efeito e temáticas facilmente assimiláveis por eles e pela população.

As águias, as bandeiras, a cruz vermelha e branca, os cantos e hinos, os uniformes, as botas, as paradas das SAs desfilando em colunas em ordem impecável ao som de fanfarras e à luz de tochas, os Heil Hitler aclamados em coro por milhares de pessoas não só asseguravam a coesão das massas, impressionando os indecisos e aterrorizando os adversários, mas também produziam êxtase e devotamento (CAPELATO, 2003).

Todo esse aparato nos leva a concluir que toda construção nazista é geográfica e toda construção capitalista é também geográfica. O autor elucida essa associação:

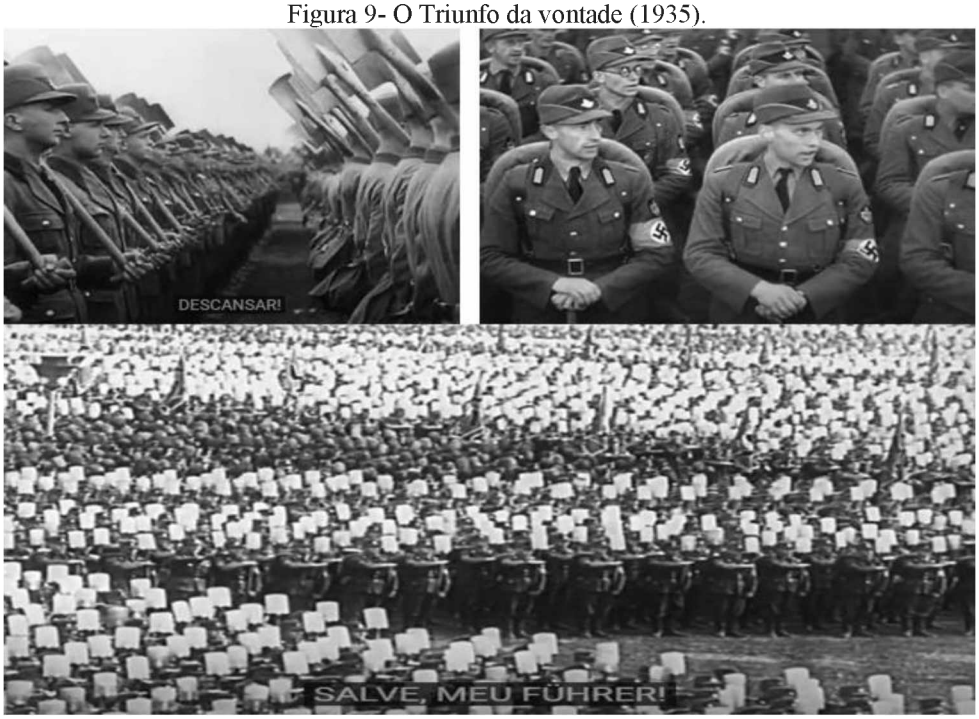
> A luta de classes, ou o ódio entre patrões e empregados, poderia ser resolvida não pelo enfrentamento até as últimas consequências, como repetiam os comunistas, mas pela limpeza, pela higiene e pelo banho. Em vista disso, sob o nazismo, as fábricas tiveram de construir espaços para os operários fazerem ginástica e chuveiros para que tomassem o seu banho. Isso porque um homem limpo e asseado estaria em igualdade de condições com aqueles das classes abastadas. Sobre esse tema, ver o trabalho de Peter Cohen, que mostra como o embelezamento atingiu e invadiu as fábricas e escritórios que, por sua vez, deveriam ser mais bonitos e funcionais (o bonito e o funcional são tomados como duas características distintas). Com relação aos empresários, estes deveriam ser educados de modo a valorizar o ser humano em detrimento da máquina, justificando, assim, o investimento na limpeza. Para o médico-chefe do *Reich*, a limpeza libertaria o homem da luta de classes, pois uma vez limpo (belo), ele se igualaria à burguesia – e o bem-estar aniquilaria o desejo de revolta. Vale lembrar, ainda segundo Cohen, que 45% dos médicos alemães pertenciam ao NSDAP, número que excede qualquer outra atividade profissional representada no partido. Para Welch, citando documentos oficiais do partido, de 1940, as pessoas poderiam produzir mais e melhor se trabalhassem em ambientes *"limpos, arejados e reluzentes"* (cf. Welch, 1995: 57).(ROVAI, 2001, p.147) (grifos do autor)

O espaço e o capital foram reestruturados pelo nazismo. Para concretizar a fluidez da produção capitalista nas fábricas alemãs, os operários foram seduzidos e induzidos pelas imagens de organização, limpeza, beleza e saúde. Deste modo, o ambiente fabril era organizado para assim o parecer e abafar quaisquer tipos de revolta da classe trabalhadora, estratégia genial. A limpeza e organização da fábrica se estendia para as ruas e bairros alemães causando a sensação de pertencimento e de não distinção entre as classes (ROVAI, 2001). Em um só tempo a relação entre produção industrial/espaço geográfico foi posta em sintonia com a estrutura social/racial idealizada pelo III Reich.

Neste ponto, é fundamental tecer uma leitura desse contexto sob a perspectiva do espaço vital. Criado por Friedrich Ratzel e muito difundido dentro do Estado, o pensamento de Ratzel foi fortemente assimilado pelos governos por possuir além de um caráter conceitual, uma vertente prática, operacional. O espaço vital (Lebensraum), foi articulado sobretudo pela

colonização que empenhada em conhecer amplamente o espaço geográfico foi crucial para o expansionismo alemão na Europa Central e garantir a conquista de terras alemãs em outros territórios.

Figura 9- O Triunfo da vontade (1935).



A Frente de Trabalho em uma apresentação solene no 6º Congresso do Partido Nazista em Nuremberg.
Fonte: Triunfo da Vontade (1935)

Exemplifiquemos o conceito de espaço vital no filme de Riefenstahl. A partir dos 34 min e 30s de documentário, as cenas apresentadas são de uma multidão composta por 52.000 homens que fazem parte da Frente de Trabalho Alemã (DAF). A DAF foi instituída para substituir os sindicatos extintos em 1933 pelo partido nazista. A Frente de Trabalho reunia tanto industriais, empresários e trabalhadores com o objetivo explícito de anular qualquer possibilidade de luta de classes. As imagens nestas sequências de cenas mostram o símbolo da DAF e os homens impecavelmente uniformizados, limpos com uma enxada na mão e botas nos pés. A enxada além de ser representativa do trabalho é associada aos pés calçados como um indicativo de que ambos, mãos e pés estavam trabalhando unidos para manter o espaço vital alemão e óbvio para expandi-lo.

Essa é a Geografia produzida nas primeiras décadas do século XX, uma disciplina cunhada para servir o expansionismo dos grandes Estados-nação. Não importava, contudo, que os arrombos estratégicos com a finalidade de estabelecer o espaço vital fosse, como de fato foi, custar a vida, dignidade e território de milhares de pessoas. O que foi vendido como espaço de vida era de fato o espaço de morte. Embora muito negligenciado pelos geógrafos, o espaço vital está sendo geografado ainda hoje, nunca deixou de sê-lo, no Brasil,

especialmente pelo agronegócio. A mesma ideia do espaço vital utilizado pelo nazismo e profundamente reforçado pela propaganda é adotada pelo agronegócio no Brasil.

O que é surpreendente é como os geógrafos foram e são alheios àquele espaço e continuam sendo em relação ao controle e perversidade do agro hoje.

Pompeia (2020) descreve o agro business como um clássico exemplo de sinédoque[7]. Ao tomar a parte pelo todo, o agro no Brasil em consonância com o que já ocorria nos Estados Unidos a algumas décadas, se consolidará como todo, mesmo sendo apenas parte. O poder que essa metonímia adquire, associando esforços patronais e estatais para elevar o agronegócio ao status de "agro é tudo" advém da mesma lógica empreendida para estabelecer o espaço vital. A totalidade do agronegócio se expressa em sua dimensão ideológica que o coloca como essencial às famílias, aos produtores rurais, à economia como um todo e quanto maior for sua produtividade mais próspero será o país e consequentemente as famílias brasileiras.

Esse setor se utiliza das corporações da comunicação para coordenar os mapas cognitivos (CHÃ, 2016) e induzir a sociedade sobre quais opiniões devem ter sobre o agro.

> O agronegócio busca cada vez mais ganhar a cara da modernidade e não mais da "bota suja dos velhos latifundiários", lançando mão de múltiplas táticas no campo da comunicação e da cultura, investindo cada vez mais em milionárias campanhas midiáticas e diversas ações de marketing com abrangência desde o plano nacional até ao nível das comunidades/consumidores (CHÃ, 2016, p. 52).

A imagem a seguir ilustra exatamente as qualidades que o agronegócio quer disseminar de acordo com o autor. Moderno, colorido e diversificado. A impressão que se tem tomando como referência somente as imagens é que o meio rural só ganhou vida por causa do agronegócio.

7 Sinédoque é um termo que caracteriza uma figura de linguagem conhecida por fazer a substituição de um termo por outro, o que acarreta uma diminuição ou ampliação do sentido desse termo utilizado. Disponível em <https://www.figuradelinguagem.com/sinedoque/>

Figura 10- Propagandas do agronegócio.

Imagem utilizada pela Página 1 News para divulgar o PAM AGRO (Programa de Acesso a Mercados do Agronegócio Brasileiro) com ações estratégicas entre 2021 e 2023 com foco no continente europeu.
Fonte: https://pagina1news.com.br/grupo-se-une-para-promover-a-imagem-do-agronegocio-brasileiro-no-exterior/

Uma das propagandas produzidas pela rede globo como o lema "Agro é tech, agro é pop, agro é tudo" foi vencedora de vários prêmios dentro do jornalismo brasileiro. O grupo Bandeirantes de Comunicação criou um canal de TV totalmente voltado para o agronegócio intitulado Agromais. Em 2021, inclusive, esse canal ganhou o prêmio CNA Agro Brasil 2021 oferecido pela Confederação da Agricultura e Pecuária do Brasil.

Figura 11- Campanha agronegócio

Imagem da Campanha da Rede Globo "Agro é pop, agro é tech, agro é tudo". Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=pQOp0Bv8KZE>
Fonte: https://revistagloborural.globo.com/Noticias/noticia/2017/01/rede-globo-e-premiada-por-campanha-que-valoriza-o-agro.html

Imagem do canal Agromais do Grupo Bandeirantes
Fonte: https://agromais.band.uol.com.br/

Consolidando através do espetáculo a imagem do agro como a essência fundamental do Brasil, entram em cena as feiras agropecuárias, festas ou exposições como amálgama dessa frente, fruto da revolução verde, que não tem nada de revolucionária muito menos de verde.

Tais eventos movimentam milhões de reais e são de fato espetaculares se levarmos em conta o quanto atingem públicos numerosos e diversos com o objetivo de reverenciar animais, máquinas e shows sertanejos. Todo esse aparato montado com o intuito de demonstrar a grandeza do agro, sua pujança, suas benesses e como sua grandeza produz frutos e crescimento econômico ao país.

Figura 12- Feiras agropecuárias.

À esquerda "*Expointer, em Esteio – Rio Grande do Sul, 2018.* ***Fonte****: https://blog.sensix.ag/as-maiores-feiras-agricolas-do-brasil-e-do-mundo-para-visitar-pos-pandemia/ À direita Agrishow - Ribeirão Preto. Fonte: https://canasol.com.br/agrishow-e-confirmada-para-25-a-29-de-abril-em-ribeirao-preto/*

Esses espaços, geralmente forjados com uma superprodução, são utilizados por políticos como palco para suas estratégias de campanha, seus discursos em favor do agro, obviamente como um meio de obter apoio dos agroindustriais e votos da população frequentadora dessas feiras. Estas, são utilizadas pelo povo, principalmente como forma de lazer e entretenimento. A dimensão do lazer na sociedade moderna também possui aspectos relevante para compor nossa análise. Sob uma perspectiva dialética, o lazer pode proporcionar, tanto o exercício da emancipação humana, como meramente um tempo "livre" administrado que vai agregar mais valor ao processo de acumulação de capital (PADILHA, 2008). "A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo" (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.128) Levando em conta essa determinação do lazer, podemos inferir que as feiras agropecuárias não se distinguem pelo potencial de gerar emancipação e sim um escape ao peso trazido pela exploração do trabalho e basicamente uma extensão dele.

> A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los abertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 60)

O tempo livre gasto nas feiras agropecuárias apesar de ocorrer em oposição às obrigações laborais e sociais é majoritariamente influenciado pela mídia, num contexto mais amplo, pela indústria cultural (ADORNO, 2002). As atividades humanas relacionadas ao lazer são condicionadas/manipuladas pela mídia e servem para agregar mais valor ao capital. As feiras seduzem as pessoas a consumirem serviços dentro de seus espaços (shows, rodeios, souvenirs, bebidas, alimentos, jogos) e não as despertam para o senso crítico, ao contrário, mascaram a perversa realidade do agro. Ele aparece como bom, mas de ser objeto de concentração de terras, renda, conflitos agrários, assassinatos e anti-ecológico, características reais do agro não aparecem.

O encontro nestes locais além de se basearem na ideia capitalista de consumo são, na outra ponta da sociedade de classes, utilizados para realização de grandes negócios, esses sim direcionados aos grandes empreendedores do setor de commodities.

Assim, a partir do Triunfo da vontade de Leni Riefenstahl entendemos que não é somente uma propaganda fanática do NSDAP, recorrendo à Debord (1997), podemos afirmar que a película é também a própria reificação da imagem condensando nela todo fascínio que uma imagem pode causar, usada e abusada pelo capitalismo como continuidade da própria composição subjetiva do sujeito. O capitalismo fundamenta o sentido existencial pela comunicação entre a lógica que deveria existir, como ideal ideológico, e como a lógica que pretende existir como fundamentação de uma estrutura de pensamento que só pode ter poder se for submetida a instâncias de organização cotidiana do pensamento. O filme "Triunfo..." elenca um poder que não é temporário e sim permanente, pois a escala geográfica e histórica leva a uma estética da eternidade que somente poderá ser continuada pelos sujeitos que romperem com as formas arcaicas de dominação para formas modernas vinculadas à tradição romana, grega e acima de tudo da natureza.

Muito mais do que a idolatria ao próprio Hitler, o filme consegue projetar uma ideia que é também um espetáculo, tornando uma mentira algo absolutamente real para seus seguidores. Tão real que atravessou décadas e milênio e o feito hipnótico do Triunfo da vontade permanece vivo e atual nas propagandas que vinculam espaço e poder, como o próprio agronegócio no Brasil.

Hoje, no Brasil vivenciamos traços claros de um modo de ser fascista vinculado à personalidade do atual presidente da república: agressivo, autoritário, cínico, adepto de slogans rasos, porém letais: "Deus, pátria, família; vamos acabar com tudo isso daí tá ok, moralista ao se preocupar excessivamente com comportamento sexual, despreza as instituições, negacionista, obcecado pelo poder. "Bolsonaro é a síntese do processo de

fascistização periférica que tem no neoliberalismo e sua *crise-condição* um nascedouro" (EDUARDO REBUÁ, 2019, *Le monde*) Tal fascismo periférico encontra respaldo na autointitulação do presidente, sua ala governamental e seus seguidores como "patriota", mesmo que esse patriotismo, que se arroga estar defendendo o país de todos os males, vir encarnado de uma submissão grosseira aos Estados Unidos. É ou não um fascismo periférico ou um fascismo à brasileira?

1.4 Western, Far west, extremo oeste: um gênero criado para dom(in)ar

O gênero western é o que podemos chamar de estilo tipicamente norte-americano. Foi criado pelo cinema de Hollywood e sua ascensão ocorreu principalmente no pós Guerra para rapidamente transformar-se num gênero extremamente popular e lucrativo. Desde o seu surgimento fez questão de estabelecer um estilo cindido entre o mocinho e o bandido, a civilização e o selvagem.

A marcha obstinada para o oeste levava consigo as bem-aventuranças da civilização e os códigos de conduta eram ditados pelas circunstâncias ao sabor da vontade dos heróis colonizadores, ou seja, não existiam tais códigos, as regras civilizatórias eram impostas pelos "civilizados" e quase sempre o resultado era a morte de alguém; e esse alguém, quase sempre era um indígena.

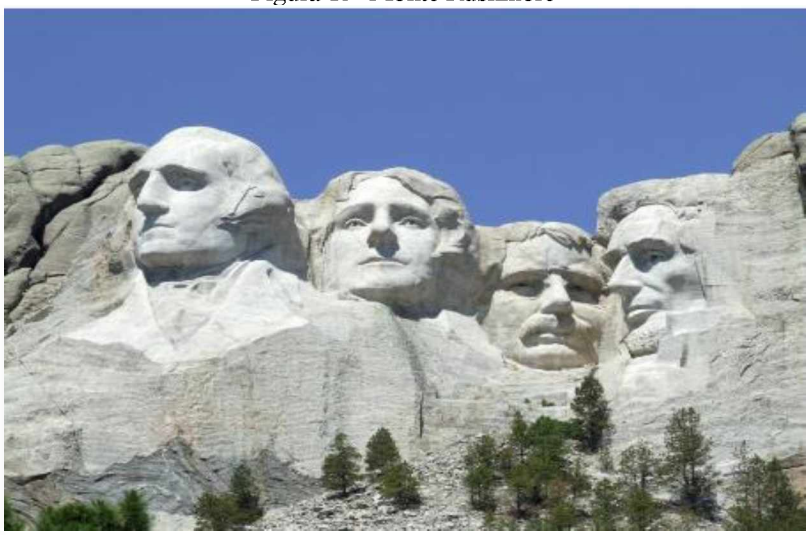
> Em seu clássico *Enterrem Meu Coração na Curva do Rio* (2006), o historiador Dee Brown apresenta inúmeros relatos de índios, extraídos de reuniões oficiosas com representantes do governo dos Estados Unidos. Em sua maioria, as grandes tribos do sudoeste dos Estados Unidos foram massacradas pelos exércitos confederados e yankees que, durante a guerra civil, não queriam vê-los por perto, tentando despachá-los, todos juntos, para áreas reservadas distantes de suas terras de origem (MARCONDES, 2009, p.3)

Além de retirá-los de suas terras, muitos foram brutalmente assassinados (MARCONDES, 2009), o motivo era normalmente a construção de uma estrada ou uma linha férrea, afinal nada pode estar no caminho do progresso. Os filmes western possuem como cenário o oeste norte-americano, essas terras virgens do oeste ainda não possuem territorialidades definidas, ao menos não nos moldes ocidentais, praticamente não existiam cidades, ruas ou regras impostas. A questão que se coloca a partir daí é da disputa pela terra, a personificação do cowboy é estabelecida como aquele que irá definir as regras de convívio e punir com a morte os que não obedecem.

Anteriormente a essa construção simbólica e estética é preciso entender a figura histórica dos chamados pioneiros, os quais posteriormente foram chamados pelo cinema de

cowboys, uma vez que esse último nome está associado com grupos armados que constituíram verdadeiro terror nas fronteiras do Estados Unidos com o México. A pergunta que devemos nos fazer é: por que Hollywood preferiu cowboys à pioneiros para ser associado à imagem de conquista e domínio do oeste? Certamente não é somente pelo medo que eles impunham.

Figura 13- Monte Rushmore



Fonte: https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/quem-sao-os-presidentes-americanos-esculpidos-no-monte-rushmore.phtml

Vários símbolos para além do cinema, contudo muito associado a ele, irão construir uma narrativa da história nacional dos EUA. A figura 13 compõe o acervo do Memorial Nacional do Monte Rushmore. Esta escultura representa a face de quatro ex-presidentes dos Estados Unidos, George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt e Abraham Lincoln, da esquerda para a direita exatamente nesta ordem. Podemos observar que o rosto de George Washington (o primeiro à esquerda) se encontra mais destacado, isso pelo fato, de ser considerados em várias pesquisas[8] o presidente mais importante daquele país, além de ter sido o primeiro presidente eleito por um colégio eleitoral.

Estabelecendo uma relação entre os séculos XIX e XX fica evidente a incongruência em relação à memória histórica da formação territorial norte-americana. O clima de guerra entre indígenas, colonos e o exército foi de certo modo abafado na construção do ideal de nação dos EUA. A escultura do monte Rushmore conta a história norte-americana que convém ao Estado, a história oficial. Esta, dá voz a certos acontecimentos, como a Guerra Civil e silencia outros.

A arquiteta e doutora em planejamento urbano Eliana Kuster nos traz uma leitura

8 Disponível em <https://cultura.culturamix.com/curiosidades/os-mais-importantes-presidentes-dos-estados-unidos-pequena-biografia>

central para discernir o papel do gênero faroeste e da figura emblemática do cowboy norte-americano na constituição da modernização dos Estados Unidos:

> A construção de tal personagem nasce, não por acaso, em um país que se estabelece como chão urbano nesse momento, e que, dada a sua dimensão e a aceleração de seu processo de emancipação e desenvolvimento, precisa realizar essa passagem em tempo recorde: do caos de um país rural no qual vigem poucas leis, a um espaço pautado pela ordem urbana e constituído por suas regras, no espaço de poucas décadas. Para os norte-americanos, mais do que para qualquer outro povo, o cinema será um elemento crucial desse processo (2013, p.179)

A passagem de um país rural a um país urbano com tanta rapidez e violência precisava encontrar lastros ideológicos nas mais variadas frentes: o cinema é uma das principais delas, o gênero western um dos seus ícones. Os filmes de faroeste desapareciam por um tempo das telonas para poucos tempos depois ressurgirem com bastante força. Inclusive, a primeira película rodada em Hollywood, em 1910, "In old California", de Griffith, mencionado acima pela produção do épico e racista "O nascimento de uma nação", era um filme western.

> As paisagens imensas de prados, desertos e rochedos, onde se agarra, precária, a cidade de madeira, ameba primitiva de uma civilização, estão abertas a todas as possibilidades. O índio que a habita era incapaz de lhe impor a ordem do Homem. Ele só se tornará senhor dela identificando-se à sua selvageria pagã. O homem cristão branco, ao contrário, é realmente o conquistador, criador de um Novo Mundo. A relva cresce por onde passou seu cavalo, ele vem implantar, a um só tempo, sua ordem moral e sua ordem técnica, indissoluvelmente ligadas, a primeira garantindo a segunda. A segurança material das diligências, a proteção das tropas federais, a construção de grandes estradas de ferro importa talvez menos que a instauração da justiça e de seu respeito. As relações da moral e da lei (...) foram, há menos de um século, a proposição vital da jovem América. Somente os homens fortes, rudes e corajosos podiam conquistar estas paragens virgens. (...) Lá onde a moral individual é precária, somente a lei pode impor a ordem do bem e o bem da ordem (BAZIN, p. 204- 205 apud KUSTER p.178).

Moral e técnica irão determinar os contornos espaciais da expansão norte-americana. Onde está escrito homens fortes, rudes e corajosos, lê-se um homem branco americano. Somente este exemplar da espécie humana seria capaz de estabelecer espacialmente as virtudes de sua civilização.

Figura 14- Rastros de ódio (1956).

À esquerda o personagem Brad Jorgensen (Harry Carey Jr.) e a direita Ethan Edwards (John Wayne)
Fonte: https://www.planocritico.com/critica-rastros-de-odio/

A imagem 13 retrata a figura emblemática deste homem, corajoso e conquistador. Seus olhares para uma imensidão de terras virgens, semidesérticas, dão indícios de que eles olham como quem sabe qual é a nobre missão que tem pela frente, civilizar o inóspito e combater os "selvagens" que o habitam.

Nas várias ocasiões em que o western saiu de cena para mais adiante voltar, suas produções variaram desde o mais tradicional filme de bangbang como "O cavaleiro solitário" (1985) de Clint Eastwood, ou adquirem ares renovados, sem, todavia, deixar de lado as suas características fundamentais, como as filmografias dos irmãos Coen no qual Bravura Indômita (2010) é um exemplar (KUSTER, 2013). Um dos motivos citados pela autora para fazer desse gênero uma fênix (sempre ressurgindo das cinzas) é o poder que ele exerce ao tratar com o imaginário civilizatório americano, ou seja, que coisa incrível aqueles pioneiros e cowboys fizeram. construíram uma sociedade a partir do nada. Somente existiam algumas poucas casas, isoladas, poeira e indígenas selvagens.

Esse imaginário poderoso foi apropriado sagazmente pelos filmes western que o associou, para o deixar ainda mais ideologizado, a questões de raça, classe, gênero, política entre outras. Como bem nos elucida o autor

> No tempo das diligências, filme de 1939, dirigido por John Ford, foi "um símbolo da celebração do genocídio indígena como algo imprescindível à consolidação da América como nação" a partir do momento em que transformou os índios em vilões sanguinários, que não poupariam a vida de bons cidadãos "americanos" (REIS, 2017, p.90)

Contudo esse aspecto mítico começa a cair por terra na medida em que circunstâncias históricas permeiam a sociedade norte-americana. Por exemplo, o filme Crepúsculo de uma

raça (1964) chega a ridicularizar a figura do cowboy associando sua imagem a um assassino de indígenas, racista, machista com atitudes mesquinhas. Neste filme ele não é mais o herói e sua crueldade fica mais evidente (REIS, 2017)

Enfim, apesar desse filme e vários outros nessa linha, o cowboy em certa medida ainda é associado ao modelo de civilização de uma América branca, máscula, loira e de olhos azuis, apesar do percurso cultural tomado por vários movimentos sociais importantes e significativos nos Estados Unidos.

1.5 A Geografia vai ao cinema (e era um filme de comédia)

Este gênero, a princípio, busca provocar o riso em seus espectadores. Em linguagem cinematográfica, trata-se do exemplar de hedonismo[9] (NOGUEIRA, 2010). Em termos de compreensão da realidade trata de expor ao ridículo fragilidades, preconceitos, desigualdade fazendo as pessoas se deleitarem com a própria desgraça, fazendo-a parecer nem tão desgraçada assim. É um gênero de certa forma depreciado, mas por outro lado, também depreciativo.

> Podemos então afirmar que uma longa relação de jogo e gozo entre filme e espectador atravessa o cinema desde as suas origens no contexto do burlesco, do vaudeville e das variedades, com nomes fundadores como Georges Méliès (assente na tradição do ilusionismo), Charlie Chaplin (mestre incontestado da mímica), Buster Keaton (portentoso no deadpan, ou seja, no humor pela inexpressividade) até ao ciclo de paródias que desde os anos 1970 vão acentuando cada vez mais o seu tom de farsa e refinando a sua ironia, passando pelas tradições internacionais: a França ou o Japão, a Itália ou a Grã-Bretanha são centros nevrálgicos (e singulares) deste género. (NOGUEIRA, 2010, p.22-23)

Pode-se inferir, segundo o autor, no gênero comédia uma dimensão antropológica de busca incessante pelo prazer onde rir de tudo acaba o satisfazendo. Por outro lado, para os autores de Frankfurt o riso é uma auto-ridicularização, a diversão funciona como alienação para as pessoas se resignarem e esquecerem a desigualdade, injustiça, exploração, racismo, violência e principalmente a consciência de classe. **Para a teoria anticolonial, o riso é uma ridicularização do outro.** Não somente no sentido individual ou nominal, mas em um âmbito social revelado pelo racismo, preconceito, lgbtfobia, estruturado e naturalizado tanto no consciente quanto no inconsciente. **O racismo e preconceito que não conseguimos perceber é porque estamos imersos nele, somos racistas e preconceituosos.** Ao perder essa

[9] No cinema de comédia o hedonismo consistiria na busca do prazer em toda sua plenitude (NOGUEIRA, 2010)

consciência não é possível às classes subjugadas, principalmente nos países colonizados, lutar por uma mudança, afinal sequer reconhecem que algo precisa ser mudado.

Além do fato de que a própria ideia de diversão é um conceito burguês. Nesse sentido, divertir-se é estar de acordo, não criar caso, todavia, caso o espectador crie caso, a contestação também já está prevista pela indústria cultural.

Outra abordagem acerca do riso merece destaque:

> [...] uma sociedade de puras inteligências talvez já não chorasse, mas rir provavelmente ainda riria; ao passo que almas sempre igualmente sensíveis [...] não conheceriam nem compreenderiam o riso... O cômico exige, pois, finalmente, para produzir todo o seu efeito, qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à inteligência pura. (BERGSON, 1993, p.19 apud SILVA e ANTUNES, 2010, p. 248)

No filme de Spike Lee "A hora do show" (2000) é preciso falar de inteligência em seu sentido social, a coletividade do riso, pois esta precisa de eco, para haver riso é preciso haver cúmplices (BERGSON, 1993). Por exemplo, na cena em que ocorre a estreia do "Show Mantan", a sequência de imagens vai dos protagonistas do show do milênio à plateia algumas vezes, para finalmente se fixar na plateia e mostrar uma mulher que num primeiro momento se espanta ao ver atores negros pintados de negros (caricatura) mas que olhando para o lado como se pedindo/aguardando autorização percebe que o restante do público começa a rir e ela sente-se autorizada a rir também.

O riso cumpre também uma função repressora, reprimir tudo aquilo que é excêntrico. (SILVA & ANTUNES, 2010)

Figura 15- A Hora do Show (2000).

Mos Def (Mau mau: Big Blak Afrika) a esquerda e a sua direita Savion Glover (Manray). Fonte: A hora do show (2000).

A dialética do riso é muito bem capturada pela câmera; ela captura o olhar

desconfiado, porém discreto da mulher branca para seu acompanhante, um rapaz negro. Ao olhar percebe que ele e os outros negros da plateia estão rindo da cena, todos as pessoas brancas, inclusive a mulher, sentem-se a vontade para rir. Aqui, o riso possui uma ambiguidade, segundo Bergson (1993) - é inerente aos grupos sociais rirem de si mesmos quando estão em espaços de sociabilidade informais, as hierarquias ficam suprimidas, ao menos nesses momentos, por outro lado, o riso assume também seu lado macabro porque expressa um auto ódio. Veja: negros rindo de negros pintados de negros é, no mínimo, a expressão de muita auto rejeição. "De repente" eles não são mais dignos de misericórdia ou piedade, afinal, a escravidão acabou no século XIX, agora, eles são objeto de escárnio por parte dos brancos e subjetivamente odiados pelos negros. A(o) negra(o) ao ver um negro no palco se auto ridicularizando traz toda memória ou falta dela daquilo que fizeram aos corpos negros desde a colonização, um não ser.

Nesse sentido, o filme de Spike Lee, diferentemente do usual veiculado pela indústria cinematográfica requer um público que não observa passivamente, mas tem uma postura ativa, mesmo sendo um expectador. A Hora do Show consegue revelar o racismo que perpassa continuamente a indústria cultural constrói uma etnografia do negro norte-americano que habita as grandes cidades. Este personagem que encontra sua inspiração nas ruas das metrópoles possui um conflito dialético - ele tem fascínio e abominação pelo poder trazido pela sociedade de consumo. A fascinação fica a cargo do modo de vida americano que é partilhado pelos personagens e a abominação porque eles sofrem na pele a violência do racismo e da desigualdade social fruto do mesmo.

O ambiente urbano das grandes cidades só vem potencializar todo esse quadro de violência, exigindo dos negros (pessoas/personagens) um enquadramento em certos padrões de hábitos e consumo inatingíveis por eles, pelo próprio histórico de expropriação empreendido desde a colonização. Spike Lee evidencia como as identidades do sujeito moderno passam pelo consumo não somente de mercadorias, mas de uma imagem de "homem" que a ultrapassa, construindo um fetiche. Os autores explicam:

> A ideia da TV como uma caixa de imagens não é aleatória, pois o fetiche da imagem daí saído é muito poderoso. A imagem caricata do negro no programa de humor tem um efeito sobre o imaginário social que continua a perpetuar o negro estereotipado em tais imagens. São estereótipos raciais e sexuais que Spike Lee, trabalhando com os tipos (pois o tipo está muito próximo do estereótipo), discute nesse filme (SILVA e ANTUNES, 2010, p.246).

Para completar a compreensão trazida pela noção de estereótipo, Achille Mbembe nos

aproxima em poucas palavras das raízes do não pertencimento, do não ser que forjaram ao longo da história do colonialismo o estereótipo dos negros:

> Deixando assim de pertencer à África, não adquiriu, porém, nenhum direito aos bens da Europa; deteve-se entre as duas sociedades; ficou isolado entre os dois povos; **vendido por um e repudiado pelo outro**, não encontrando no universo inteiro senão o lar de seu amo para lhe fornecer uma imagem incompleta da pátria" (MBEMBE, 2018, p. 150).

Algo tão poderoso como a escravização dos africanos precisava de um componente ideológico, ou fantasmagórico (MBEMBE, 2018) igualmente poderoso que trabalhasse por décadas e séculos no inconsciente da humanidade instituindo/definindo além da categoria negro, a sua notória inferioridade. O cinema, grosso modo, sacramentou essa mentira. Mesmo com alguns filmes de viés crítico e até revolucionário, o que prevalece são os sentidos coloniais/racistas de herança europeia.

1.6 Do drama ao noir: a Geografia sai do cinema e continua cega

Em geral, o que pode ser identificado como gênero dramático são filmes cuja narrativa tratam de questões cotidianas, materiais e comuns (NOGUEIRA, 2010). Tal característica tende a aproximar os filmes de drama a situações reais, reflexivas e problemas que cercam o indivíduo, a família, a sociedade. Devido a composição estilística dos dramas, acredita-se que os mesmos abordem questões de maior complexidade. Será? Sob o aspecto narrativo a trama se desenvolve de certa forma como consequência desses problemas e conflitos vividos pelos personagens. Um gênero considerado bastante amplo que é capaz de abarcar um numeroso conjunto de subgêneros (NOGUEIRA, 2010). A questão que se coloca nesse ponto é: essa diversidade de gênero indica uma diversidade temática, estética, criativa? Adorno e Horkheimer (1985) nos oferecem uma pista sobre essa indagação:

> Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. O número médio de palavras da short story é algo em que não se pode mexer. Até mesmo as gags, efeitos e piadas são calculados, assim como o quadro em que se inserem. (p.59)

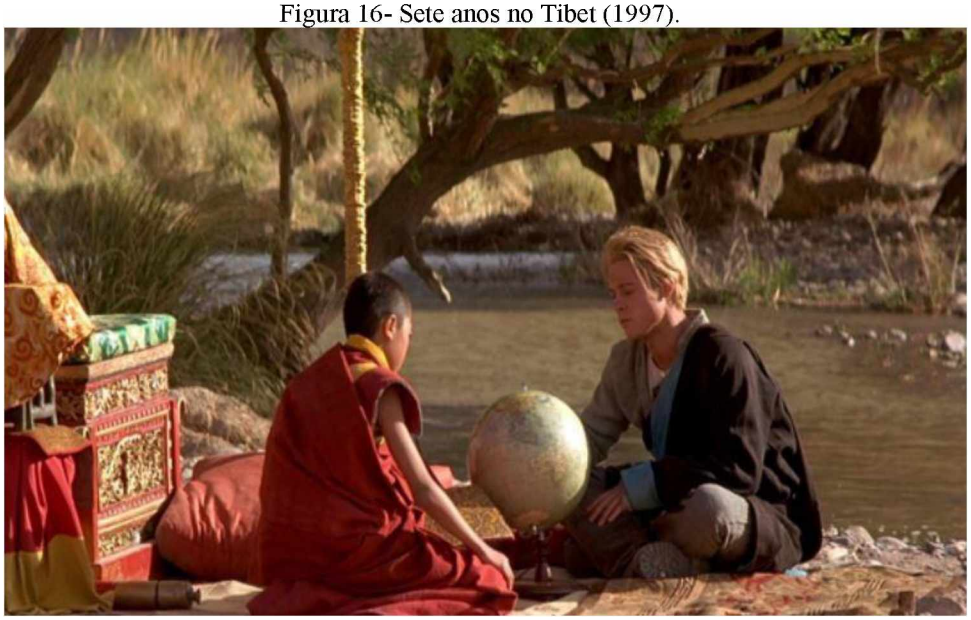
Os dramas são mais complexos, mas desde o início do filme um olhar mais treinado já sabe como ele termina. É bem verdade que este é um gênero que se entrelaça com praticamente todos os outros gêneros. Ainda assim, não se pode assumir que por ter essa característica mutante, eclética, universal que o drama seja mais profundo ou mais arte por

causa disso. Obviamente é mais difícil a escolha de alguns filmes para exemplificar o gênero em questão, por este ser muito vasto. Contudo, podemos referenciar um ou dois filmes para compor nossa análise.

Observemos o exemplo de ``Sete anos no Tibet'', filme dirigido por Jean-Jacques Annaud e estreado em 1997 nos Estado Unidos e Europa e em 1998 no Brasil. A narrativa, baseada na autobiografia de Heinrich Harrer, mostra sua viagem pelo Tibet, as inúmeras dificuldades e seu encontro com o Dalai Lama, que tinha, na época, apenas 14 anos e que viria a tornar-se seu amigo. É importante ressaltar que H. Harrer pertenceu diretamente às tropas nazistas da S.S, isso significa que as questões que levantamos aqui, nessa parte do texto, não tem condições de explorar essa informação, visto que objetivamos compreender outra dimensão dessa realidade, mas não nos furtamos de registrar essa questão e denunciar o nazismo.

Harrer (Brad Pitt) é a personificação de um homem com características muito egoístas. Para fazer sua viagem ao Tibet, ele não mediu esforços deixando sua esposa grávida às vésperas do nascimento da criança, para poder escalar o pico Nanga Parbat (um dos mais altos do Himalaia). No entanto, a verdadeira perversidade está na sutileza com que eles abordam a amizade do Dalai lama com Harrer. Basta se atentar ao fato de que o líder espiritual se mostra totalmente interessado no modo de vida ocidental e em suas parafernálias tecnológicas, inclusive no cinema. Dalai lama pede a Harrer para construir um cinema onde ele e seus súditos possam assistir as maravilhas de Hollywood.

Figura 16- Sete anos no Tibet (1997).



Dalai Lama (Jamyang Wangchuk) e Heinrich Harrer (Brad Pitt) Fonte: http://in-material.blogspot.com/2016/09/frase-de-efeito-sete-anos-no-tibet.html

Na cena, temos a impressão de que o Lama, representante da cultura oriental é alheio

ao mundo que o cerca e que Harrer é o avatar ocidental que vai salvar o líder tibetano e apresentar-lhe o mundo tal como ele é, ou seja, branco e europeu. Afinal, que outra verdade existe?

Ao longo do filme várias cenas com Harrer e Peter parecem sugerir um entrelaçamento das culturas ocidentais às orientais, como se aos poucos ambos se rendessem ao modo de viver tibetano. "Sete anos no Tibet" é mais um exemplo do estilo politicamente correto multiculturalista (REIS, 2013). Peter Aufschnaiter (personagem interpretado por David Thewlis) aparentemente incorpora a cultura dos tibetanos com bastante facilidade para se casar com Pema Lhaki (Lhakpa Tsamchoe). Um casamento multicultural, um brinde à integração e à diversidade. Essa é a ideia que desavisados, românticos e/ou ingênuos podem, ao assistir ao filme, assimilar. Ocorre que o objetivo central é outro: como foi dito anteriormente, o objetivo era construir um novo telos onde a imagem impecável do politicamente correto aparecesse sem deixar dúvidas sobre a bondade e benevolência da grande nação que é os Estados Unidos (REIS, 2013).

Figura 17- Sete anos no Tibet (1997).

Peter Aufschnaiter e Pema Lhaki na varanda de sua casa em Lhasa, representando o "casamento feliz" entre as culturas ocidental e oriental.
Fonte: https://www.imago-images.com/photos/lhakpa-tsamchoe

Peter se adapta, a cultura dos tibetanos, para conseguir casar e conviver com uma tibetana, um exemplo claro não da integração harmônica entre culturas, mas sim, uma expressão do politicamente correto multiculturalismo que deseja dominar não somente pelo aspecto econômico, mas principalmente pelo viés sutil da vã mentira de integração cultural.

A relação entre os sujeitos no filme evidencia uma classe dominante tibetana que não pode ser questionada ao mesmo tempo revela uma condição de vida que somente é benéfica

para a elite tibetana, logo todas as questões de vida e sobrevivência estão amparadas por uma força vital que parte das realizações dos ditames dos monges tibetanos. A relação budismo e nazismo não evidencia a real situação, já que o personagem principal alemão do filme foi em busca do conhecimento ariano e esse deveria voltar e fornecer ao Reich o conhecimento do compromisso tibetano com a verdade ariana. O budismo do Tibet mostrou-se reticente a essa condição e não trouxe contribuições para as expectativas dos nazistas, todavia o filme camufla essa realidade e faz com que exista uma impressionante tarefa ou missão do nazista Harrer em busca de algo que faça bem para seu país, mas no fundo a questão central era o domínio das técnicas milenares budistas para favorecer o Estado alemão nazista.

O filme nos impede de compreender a manipulação estética e nos coloca numa posição de inferioridade diante das ações. As ações centram em Harrer e no Dalai Lama, mas na verdade é no nazismo que deseja expandir seu conhecimento para o domínio mundial.

Dentre as classificações de gênero, de acordo com Nogueira (2010), existe um que é pouco conhecido e por vários críticos não se configura um gênero, até mesmo entre os cinéfilos: o Noir[10]. A característica central desse tipo de filme é o enredo em torno de casos policiais. Os personagens principais são sempre o detetive, solitário e misterioso, e a mulher (*Femme fatalle*) geralmente envolvida na trama dos crimes. Outro aspecto fundamental das produções tidas como noir é o papel central que as cidades possuem nas narrativas dessa natureza. Aspecto que interessa particularmente à essa pesquisa. Alguns estudiosos das simbologias que os filmes carregam descrevem que o noir advêm de crises consecutivas geradas pelo pós-guerra (MASCARELLO, 2006). "Sendo, de algum modo, uma derivação ou um substituto dos filmes de gangsters típicos dos anos 30, o filme Noir conheceu entre o início da década de 1940 e o final da década de 1950 o seu período áureo [...]" (NOGUEIRA, 2010, p.32)

De acordo com esses autores, o gênero em questão dirigia uma espécie de denúncia às corrupções éticas, morais e sociais, característica marcante por exemplo em À Beira do Abismo (The Big Sleep, 1946) do diretor Howard Hawks., além de prestar críticas explícitas à hipocrisia das instituições modernas. Os crimes representados nos enredos noir seriam resultado de uma sociedade desajustada que produz indivíduos igualmente desajustados, essa dimensão nos filmes não denota perspectivas maniqueístas (bandido e mocinho) como pode ser mais claramente percebido em filmes western e filmes de ação, com algumas raras exceções (MASCARELLO, 2006)

[10] Para entender um pouco mais sobre os filmes noir acesse < https://www.rua.ufscar.br/film-noir/>

Os filmes noir surgiram nos Estados Unidos[11] nesse contexto: entreguerras, depressão de 1929, crescimento vertiginoso das grandes cidades, clima de insegurança econômica e psíquica. Os indivíduos revelam em suas vidas tumultuadas e problemáticas os traços de uma cidade que imprime em seus moradores exatamente essas sensações (FREITAS, 2004). As cidades estavam se transformando em grandes metrópoles e como o ritmo desse crescimento era pautado pelo ritmo do capital, obviamente, elas passaram a produzir e acumular inúmeros problemas de ordem econômica e social despejados no espaço urbano em forma de violência, assassinatos, fome, acidentes de trabalho, desemprego, uma grande massa de sem-teto e segregações socioespaciais que dividiam a cidade em bairros operários absolutamente precários à áreas luxuosas e bem equipadas onde residiam a classe dominante (HARVEY, 2008).

Após a I Guerra Mundial, a ocorrência de criminalidade aumentou muito nas grandes cidades e episódios como a Lei Seca e a Grande depressão fomentaram ainda mais os crimes (GUIMARÃES, 2017) que, sem sombra de dúvida, eram motivados pelo aprofundamento de sucessivas crises.

Nesse contexto, apesar de ter sido produzido após o fim da II Guerra, em 1946 o cineasta Howard Hawks realiza um filme no estilo noir inspirado em toda insegurança gerada pela conjuntura histórica do período. A figura a seguir mostra uma cena do filme de Hawks, À Beira do Abismo (1946).

Figura 18- À beira do abismo (1946).

Philip Marlowe (Humphrey Bogart) e a proprietária da livraria Acme (Dorothy Malone) em The Big Sleep (À beira do abismo) 1946 do diretor Howard Hawks Fonte: https://www.legiaodosherois.com.br/lista/10-filmes-noir-que-voce-precisa-assistir.html#list-item-4

[11] Embora os primeiros filmes considerados representativos do gênero noir terem surgido nos Estados Unidos, o termo foi cunhado pelo crítico do cinema francês Nino Frank em 1946. Disponível em < https://8milimetros.com.br/novo/cinema-noir/>

À Beira do Abismo (The Big Sleep) foi inspirado em um livro de romance com o mesmo nome do autor Raymond Chandler publicado em 1939. O detetive, interpretado pelo ator Philip Marlowe, é chamado por um general extremamente rico em sua mansão, porque este está sendo alvo de ameaças e chantagens por causa de sua filha mais nova. Nas cenas inicias do filme ainda na luxuosa casa, Bogart (o detetive) percebe que o caso em questão envolve uma grande rede de mentiras, intrigas e assassinatos. A complexidade da trama é transmitida para os espectadores do filme que não conseguem distinguir claramente os segredos envolvidos na narrativa. Sob esse aspecto, vários noir possuem um grau mais acentuado de incertezas que estimulam a imaginação do público (BRANCO, 2015).

Como dissemos anteriormente, as cidades são importantes elementos nas narrativas noir, contudo, algumas críticas apontam que este gênero, tido por muitos como realista, não passa de uma historinha contada inteiramente em torno de um assassinato. O mistério construído só serviria pra prender o público numa trama que no fim, só vai dar em quem matou aquele corpo. O roteirista Raymond Chandler (2009) descreve um pouco sua concepção sobre o gênero:

> O realista em assassinatos escreve sobre um mundo em que gângsteres podem governar nações e quase governam cidades, em que hotéis e edifícios de apartamentos e restaurantes famosos são de propriedade de homens que fizeram suas fortunas com bordéis, em que um astro de cinema pode ser o informante de uma família de mafiosos, e o vizinho simpático e é o chefe de uma rede de extorsões, um mundo onde um juiz com uma adega cheia de bebida contrabandeada pode mandar um homem para a cadeia por ter meio litro de uísque no bolso, onde o prefeito de sua cidade pode ter feito vistas grossas a um assassinato como um instrumento para levantar verbas, onde nenhum homem pode andar por uma rua escura em segurança porque a lei e a ordem pública são coisas das quais falamos mas que nos abstemos de praticar; (CHANDLER, 2009, p. 25-26)

Para o romancista essas características abordadas pelo noir não são críticas ao sistema capitalista e sim apenas uma descrição do que há de pior nos Estados Unidos naquele período. Seria necessário, segundo ele, um empenho muito menor em produzir narrativas em torno de assassinatos, e maior por sua vez em torno de questões sociais que na maioria das vezes estão diretamente implicadas na produção da criminalidade.

1.7 O gênero ficção

O gênero ficção[12], num primeiro momento, objetiva o simplesmente o entretenimento

[12] Cabe esclarecer que a ficção não é somente a usualmente veiculada ficção científica. Dentro do gênero ficcional, de acordo com os gêneros clássicos são abarcados os dramas, comédia, western, noir, terror, musical e é claro a ficção científica.

(NOGUEIRA, 2010), mas não se trata somente disso. Primeiro, cabe esclarecer que nem toda ficção é científica e que não há uma ficção científica "pura e inalterada", como sugere o conceito do autor sobre ficção científica:

> A ficção científica procura, então, projetar o futuro da humanidade nas suas mais diversas dimensões: os cenários (cibernéticos, metropolitanos, espaciais ou apocalípticos), os objetos (podendo mesmo falar se de um design futurista, indo dos transportes ao mobiliário ou aos interfaces comunicacionais) e as personagens (aliens, robots, cyborgs e andróides da mais variada espécie) contam-se entre os elementos que maior atenção criativa suscitam. (NOGUEIRA, 2014, p.30)

Esse conceito um pouco mais amplo abarca também os filmes de monstros e criaturas, são uma mistura entre ficção científica (predomínio da "ciência") e o terror (predomínio da magia e religião). Esses filmes, em geral, foram comercializados como ficção científica e constituem peças nas quais as explicações para a ação da criatura/monstro são compreendidas ou explicadas por elementos da ciência.

Como o urbano é um dos elementos centrais em nossa pesquisa, e bastante representado nas filmografias ficcionais, optamos por exemplificar esse gênero com alguns filmes que cujo o espaço são cidades futuristas.

> O cinema tanto influencia quanto reproduz sensações e sentimentos relacionados à experiência cotidiana do espaço urbano. Se, por um lado, o continuum de espaço-tempo de um filme é singular e coerente apenas dentro de sua própria construção, não se pode negar que a experiência desse continuum por parte da audiência traduz as ideias e sentimentos existentes no espaço concretos, que fora do filme se encontrariam fragmentados e seriam efêmeros (COSTA, 2011, p.35)

Em outras palavras, espaço fílmico e espaço geográfico se complementam, dando vida e se retroalimentando. O filme Metrópolis (1927) do diretor/cineasta Fritz Lang produzido na Alemanha é um exemplo desse entrelaçamento. Sua narrativa ocorre no ano de 2026 e mostra poderosos industrias que do alto de seus arranha-céus imponentes controlam toda a cidade. Na parte subterrânea (submundo) ficam localizados os trabalhadores que operam máquinas dioturnamente para fornecer energia à grande metrópole. Metrópolis tem um dono, Joh Fredersen, interpretado pelo ator Alfred Abel, que junto com o filho Freder (Gustav Fröhlich) passa o tempo em parque de diversões, praticando esportes e evidentemente, explorando ao máximo os trabalhadores que mal tem a chance de participarem do solo da cidade que dirá de suas alturas (LEMOS, 2008).

Figura 19- Metrópolis (1927).

Figura 19- Visão da Metrópolis de Fritz Lang
Fonte: http://lounge.obviousmag.org/cinema_arte/2012/12/a-metropolis-de-lang.html

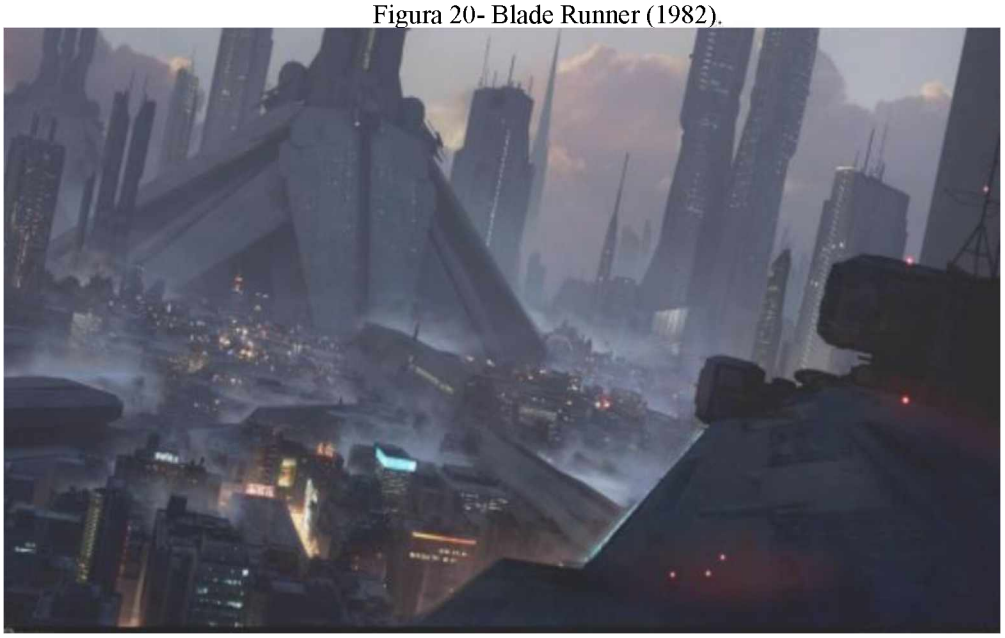
A inspiração do cineasta para produzir Metrópolis surgiu em uma viagem feita por ele à Nova Iorque anos antes (AFONSO e ELOY, 2014). A grande metrópole "real" foi inspiração para a metrópole virtual. Nesta, os edifícios são hiper dimensionados bem como o excesso de automóveis que correm freneticamente em vias que serpenteiam os arranha-céus em vários níveis. Outra característica marcante do filme merece destaque: o uso de robôs, afinal, Metrópolis nasce dos avanços tecnológicos trazidos por duas revoluções industriais consecutivas. A exploração capitalista por meio da industrialização é evidenciada pelo importante papel que as máquinas adquirem no filme e a precária vida dos trabalhadores que exercem seu trabalho nas partes subterrâneas da cidade para não verem o luxo que eles próprios produzem e não serem vistos pelos donos da cidade. A segregação espacial é evidente e parece que esta era mesmo a intenção de Lang, demonstrar duas classes em dois extremos da teia social e separados pela/na arquitetura urbana. Nos espaços urbanos da "vida real" ao analisar a cidade de Nova York e abordar suas características comuns a quase todas as cidades, o autor comenta:

> [...] dividindo-se em diferentes partes separadas, com a aparência de formação de muitos 'microestados'. Os bairros ricos equipados com todos os tipos de serviços, tais como escolas exclusivas, campos de golfe, quadras de tênis e polícia privada patrulhando a área 24 horas, permeados por ocupações ilegais onde a água é disponível apenas nas fontes públicas, sem serviço de saneamento existente, a eletricidade é pirateada por uns poucos privilegiados, as ruas se tornam correntes de lama quando chove e onde o compartilhamento da casa é a norma. Cada fragmento parece viver e funcionar autonomamente, segurando firme aquilo que se conseguiu agarrar na luta diária pela sobrevivência (BALBO, 2003, p.379 apud HARVEY,

2009, p.16) (*Grifo nosso*)

A expressão da injustiça espacial é tão comum às cidades que a Metropolis de Lang, sob esse prisma, nem parece uma cidade ficcional. O impacto da produção desse filme foi tão monumental, a ponto de influenciar o modo como outras produções cinematográficas foram retratadas. Por exemplo, um filme produzido décadas depois de Metropolis e que possui vários aspectos parecidos com este é Blade Runner (1982) do diretor Ridley Scott. No entanto, podemos perceber que a Los Angeles futurista do caçador de androides é muito mais caótica e sombria que a cidade de Lang.

Figura 20- Blade Runner (1982).



Vista da cidade de Los Angeles
Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/01-56766/cinema-e-arquitetura-blade-runner

A narrativa se passa em Los Angeles, ano de 2019, o cenário citadino é uma mistura de poluentes que sufocam e embaçam a visão, além de dividirem espaço na atmosfera com uma escuridão constante e uma chuva ácida. Fora esse cenário escatológico, o que traz algum brilho para a cidade, ao mesmo tempo que traz poluição visual, são inúmeras luzes de neon utilizadas nas propagandas (BASTOS, 2018). Degradação ambiental de toda ordem e venda de mercadoria – obviamente a Los Angeles do futuro é capitalista.

Uma constante no filme são os contrastes sociais e culturais. As ruas sempre tumultuadas por pessoas, comércios clandestinos, idosos, jovens e crianças moradores de rua e muitos imigrantes de toda parte do mundo. A concentração populacional de imigrantes era tão expressiva que dela surgiu uma língua própria (HARVEY, 2008). A linguagem, pobreza, insalubridade, perigos, violência dão a tônica do cotidiano no chão de LA. Nenhuma dessas mazelas afetam os grandes executivos da Tyrell. Eles controlam o ritmo da vida (produção) e

da morte do alto de seus edifícios.

Um diálogo entre o dono da corporação e um replicante foi analisado por Harvey (2008) no fragmento abaixo:

> "Aproveite", diz Tyrell, "uma chama que queima com dupla intensidade vive a metade do tempo." Os replicantes existem, em resumo, na corrida esquizofrênica do tempo que Jameson, Deleuze e Guattari e outros vêem como algo tão central na vida pós-moderna. Eles também se movem num espaço com uma fluidez que lhes dá um imenso arcabouço de experiência. Sua persona equivale em muitos aspectos ao tempo e ao espaço das comunicações globais instantâneas (HARVEY, 2008, p.277)

Ao dizer que os replicantes são como uma chama que queimam com dupla intensidade, Tyrell se referia ao fato deles terem uma vida útil programada de 4 anos, mas que nesses quatro anos eles poderiam aproveitar ao máximo sua existência, muito mais que qualquer ser humano, devido sua energia, força, virilidade, quase um super herói. No entanto, o que acontece na verdade com os replicantes é que são criados para serem escravizados. A realidade de LA em Blade Runner reflete a escravização não apenas dos replicantes, mas de toda a classe trabalhadora. Ocorre que, o que parece distópico e inconcebível no filme é vivenciado como fato pela sociedade e principalmente, encarado como natural pela Geografia: o fato do urbano ser fruto de uma sociedade escravocrata e ser escravocrata até os dias atuais. Sem entrar no mérito da pós-modernidade, abordado por David Harvey (2008) o fato é que essa corrida esquizofrênica com/contra o tempo e oprimidos no/pelo espaço é uma característica presente, vivida e experienciada pelas pessoas nos ambientes urbanos.

A sensação de que não se tem tempo para nada, “não tenho tempo”, “estou atrasado”, são expressões comuns no dia a dia das cidades. Essa dimensão de aceleração temporal tem uma implicação direta nas experiencias espaciais urbanas. E o modo de experimentar o urbano, apesar de homogeneizante, não é igual para todos. Fazendo um paralelo com o filme: mendigos, moradores de rua, trabalhadores/as e até mesmo os replicantes vivenciam a corrida e sabem que esta, é quase sempre para se chegar vivo ao final do dia. A classe dominante no filme (executivos da Tyrell) experimenta os prazeres do espaço e do tempo extorquindo o espaço-tempo até a última gota de milhares de pessoas (nativos ou imigrantes em LA). Em meio a um cenário urbano que aparenta ser totalmente caótico, o controle é exercido de modo quase imperceptível. A confusão que parece sinalizar uma ausência da classe dirigente é na verdade utilizada por ela a seu favor para exercer mais eficazmente o controle. O geógrafo nos explica:

> No entanto, há também um forte sentido de algum poder organizador oculto- a Tyrell Corporation, as autoridades que encarregam Deckard de sua tarefa

> sem lhe dar escolha, a rápida descida das forças da lei e da ordem quando é necessário estabelecer o controle da rua. O caos é tolerado, justamente porque parece pouco ameaçador para o controle geral (HARVEY, 2008, p.279).

As fronteiras sofreram uma explosão, o terceiro mundo invadiu o primeiro, através das relações precárias de sobrevivência mostradas nas ruas, mas o poder continua sendo exercido pelo Capital através das grandes corporações. Apesar de uma clara identificação entre pessoas e replicantes, não existe nenhuma união entre a grande massa de oprimidos (luta de classes) para lutar contra seus dominadores (HARVEY, 2008). O filme não explora essa questão, mas a Geografia pode e deve explorar.

1.8.1 Harry Potter e a pedra filosofal: onde o fantástico[13] é real e o real é racista.

A saga de Harry Potter merece ser mencionada dentre os gêneros ficcionais pelo fato de ter atingido e ainda atingir um público muito numeroso não só entre crianças e adolescentes, mas também entre os adultos.

Harry é uma criança de 10 anos órfã e criada pelos tios que possuem um filho, com idade próxima de Potter. Os tios e os primos o oprimem e Harry é continuamente humilhado pela família adotiva. Em seu aniversário de 11 anos ele recebe uma carta da Escola de Bruxaria e a partir disso descobre que seus pais eram bruxos e que ele também herdara esse dom. A partir de então, o garoto deixa a família para trás e segue para Hogwarts (escola encantada que fica em uma dimensão paralela) para se tornar aluno e conhecer e aperfeiçoar seus poderes.

Esse enredo aparentemente ingênuo e cheio de fascínio pelos efeitos especiais gerados pela magia merece ser analisado um pouco mais de perto. Por exemplo, quando os familiares de Harry Potter, principalmente o tio, queriam puni-lo, ele era colocado em um quartinho minúsculo sem espaço, embaixo da escada. Seus movimentos, expressões e ações eram reduzidas a esse espaço. O restante da casa era inacessível. Embora o tio, fosse quem tomasse a iniciativa para violentá-lo, ele sempre contava com a conivência e apoio da mulher e filho que encaravam com absurda naturalidade a crueldade sem motivo. Harry era um garoto diferente, o diferente (observe o processo ideológico) intimida e é considerado, também na ficção, inferior. Algo ou alguém identificado como inferior, pode ser punido, humilhado e excluído do convívio social.

---

[13] O fantástico para o modo de produção capitalista já está previsto e opera de modo a conduzir a fantasia nos moldes do esquematismo kantiano. Não há espaço para imaginação, muito menos para subversão da ordem ética e estética impostas.

Em uma cena no banco, já em meio aos seus iguais (bruxos), numa dimensão paralela nomeada pelos bruxos de beco diagonal, os guardiães do dinheiro eram duendes, meticulosamente submissos, organizados em uma espécie de trabalho em série, nitidamente fordista. Nas lojas de magia, haviam mercadorias desde as mais populares e inferiores, até as mais caras e mais cobiçadas pelos bruxos.

Figura 21- Harry Potter e a pedra filosofal (2001).

Harry Potter (Daniel Hatclife) e Professor Rúbeo Hagrid (Robbie Coltrane) nas estreitas e movimentadas ruas do Beco Diagonal. Fonte: Harry Potter e a pedra filosofal (2001).

Na fantasiosa Hogwarts, como no mundo real, existem agrupamentos de diferentes classes sociais e "raças"[14]. Diferenças essas que, como no mundo real, causaram um terrível conflito entre a toda a sociedade bruxa, afetando até a comunidade não-bruxa, os trouxas. Como podemos perceber, o pensamento eurocêntrico considera o branco europeu superior aos demais povos, nos filmes de Harry Potter essa distinção e superioridade também está presente. Neles, as "raças" estão representadas por bruxos, duendes, fantasmas, gigantes e os enredos deixam nítido a superioridade de algumas sobre outras. entre outras criaturas que para nós só existem em contos fantasiosos. É possível presenciar durante a narrativa fílmica o preconceito dos trouxas em relação aos bruxos e vice-versa, preconceitos raciais abordados com naturalidade. Essa naturalização do racismo na ficção não somente reflete a mesma naturalidade do racismo na vida real como opera como reforço ideológico contínuo (MAZA, 2012).

[14] Para Achille Mbembe os termos raça e negro possuem um entrelaçamento e ambos se referem a uma fantasia, um delírio da modernidade (europeia) para colocar como inferior, animalesco, ou nas próprias palavras de Mbembe "o negro é alguém que vemos quando nada se vê". Uma construção arbitrária que mostra a clara perversidade do empreendimento chamado colonização. (MBEMBE, 2018)

1.8 Então "refazer para piorar" se chama remake?

No livro Film Remakes (2006) do escritor e professor australiano Constantine Verevis, o mesmo demonstra que este tipo de gênero (se é que pode ser considerado um gênero) é uma tendência estimulada por Hollywood e quase tão antiga quanto a própria construção dos estúdios em Los Angeles (Califórnia). Contudo, apesar de antigas, as refilmagens irão ganhar maior fôlego, a ponto de se tornarem um fenômeno mundial, a partir da década de 1970. A partir desse momento, ocorre um crescimento gradativo na produção de remakes, mais especificamente, produções hollywoodianas de filmes bem sucedidos no passado e também produções recentes, contanto que tenham tido sucesso principalmente nos lucros (VEREVIS, 2006).

Podemos notar nessas refilmagens norte-americanas uma autoritária imposição de sentidos através da estética do filme, ou seja, podemos observar nos filmes que são refilmados, em geral, uma violência estética que não é tão evidente nos filmes originais. Para compor tal análise é preciso ampliar o conceito de violência, esta, é produzida no ato de restringir o pensamento criativo do espectador, de impor uma determinada mensagem por meio de um conjunto de imagens que já vêm decodificadas, mesmo que o filme seja aparentemente sem cenas de violência explícita. "V**iolenta é a imagem que limita a reflexão além da interpretação que ela pretende impor**" (HILDENBRAND, 2019, p. 82). Essa violência estética que Hildenbrand designa como uso fascista da imagem. Como indica o autor e cineasta:

> uma espécie de possessão global das mentalidades pela obsessão de produzir, de consumir e de viver em função disto. É um poder histérico, que tende a massificar os comportamentos (essencialmente a linguagem do comportamento), a normalizar os espíritos simplificando freneticamente todos os códigos, especialmente "tecnicizando" a linguagem verbal. O fascismo histórico era um poder grosseiramente fundado sobre a hipérbole, sobre o misticismo e o moralismo, sobre a exploração de certo número de valores retóricos: o heroísmo, o patriotismo, o familismo... O novo fascismo é propriamente uma poderosa abstração, um pragmatismo que canceriza toda a sociedade, um tumor central, majoritário... (PASOLINI, 2012, p. 1529-1530).

A imagem trazida por Pasolini acerca do que ele chama de novo fascismo é fundamental para nosso estudo. Não simplesmente por se tratar de uma reflexão acerca da geografia e o cinema, mas por trazer considerações que implicam em análises que precisam ser consideradas imediatamente pela Geografia: a (re)produção do espaço através das relações de produção/circulação/consumo sendo determinadas pelo poder das imagens (HILDENBRAND, 2019).

Enquanto Walter Benjamin (1985) associou a estética fascista à guerra dando um sentido ideológico através da ligação entre consumo feito pelas massas e a produção voltada para a guerra, Pasolini, algumas décadas depois, nos adverte que de fato nem precisa mais haver guerra "eu vi com meus sentidos o comportamento imposto pelo poder do consumo de remodelar e deformar a consciência do povo italiano, até uma irreversível degradação, o que não havia acontecido durante o fascismo fascista" (PASOLINI, 1975, p.408).

Figura 22- Abre los ojos (1997).

Na cena, Cesar (Eduardo Noriega) em rua movimentada de Madrid que está deserta. Neste ponto, o real e o imaginário se fundem, nem o protagonista nem os telespectadores têm clareza das circunstâncias. Fonte: Abra los ojos (1997).

Figura 23- Vanilla sky (2001).

Fonte: /vinosfilmes/posts/o-filme-vanilla-sky-2001-tem-uma-das-cenas-de-filme-mais-caras-para-esvaziar-a-t/4284590954891002/

As duas figuras anteriores, apesar de estarem em dois filmes diferentes, são praticamente idênticas, Vanilla Sky é quase uma cópia idêntica de Abra los ojos, com a diferença crucial que, no remake, o enredo já vem para os espectadores totalmente fechado

(decodificado), dando uma tônica duplamente passiva. Passivo por ser expectador e passivo por não poder sequer imaginar. Todos os gêneros e produções abordados até aqui são parte integrande do espetáculo (DEBORD, 1997) e espetacularizado ainda mais pela TV e redes sócias (TÜRCKE, 2010), mas os remakes de certa forma se superam no consumo pelo consumo e busca vazia por sensações.

Inferimos que Abra los ojos e Vanilla Sky são extremamente semelhantes e suas diferenças absolutamente sutis. Essas sutilezas são reservadas principalmente para o final do filme. Na filmagem original, o protagonista se mostra reticente em aceitar que o que está vivendo com tanta nitidez seja um sonho ou pesadelo. Essa falta de clareza do personagem também nos é endereçada: terminamos o filme e não sabemos se o que Cesar viveu era realidade ou ilusão, a ambiguidade do personagem nos afeta e não temos como resolvê-la, se não por meio de nosso julgamento e de todas as referências que ele carrega (experiências, sentimentos, lembranças, preferências, etc.) Ocorre que, pelo simples fato da narrativa se apresentar com nuances e ambiguidades já nos oferece maior liberdade para imaginar (criar) uma história e não a comprar totalmente pronta de terceiros. Tal prerrogativa, por si só, já se constitui como uma dimensão de liberdade. Por outro lado, o remake Vanilla Sky não deixa sombra de dúvidas, amarra todas as nuances, fecha a narrativa de modo que não paire nenhuma dúvida e isso também por si só é uma extrema violência estética (HILDENBRAND, 2019).

Essa violência que não se mostra violenta, não se restringe aos remakes, atingem todas as categorias e quanto mais comercial e maior for a abrangência do filme, mais violento ele será. Um filme que circula mundialmente e faz muito sucesso no mundo inteiro é um filme que recorrendo ao ditado "agrada a gregos e troianos". Só é possível agradar a todos, se a imagem que se quer passar pela narrativa seja suficientemente uniforme e uniformizada. Vimos anteriormente que essa tendência à padronização estética é um recurso muito eficaz para tornar os filmes mais rentáveis. A cada lançamento que cria alguma relação com o filme original, as narrativas que emularam o prazer no primeiro filme são ativadas no segundo para estimular o consumo. O que está sendo consumido não é o filme, mas as sensações que ele provoca (TÜRCKE, 2010).

Os remakes tiram proveito dessa obsessão por sensações. Türcke (2010) expõe o conceito de sociedade excitada, característica que para o autor é imperativa na modernidade. O maior de seus atributos é uma produção sem fim de imagens ou, mercadoria-imagem que opera uma espécie de vício em um consumo exponencial das imagens, dimensão que tende a superimpregnar os sentidos (sobretudo visão e audição). Quanto mais sofisticada a técnica,

mais ludibriados são os consumidores de imagens. Na era moderna existe um deslocamento das sensações do geral para o particular, reproduzindo no plano individual aquilo que é alastrado pela indústria cultural. O próprio autor exemplifica:

> Desde o momento que reféns são entrevistados ao vivo, enquanto seus sequestradores apontam um revólver para a sua cabeça, ou desde quando as lágrimas, os gritos e balbucios de feridos de morte ou em estado de choque começaram a entrar livre as salas de estar, não se entrevistam, é verdade, cadáveres, mas sim pessoas fadadas a morrer e à beira da morte. Apresentar a morte para um público curioso, mostrando as faces nas quais ela se reflete, e fazendo audíveis as vozes que diante dela tremem, representa um dos excessos mais repugnantes da reportagem moderna. O problema é que não se trata aqui de deslizes, mas de pontos culminantes. A própria associação altamente tecnologizada das mídias leva a isso [...]. Sob condições concorrenciais, a tendência crescente de espetacularização é tão pouco evitável quanto a inovação técnica permanente (TÜRCKE, 2010, p. 13).

E o que a tendência crescente de espetacularização tem haver com a violência das imagens, ou, utilizando uma nomenclatura mais adequada, no gosto indiscriminado por imagens fascistas? Um elemento evidente é o fato que quanto mais dinheiro se tem, maior é o investimento em efeitos e propagandas, nisso Hollywood é imbatível e seus remakes sempre fazem mais sucesso que o original, seja ele de que país for. Ainda assim é intrigante como é possível um número tão gigantesco de pessoas aceite com naturalidade a imposição de imagens fascistas, imagens violentas, em filmes com narrativas precárias que são sem sombra de dúvidas, muito piores que seus originais. Pagamos para consumir violência e somos violentamente consumidos. Se pensarmos na sociedade brasileira, a violência assume de forma tão totalitária o cotidiano, especialmente nas grandes cidades que a violência contida em imagens e palavras são subterfúgios para lidar com a violência diária, seria um modo de se imunizar. Türcke acredita que a exposição intensa a imagens violentas funciona como uma autoimunização contra a própria violência, pois dificilmente alguém viveria sem se expor às imagens. Segundo o filósofo, a violência das imagens é algo imanente do mundo moderno, não irá acabar ou retroceder, não há como se abster dessa chuva torrencial de imagens. O sucesso dos remakes, e em sua maioria, o sucesso daqueles muito violentos é uma das características da indústria cultural. Assim como os remakes atestam certa alienação e gosto duvidoso por narrativas nada originais, contraditoriamente nos servem como antídoto contra uma violência maior, estrutural e estruturante da vida (TÜRCKE, 2010).

Falar sobre imagens cinematográficas em um mundo inundado por imagens é bastante desafiador. Elas (imagens fílmicas) em um contexto mais amplo de imagens são ora banais, ora espetaculares, ora uma mixórdia de sensações que mais beiram o sensacionalismo. Em

meio ao caos das imagens e retirar delas sua composição geográfica, estabelecendo uma leitura crítica será o nosso intento para os dois capítulos que se seguem.

CAPÍTULO II
O CINEMA ANTICOLONIAL AFRICANO E LATINOAMERICANO

O CINEMA ANTICOLONIAL AFRICANO E LATINOAMERICANO

> *O branco mora numa bela casa, na cidade...mas tua casa, no bairro indígena, está ruindo. Estás vestido pobremente, mas o branco está muito bem vestido. O dia todo te alimentas de ervas, mas a comida do branco é rica e suculenta. Tua mulher morreu ontem. Sua doença não era grave, mas não havia remédios. O mercenário branco violou tua filha e roubou o ouro da tribo. Isso te parece justo? Tua mulher, teus irmãos, todos os teus parentes trabalham todo dia nos campos de amendoim. O branco compra a colheita a preço baixo. Será que sabem que ele a revende mil vezes mais caro? (O Leão de Sete Cabeças, 1970).*

As questões iniciais que norteiam o presente capítulo são frutos de inquietações que permeiam meu trabalho no último ano e meio e as relato aqui não com o objetivo de respondê-las, possivelmente a grande maioria, por hora continuará sem resposta; as relato com o intento de trazer reflexividade a proposta deste capítulo descrita no título: o cinema anticolonial como uma forma de contribuição à geografia anticolonial. O que faz um filme ser contra o sistema? A história que conta? A forma como conta? Sua produção? Seus locais de exibição? Seus atores? O público que o assiste? Sua repercussão? Seus enquadramentos? As mídias que o promovem? O que faz um filme ser um soco no estômago da sociedade? Será que isso nasce com o filme? Ou depende de quem o produziu? Dos atores que o interpretaram? Deste modo, o pensamento anticolonial de Benjamin:

> A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte. Reacionárias, diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin. **O comportamento progressista é caracterizado pelo facto do prazer do espectáculo e da vivência nele suscitar uma ligação íntima e imediata com a atitude do observador especializado** (BENJAMIN, 2000, p.230, *grifo nosso*).

Fazendo contraponto com a noção benjaminiana, Adorno ao dissertar sobre a indústria cultural falava claramente que o cinema não precisava sequer se apresentar como arte, tratando-se simplesmente de um negócio, utilizado como ideologia para legitimar o lixo produzido por eles (ADORNO e HORKHEIMER, 1985). Os filmes não são mera fonte de entretenimento, eles adestram o público que o identificam com a realidade, neste caso uma realidade invertida. Além disso, os filmes, sobretudo os sonoros, entorpecem a capacidade imaginativa e a espontaneidade, sendo um fim em si mesmo, excelentes para entreter enquanto absorve propagandas de governos, trustes, cartéis e as tomam como real (ADORNO e HORKHEIMER, 1985). A ausência de autenticidade no cinema, e outras artes, é eliminada sem o espectador notar, pois a inovação técnica traz um ar de novidade a cada novo filme,

fazendo-o parecer algo novo. Dessa forma, a indústria cultural reduziria a um só termo cultura e divertimento. Então, o entretenimento abarca toda a lógica capitalista através da indústria cultural e do consumo das massas. Tudo passa a ser mercadoria, mercadoria voltada para a diversão e poderosamente investida de aparatos ideológicos (principalmente nazistas e fascistas).

Essa análise de Adorno é essencial à Geografia, análise crítica, profunda e real, principalmente quando se pretende utilizar de filmografias para contribuir na elucidação de abordagens territoriais. Não levar em conta a crítica de Adorno é ficar na superfície da análise e não enxergar poderosos determinantes sociais. Por outro lado, Walter Benjamin traz uma uma contribuição também essencial, quando se pensa na utilização de audiovisuais (estejam no circuito comercial ou não) como instrumento para reflexões que promovam rupturas. Ao contrário de Adorno, o que Benjamin sugere é que no cinema existe uma potencialidade notadamente revolucionária. Para ele, crítica e fruição são somatizados quase ao infinito devido à repercussão massiva do cinema. Então, a cada atitude crítica e fruitiva individual são somadas às atitudes coletivas e o seu conjunto produz reações em massa. Assim, o filme pode estimular reações e percepções pela amplitude da técnica utilizada (tátil, sonora, visual, emocional), cresce o aparato técnico e aumenta também a abrangência cognitiva. "Fazer do gigantesco aparato técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1987, p.174)".

O pensamento anticolonial busca compreender esse processo diário de massificação dos sujeitos para a composição de uma estrutura dominada por um conjunto cultural que vincula sempre o saber, o viver e o descobrir como fontes constantes para a produção capitalista, logo o anticolonialismo no cinema nos permite enfrentar essa massificação como um processo anti-coisificação dos sujeitos, deste modo, aquele que assiste é um sujeito que precisa ir além da massa dominada e que promove um sentido de sujeito para constituir um caminho que relaciona a estética com a verdade cotidiana. Deste modo, o sujeito "que vai ao cinema" na estrutura capitalista ele precisa retornar para sua casa e seu cotidiano na mesma estrutura e com o pensamento ainda mais reforçado quanto aos ditames da massificação cultural do capitalismo.

Contrário ao processo massificador do capitalismo na estética cinematográfica impõe o anticolonialismo a fundação no sujeito de premissas não massificadoras e sim libertadoras, a questão, portanto, é que o anticolonialismo não aceita a massa como norma e sim o sujeito como um ser humano que coletiviza liberdade. A massa sempre se faz pela fundação de uma ausência de liberdade, pois está vinculada a uma dependência constante do outro na estrutura

de reprodução das relações produtivas, deste modo, o anticolonialismo como fundação de um sujeito que entende que seu processo de vida está ligado aos demais e precisa, com isso, fortalecer o sentido de uma estética coletiva.

Como indicado no primeiro capítulo, escapa aos objetivos deste trabalho mergulhar no debate que existiu entre os frankfurtianos se o cinema é arte ou técnica. Importa sim, capturar essas características elencadas por Walter Benjamin como potências que podem ser aproveitadas pelo cinema revolucionário anticolonial.

> Isto porque o cinema, através de grandes planos, do realce de pormenores escondidos em aspectos que nos são familiares, da exploração de ambientes banais com uma direcção genial objectiva, aumenta a compreensão das imposições que rege nossa existência e consegue assegurar-nos um campo de acção imenso e insuspeitado. As nossas tabernas, as ruas das grandes cidades, os nossos escritórios e quartos mobilados, as nossas estações ferroviárias e as fábricas, pareciam aprisionar-nos irremediavelmente. Chegou o cinema e fez explodir este mundo de prisões com a dinamite do décimo de segundo, de forma tal que agora viajamos calma e aventurosamente por entre os seus destroços espalhados (BENJAMIN, 2000, p.232)

A natureza da cinematografia, muito mais que a fotografia, surgiu como uma arte a ser contemplada pelas massas. Duas dimensões são abordadas por Benjamin para explicar essa natureza: os custos de produção são muito elevados e a fluidez das imagens em movimento sonorizadas se aproximaria muito mais do homem fruto da modernidade. Acrescenta-se a esses fatos o que Canevacci e Coutinho(1984) denominam de arte formadora de relações, produtora de mercadorias e reprodutora de estímulos e lembranças. Para ambos, o cinema ressignifica as relações com o espaço-tempo, transforma/atenua/acelera os acontecimentos através da mudança abrupta, quase simultânea de lugares e fatos. É praticamente um novo modo de ler a realidade.

Benjamin (1983) complementa que a imagem de algo real ou fictício apresentada pelos filmes é muito mais profunda que qualquer outro tipo de mecanismo, seja ele técnico ou não. Para o autor, esse atributo do cinema apresentava-se não somente pelo modo que o homem moderno se portava frente à técnica, mas principalmente, no fato desse aparato técnico ser um elemento que **representa** o mundo que cerca o sujeito.

Para Lefebvre (1983), a significativa amplitude de imagens (pintura, cinema, fotografia, TV) atua num certo direcionamento da imaginação aos instrumentos de visão, sendo elaboradas outras mediações entre sujeitos imaginativos e o seu meio. Por isso também para ele essa imaginação dotada de novas mediações se incorpora à consciência dos sujeitos no campo da realidade e no campo da própria imaginação. Deste modo, o vir a ser é elaborado

e representado no imaginário que torna-se uma experiência social, portanto uma experiência espacial, agora repleta de mediações. Além disso, o conjunto de imagens também é potência comunicativa, uma vez que envolve um complexo sistema de signos (LEFEBVRE, 1983).

Sendo o conjunto de imagens de grande potencial comunicativo, imaginativo e interpretativo, seu uso foi exaustivamente explorado em empreendimentos que envolviam poder e violência e seu êxito foi notório. Como exemplo, acerca das prisões comentadas por Benjamin anteriormente, prisões essas muito ligadas ao poder da imagem na modernidade, consideramos conveniente ressaltar, pelo propósito não somente crítico mas também de denúncia que têm esse trabalho, expor uma parte do manifesto futurista elaborado pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) em 1907, de fundamentos claramente fascistas, nos indicando como era forjado uma parte significativa da estética fascista.

> 7. **Exceto na luta, não há beleza**. Nenhum trabalho sem um caráter agressivo pode ser uma obra de arte. Poesia deve ser concebida como um ataque violento em forças desconhecidas, para reduzir e serem prostradas perante o homem.
> 8. Nós estamos no último promontório dos séculos!... Porque nós deveríamos olhar para trás, quando o que queremos é atravessar as portas misteriosas do Impossível? **Tempo e Espaço morreram ontem**. Nós já vivemos no **absoluto**, porque nós criamos a velocidade, eterna, omnipresente.
> 9. **Nós glorificaremos a guerra — a única higiene militar, patriotismo,** o gesto destrutivo daqueles que trazem a liberdade, ideias pelas quais vale a pena morrer, e **o escarnecer da mulher.**
> 10. Nós destruiremos os museus, bibliotecas, academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda cobardice oportunista ou utilitária. (MARINETTI, 1909)[15].

Essa estética fascista, mesmo anacronicamente, foi absorvida pelo nazismo, fascismo, propagandas de grandes conglomerados e evidentemente, para o que mais nos interessa salientar pelo cinema: majoritariamente o hollywoodiano. Como exemplo desse aspecto, nos Estados Unidos, em um contexto histórico que caminha para o fim da guerra fria, uma narrativa conservadora toma conta das produções cinematográficas, principalmente nos fins da década de 1970 como uma estratégia para reacender o patriotismo, o prestígio e a hegemonia do discurso da direita. Essa nova investida conservadora contra o mundo socialista pretendia colocar os EUA em um status de superioridade quase que absoluta, a fim de abalar definitivamente a União Soviética. É importante ressaltar que o sentimento predominante na URSS era de certa fragilidade, sobretudo econômica, o que foi claramente fortalecido pela investida estadunidense na imagem ideológica de país imbatível, inabalável militarmente. O

[15] Disponível em < https://pt.wikisource.org/wiki/Manifesto_Futurista>

apoio que a União Soviética concedia aos países que implementavam o socialismo tendia a diminuir, tornando essa periferia socialista, um alvo muito fácil de ser abatido (DA SILVAI, 2009). Para fortalecer ainda mais essa investida da direita conservadora belicosa, o ex-ator Ronald Reagan é eleito presidente dos EUA e a consolidação de um discurso/prática conservadora rumava para a completude.

Para ser completo, o aparato ideológico também precisa estar em consonância com o discurso. Assim, surge no início da década de 1980, uma série de filmes que exaltavam os EUA, seu poder militar, o patriotismo de seu povo e sua clara superioridade sobre outras nações. Os filmes de guerra já muito lucrativos e propícios para disseminar imagens fascistas e ideologicamente promotoras do desejo dos Estados Unidos, como comentado no capítulo I através de alguns exemplares fílmicos, são produzidos com afinco por Hollywood nesse período. Um clássico exemplar desse período com essas características são os filmes Rambo, cuja narrativa é estrategicamente elaborada pela estética da supremacia militar e bélica dos EUA.

Silva (2009) chama a atenção para o fato de que durante o governo de Ronald Reagan houve uma nova investida na corrida armamentista, estratégia que obviamente elevou os gastos públicos com tecnologia bélica. Os filmes Rambo foram, em grande medida, um recurso utilizado para legitimar tais gastos, além de preparar o terreno com a sociedade norte-americana (docilizá-la), e claro, produzir lucros de milhões de dólares. Essa trilogia foi um sucesso extraordinário na década de 1980 e 1990, fato que influenciou outras produções de Hollywood dentro do gênero ação. As imagens dos filmes mostram como a temática de guerra associada a um herói solitário foi exaltada pelos "Rambos".

Figura 24- Trilogia Rambo.

Rambo- programado para matar (1982), Rambo II- A missão (1985), Rambo III (1988). Fonte: https://filmow.com/rambo-iii-t977/

Rambo (Sylvester Stallone) representou, como ainda representa, um ícone pautado nas características de herói solitário e patriota, vários outros filmes copiaram essa estética. O

filme obteve êxito inclusive na vinculação do herói com o presidente Ronald Reagan. Silva (2009) comenta que os atributos de Rambo representam o típico herói Reaganista e este estereótipo se repete em outros filmes como se tornasse uma metacategoria. Assim, a estética superficial, ideológica e com histórias pouco elaboradas e muitos efeitos especiais para gerar lucro pelo entretenimento se repete nos dramas, romance, comédia, suspense, terror dentre outros. Filmes concisos, maniqueístas, com qualidades comuns aos heróis e/ou mocinhos, um conjunto de características eficaz para produzir simultaneamente o lucro e a mentira.

Por isso, muitos pesquisadores encaram a trilogia Rambo e suas "cópias" (filmes absolutamente similares) como um grupo de audiovisuais que sedimentaram a padronização da estética da guerra em outros gêneros e na sociedade. Sendo o cinema também um veículo de informação, Milton Santos esclarece que:

> O que é transmitido à maioria da humanidade é, de fato, uma informação manipulada que, em lugar de esclarecer, confunde. Isso tanto é mais grave porque, nas condições atuais da vida econômica e social, a informação constitui um dado essencial e imprescindível. Mas na medida em que o que chega às pessoas, como também às empresas e instituições hegemonizadas, é, já, o resultado de uma manipulação, tal informação se apresenta como ideologia. O fato de que, no mundo de hoje, o discurso antecede quase obrigatoriamente uma parte substancial das ações humanas — sejam elas a técnica, a produção, o consumo, o poder — explica o porquê da presença generalizada do ideológico em todos esses pontos. Não é de estranhar, pois, que realidade e ideologia se confundam na apreciação do homem comum, sobretudo porque a ideologia se insere nos objetos e apresenta-se como coisa (SANTOS, 2001, p.39)

A ideologia coisificada, inserida nos objetos, portanto nos territórios, são utilizadas para referendar as guerras, legitimar as mais variadas formas de exploração, naturalizar a escravização de pessoas e instituir ou pelo menos contribuir fortemente para instituição da raça e do racismo.

Outro exemplo dessa relação é o que Sut Jhally (cineasta) expõe como a relação entre o aumento de filmes de guerra com a figura do árabe como vilão e a queda das Torres Gêmeas no dia 11 de setembro. A partir disso, o governo norte-americano e Hollywood irão investir pesado na "endemonização" dos povos árabes e islâmicos. Em um documentário de Sut Jhally produzido em 2007 adaptando o roteiro do livro de Jack Shaheen cujo filme permaneceu com o mesmo título "Filmes Ruins, Árabes Malvados: como Hollywood Vilificou um Povo[16]", ambos, escritor e cineasta, denunciam o fato de os árabes serem o povo mais caluniado nos filmes de Hollywood. O autor do livro assistiu a mais de 1000 filmes e constatou que o povo

[16] Para assistir ao documentário completo < https://youtu.be/Im5qO9s-ohA> título original - Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People.

árabe é mostrado como terroristas, como no filme Comando delta (1986) ou Ato Terrorista (2005). Os árabes frequentemente são associados a figuras animalizadas, grotescas, ridículas e de pouca inteligência, como em várias cenas dos filmes de Indiana Jones.

Figura 25- À esquerda Indiana Jones e os Caçadores da arca perdida (1981), à direita Indiana Jones e a última cruzada (1989)

Fonte: https://rollingstone.uol.com.br/noticia/5-curiosidades-sobre-indiana-jones-e-ultima-cruzada-selecao-de-river-phoenix-enredo-alternativo-e-mais-lista/

Jack Shaheen relata a existência do "mito da Arabilândia" que foi absorvido pelas imagens produzidas pelos viajantes europeus ao oriente. Na Arabilândia, a paisagem do deserto é mostrada sempre como lugar sombrio, inóspito e ameaçador. Em uns poucos oasis existente nesses desertos, encontra-se o palácio do sheik, quase sempre com uma câmara secreta de tortura e um harém de dezenas de mulheres a sua disposição (Reel Bad Arabs, 2006). Apesar de possuir dezenas ou centenas de mulheres à sua disposição, ele quer tomar à força a donzela, geralmente loira, de nacionalidade norte-americana ou europeia. Inúmeros filmes hollywoodianos, mesmo tendo sido produzidos em tempos diferentes, possuem a mesma narrativa sobre os árabes. Por exemplo, Aladdin (1992), um filme dos estúdios Disney assistido por milhares pessoas (principalmente crianças) no mundo inteiro reproduz cada estereótipo de maldade, violência, sexualidade do povo árabe. No filme True lies (1994) eles não são apenas figuras perigosas, são inaptos e pouco inteligentes, não conseguem fazer nada dar certo (JACK SHAHEEN, 2007).

No filme Êxodus (1960) a aliança dos EUA com os judeus e sua postura contra palestinos fica muito evidente. No filme, os palestinos são vilões sem qualquer escrúpulo e os judeus, o povo eleito perseguido injustamente.

Figura 26- À esquerda Êxodus (1960), à direita Aladdin (1992)

Fonte: https://filmow.com/exodus-t4992/ / https://cinemacomrapadura.com.br/noticias/457395/aladdin-marwan-kenzari-foi-o-escolhido-para-interpretar-jafar-no-live-action/

A violência estética do manifesto futurista e dos filmes fascistas hollywoodianos é um ultraje antiético e uma postura capitalista vinculada aos ideais colonizadores de morte e destruição. O fascismo estava sendo forjado muito antes de se realizar historicamente e desde o início procurou formar as massas, daí a importância, não somente nisso, de um cinema de natureza crítica.

Benjamin (1983) em tons de denúncia esclarece que o esforço brutal para inserir uma estética no campo político tinha um único objetivo de produzir a guerra e ainda manter as relações de propriedade tradicionais, esta seria a finalidade estética da técnica cinematográfica, por exemplo. Obviamente, Benjamin (1983) descreve que este argumento apoteótico fascista é velado.

Outro argumento essencial trazido por Benjamin à produção de uma geografia anticolonial refere-se no **valor de uso** apropriado pela classe popular, ou seja, sua potência reside exatamente em sua massificação. Sem a aura, a obra cinematográfica tem um potencial muito maior de apropriação por um número maior de pessoas. Por exemplo, a sinfonia de Beethoven sai dos domínios do teatro (SILVA FILHO, 2010) e de uma elite seleta para chegar às rádios, aparelhos de som e, hoje, para os aplicativos de música.

Assim, através dessa massificação da arte, promovida pela técnica, é possível desvincular a obra (música, pintura, filme, etc) de uma exclusividade pertencente somente à elite, ou supostos vencedores. É a apropriação política da arte pela massa, ou como sugere uma nomenclatura marxista, pela classe trabalhadora. É o "valor de culto", expressão cunhada por Benjamin, convertendo-se em valor de uso. No valor de culto a sacralização das obras de arte e as decisões da vida comum estavam nas mãos de sacerdotes e reis, no valor de uso ocorre o contrário.

Türcke (2010), ao citar uma estratégia utilizada por Benjamim para suportar o trauma

do exílio (inundar a mente com imagens de sua infância) e como isso tornou sua dor e angustia suportáveis, temos mais um indício do poder sublimador e revolucionário da arte. Türcke declara sobre Benjamin que este sendo um crítico do capital se vacinou contra o mal vinculado às tecnologias e sua reprodução. "Por detrás da esperança de Benjamin quanto à força revolucionária do filme se encontra a ideia secreta de que os choques audiovisuais poderiam ser a vacina que tornariam o proletariado imune às contemplativas concepções de mundo e da arte burguesa" (TÜRCKE, 2010, p.258). A classe proletária ficaria no âmbito da distração ao invés da contemplação e essa distração modifica a percepção que, sendo mudada torna-se o pontapé inicial para revolucionar o sistema capitalista. A distração seria uma espécie de limbo até se chegar a consciência de classe e a revolução.

Dessa forma, o cinema deixa saltar as relações sociais de opressão, desigualdade, violência, racismo, por isso, é fato que desperte nas massas o pavor e ao mesmo tempo desperte a necessidade de ruptura, transgressão e superação dessa ordem vigente. Ao tornar explícita a alienação do ser em relação a si mesmo e do ser em relação com os outros e com o meio, a apropriação dessa condição de alienação, para Benjamin, traz consigo o desejo coletivo de superá-la. Benjamin, no entanto, ressalta que esse pavor ou terror produzido pelo cinema só produz o efeito revolucionário se os grupos sociais, de maneira coletiva, tomar para si seus conteúdos subversivos, encontrando correspondências com a realidade; o mesmo sentimento/consciência do terror sentido na relação com o filme deve ser vivenciado em relação à sua própria condição. Sendo que a subversão experimentada com o filme, apesar de muito importante, é virtual e, portanto, precisa ser completada por uma postura subversiva em relação à realidade.

Existe, portanto, uma dupla determinação no cinema: a conservação e a emancipação. Na primeira, enquanto a arte estiver pautada exclusivamente sob o imperativo da propriedade privada e das relações mercantis, seus atributos predominantes serão os de manutenção desse sistema e reforço da alienação. Por outro lado, a emancipação ocorre, quando a mesma reprodutibilidade técnica dos objetos artísticos ressalta o jugo opressor no qual está submetido às massas e é daí que surge seu lado destrutivo e catártico", criando uma estética ou conceitos que conseguem romper com essa mesma opressão. Nossa intenção, a partir desse momento, é mostrar algumas dessas produções artísticas e suas características, no chamado cinema revolucionário.

2.1 O cinema revolucionário

O cinema Anticolonial é constituído como uma categoria de obras fílmicas que fazem parte da luta anticolonial. A estética composta nesses filmes se fez presente, sobretudo em África e América Latina. Foi formado como um espaço nas artes audiovisuais para se combater a herança estereotipada ocidental do colonialismo de uma África subalterna e de uma **América latinassubalterna**, inferiores e que só existe para ser explorada**.** Constituído a princípio por alguns países africanos como_Senegal, Argélia e Guiné Bissau (DE OLIVEIRA, 2016). O cinema africano anticolonial assume o dever de sempre recorrer ao passado para denunciar no presente o colonialismo opressor arraigado. Um compromisso de promover as ações que reforçam a luta anticolonial, nesse sentido um movimento anticapitalista. Artistas de vários países africanos passam a construir coletivamente o ideal pan-africano e por fim, no universo das artes, à arbitrariedade e violência das fronteiras artificiais impostas pelo **colonialismo e neocolonialismo.**

O cinema anticolonial africano propôs reflexões críticas sobre a crueldade das desigualdades sociais e políticas, além de fomentar os ideais revolucionários através da produção de imagens que davam voz àqueles que tinham sido silenciados por séculos. Nesse sentido, as produções audiovisuais se tornaram instrumentos relevantes nos movimentos pela independência, cita-se em especial o movimento pela libertação de Guiné-Bissau. Esse movimento cinematográfico também conhecido como Tercer Cine, um amplo movimento de descolonização da cultura, deslocou o negro das margens para o centro da trama no filme e em sua própria vida e ele poderia então refletir e responder "Quem é o sujeito que insurge dessas representações audiovisuais e de qual lugar ele fala?" Essa pergunta estimulada por escritores, artistas e cineastas é inspirada em Frantz Fanon (1925-1961) e seus escritos sobre as críticas e lutas que emergem a partir do sujeito colonizado e o coloca numa posição de permanente (re)construção de sua identidade Na obra de Fanon aparece de modo explícito o papel fundamental da cultura na luta contra o colonialismo, deve estar no centro da luta pela libertação dos países subdesenvolvidos:

"As massas lutam contra a mesma miséria, debatem-se contra os mesmos gestos e desenham seus estômagos encolhidos, o que se pode chamar de geografia da fome. Mundo subdesenvolvido, mundo de miséria e desumano". (FANON, 1961, p. 76).

Como exemplo desse movimento artístico revolucionário podemos citar o Festival Pan-africano de Argel ocorrido em 1969 e que criou um vínculo internacional entre artistas argelinos, revolucionários do Congo, Zimbábue e África do Sul (países então dominados por minorias brancas) que contaram com a participação dos Panteras Negras. Além disso, o

esforço anticolonial na produção de filmes era um esforço para superar uma África cinematografada, expressão que se refere aos imperativos colonialistas para uma África cinematográfica, produtora ela própria de sua estética e narrativa. Sobre esse amplo movimento e as origens da fundação do FESPACO, a autora descreve:

> É contra este universo imagético, marcado por limitações políticas e comerciais, que os precursores do cinema africano se uniram não só para fazer os filmes, mas também para construir modos de distribuição e exibição. Pode-se perceber, portanto, a necessidade que estes homens tiveram de criar espaços para a projeção dos filmes por eles realizados. Estava claro para os realizadores, como também para críticos e cinéfilos, que para mudar este quadro era preciso fazer os filmes mas também criar os modos de exibição e distribuição. Nesse intuito, surge, em 1966, a Jornada Cinematográfica de Cartago (JCC), na Tunísia, e, três anos depois, o Primeiro Festival de Cinema Africano de Ouagadougou, mostra que deu origem ao Fespaco. Feita a descolonização política, era preciso "descolonizar as telas" para usar a expressão célebre do crítico de cinema tunisiano Tahar Cheriaa. (DE OLIVEIRA, 2016, p.59)

Desse modo, o terceiro cinema, os festivais criados, se apresentaram como um contraponto ao chamado primeiro cinema, este como resultado de um modelo de produção cinematográfica hegemônica expandida mundialmente e dominado pelos Estados Unidos.

2.2 O cinema anticolonial africano: a expressão revolucionária de Ousmane Sembène

> *Eu acho que cinema é necessário em toda a África, porque estamos atrasados no conhecimento de nossa própria história. Acho que nós precisamos criar uma cultura que é nossa. Acho que as imagens são muito fascinantes e muito importantes para esse fim. Mas agora, o cinema está apenas nas mãos de cineastas, porque a maioria dos nossos líderes têm medo de cinema. Os europeus são muito inteligentes no assunto - todas as noites colonizam nossas mentes, e estão impondo sobre nós o seu próprio modelo de sociedade e formas de fazê-lo. E muitos dos nossos homens se vestem com terno Inglês, com laços britânicos. Nossas primeiras-damas são chamadas as senhoras duty-free e eles usam apenas perfumes Europeus e apenas rótulos (Ousmane Sembéne, 2005).*

Figura 27- Ousmane Sembène (fotografia tirada em 2004 em Nova York)

Fonte: The New York Times disponível em <https://www.nytimes.com/2007/06/12/movies/12semb.html>

O cineasta senegalês Ousmane é considerado uma das maiores referências entre os artistas africanos do século passado. Em sua atuação como cineasta e escritor esteve sempre diligente, no que diz respeito à história colonizadora em África, em especial a de Senegal (tendo sido o país colonizado pela Grã Bretanha e pela França, posteriormente). Como comenta o autor, "como cineasta reside em ele ter conseguido adaptar com sucesso o cinema, um meio primordialmente ocidental, às necessidades, andamento, e ritmo da cultura africana" (PFAFF, 1993, p. l4) e, de modo bastante original, da cultura de Senegal. Ancorado em uma tradição oral africana, observando e narrando de modo crítico e criativo, Ousmane Sembéne apesar de ter optado preferencialmente por filmes ficcionais, sua narrativa e estética apresentavam a construção do realismo africano e incitava a superação da condição colonial, bem como a eliminação das condições sociais absolutamente precárias deixadas pelo colonialismo. Uma atitude anticolonial, simples e com intervenção direta e imediata na realidade. “Ele era um cineasta africano e um artista político que criticava a *negritude* — a afirmação ou a consciência irreflectidas do valor da cultura, herança e identidade negra ou africana — porque a África antes da chegada dos colonizadores brancos não era um lugar idílico” (BRANCO, 2020, p.147). Esse aspecto fundamental sobre o passado/história africana antes do advento colonial é essencial na leitura crítica radical que se faz da colonização, pois como nos indica Mbembe (2018), o potentado colonial estabeleceu um presente perpétuo, contínuo e não há África antes ou depois dele. A África de antes era no máximo uma África selvagem e idílica e a África pós-colonial só existe por causa e em função do colonialismo. A expressão totalitária da África pós-colonial que continuamente quer ressurgir, só o faz momentaneamente para no instante seguinte se dissipar (MBEMBE, 2018).

O projeto territorial colonizador, fragmentário e ao mesmo tempo unificador, compartimentou o continente de modo que as territorialidades se tornassem brutalmente artificiais e a unidade era dada pelo tom ilusório e fantasmagórico da existência de raça e o racismo adjacente a ela.

A imposição territorial criada pelos colonizadores foi violenta de tal forma que impôs não somente essa fragmentação unificadora, mas principalmente foi uma territorialidade que suprimiu territórios passados e impossibilitou territórios futuros. Uma territorialidade criada para ser a-temporal e a-espacial. O limite dos Estados representa a coerção do colonialismo em sua dimensão externa, mas, internamente, o colonialismo também deixou suas amarras, pois alguns poucos grupos se beneficiaram do advento colonial e a grande maioria não.

Na contramão desse processo, o pan-africanismo ou supranacionalismo, como prefere alguns intelectuais como Eric Hobsbawn inaugura outra ideia para a territorialidade africana,

esta concepção foi apropriada por literários e cineastas para defender a africanidade dentro da África e fora, a "união africana e a diáspora" o surgimento de uma nova concepção territorial, que foi absorvida pelos cineastas e literários na defesa da "união africana e da diáspora", o cinema de Ousmane Sembène era supranacionalista (APPIAH, 1997).

O supranacionalismo de Sembène utilizava como ponto de partida o nacionalismo para fortalecer a unidade do povo africano dentro e fora da África. Segundo Appiah (1997), a maior parte das construções identitárias são inventadas, o que não significa que não possuam poder de realidade para os grupos sociais, que passaram a viver essa mentira, tornando-a verdadeira. Como o processo de colonialismo é contraditório, Hobsbawm (1990) afirma que a produção do nacionalismo em vários grupos promoveu o que o autor chama de supranacionalismo.

Esse pan-africanismo ou supranacionalismo é uma marca constante nos filmes de Sembène que, como marxista sempre foi defensor da africanidade, a liberdade total da África, não somente do Senegal. Seus filmes abordam essa realidade supranacional. Essa perspectiva do cineasta foi a mesma de vários outros artistas e literatos, o eixo central que movia tais artistas era a efetivação de uma cultura africana autêntica com suas próprias expressões, narrativas e imagens. Eles consideraram fundamental investir nos ritos, tradições, cerimônias para reencontrar a espacialidade e temporalidade próprias dos grupos sociais africanos. É evidente que trata-se de uma diversidade e complexidade enorme de culturas, o pan africanismo ou supranacionalismo por mais que se pretendesse universalizante não abarcaria, pela própria riqueza e nuances culturais a todas elas. No entanto, Ousmane e outros assumiram a responsabilidade de defender, transmitir, reforçar dentre os povos africanos uma cultura essencialmente ímpar associada à necessidade de lutar contra a opressão para benefício do povo.

Para Ousmane Sembène o cinema era uma arma política, portanto uma arma da revolução. Por isso inclusive, antes trabalhava com textos literários, mas entendeu que seus escritos não eram abrangentes o suficiente, o descaso refletido nos elevados índices de analfabetismo o mostraram que a abrangência do cinema seria muito mais massiva (AMARAL, 2014).

> Sí. Yo soy militante, y el cine es el medio que permite hablar de la realidad africana a un mayor número de africanos, porque con el cine se llega a todo el mundo. El cine es, de todas las artes, el más accesible para los africanos, porque está vinculado a la realidad de los países en los que no hay escritura pero en los que la imaginación es muy fértil. En África, la cultura es oral, y al sur del Sáhara lo es aún mucho más. El 70 u 80 % de la gente es analfabeta, y

> el 100% lo es en su propia lengua. Con la imagen uno tiene un salvoconducto para llegar a todas partes (TORREL, 1997, p.60).

A importância da radicalidade da arte de Ousmane é enorme. Em seu texto "O homem é cultura" o cineasta explica que a cultura, incluindo a arte, está imersa em seus elementos históricos, por esse motivo não haveria como produzir filmes sem essas raízes. Esses mesmos filmes, afirmava, poderiam atingir um público muito mais numeroso do que seus textos (BRANCO, 2020), por exemplo, o maior alcance dos filmes era um instrumento da revolução para Sembéne. Além disso, o estrago que o cinema colonial havia provocado era devastador, as imagens muito poderosas e disseminadas por boa parte do mundo por se tratar do cinema europeu.

Sobre o poder dessas imagens e as distorções que elas fazem referência, o professor e pesquisador de cinema nigeriano Femi Okiremuete Shaka (1994) ressalta onze tipos de representação do continente e do povo africano, elencamos algumas dessas características centrais:

1) **A África e os africanos como arquétipo do paraíso selvagem**: fotos de paisagens naturais africanas; alusão de africanos como canibais; contraposições binárias da cultura europeia x cultura africana; sexualidade próxima à animalidade, instinto procriador

2) **A política dos reinos africanos como injusta e seus representantes mostrados como ditadores cruéis**; a África representada como lugar (físico, mental, cultural) a ser superado; a distinção dentre os colonizados daqueles que assimilaram bem a civilização e outros que não assimilaram portanto, são tidos como bárbaros.

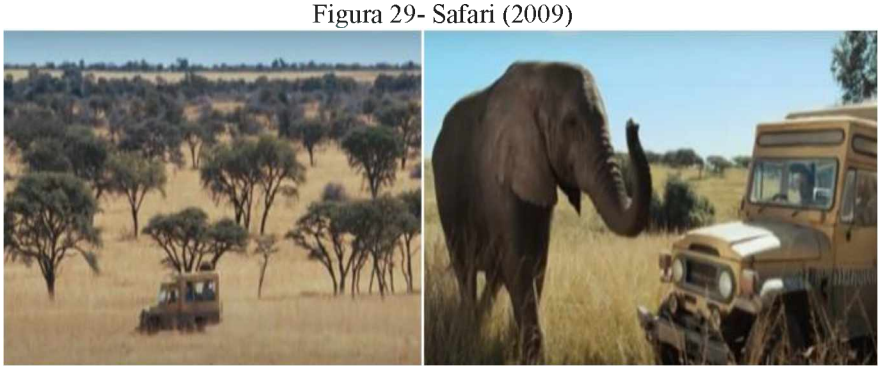
Na disposição narrativa do cinema colonial, qualquer indício de diferença presente nas pessoas ou territórios é rejeitado. O padrão para reconhecimento do que é diferente, ou seja, notoriamente inferior, é um padrão ocidental, não qualquer ocidente, o padrão europeu e posteriormente um padrão estadunidense. Dessa forma, "conjuntos culturais e características físicas, por exemplo, "**cinematograficamente destacadas**" não com o intuito de trazer à tona a diversidade, mas para inferiorizar e banir qualquer traço não europeu (SHAKA, 1994). Assim, como no colonialismo, o cinema é propositalmente inapto para enxergar a diversidade, qualquer coisa que não esteja estabelecida dentro de sua própria fronteira é estranha e ameaçadora. Os bandidos e os caras "maus" são associados aos africanos, enquanto que o mocinho cheio de virtudes é ligado imediatamente ao europeu. Às vezes, excepcionalmente, os africanos dóceis, colaborativos que trabalham para o bem dos europeus também são identificados como bons (NASCIMENTO, 2017).

Na imagem 28, os animais falantes de um zoológico de Nova York vão parar por acidente em Madagascar e ficam estupefatos com a magnitude imponente paradisíaca da floresta tropical (estereótipo do paraíso selvagem).

Figura 28- filme Madagascar (2005).

Fonte- https://abroadwayeaqui.com.br/2021/10/01/madagascar-uma-aventura-musical-estreia-no-rj/

Figura 29- Safari (2009)



Fonte- Safari (2009).

Evidentemente, no Brasil, o cinema colonial disseminou estereótipos e ideologias. Como exemplo, podemos citar o filme Xica da Silva (1976), um símbolo sexual brasileiro e representado por uma mulher extravagante, com gestos e atitudes instintivas (SAMPAIO e PRYSTHON, 2022). Em uma das cenas iniciais do filme, Xica da Silva (Zezé Motta) surge em um quintal próxima a um galinheiro, aparece um personagem masculino que joga milho chamando por ela, como se ela fosse uma das galinhas, numa clara postura de inferiorização da mulher negra. Com naturalidade ela disse que hoje não e depois o mesmo homem surge próximo a ela e coloca sua cabeça entre as pernas de Xica da Silva, mesmo com a recusa de Xica, o homem insistente tira a parte de cima de sua roupa (figura 30) e apesar dela se afastar, dá um sorriso para o jovem, como se estivesse gostando de sua investida. Em todo o filme a sexualização da personagem é intensa e apelativa. Em algumas cenas os instintos sexuais são associados à animais através de sons como gritos, uivos e assobios.

Figura 30- Xica da Silva

Fonte- Xica da Silva 1976

O cinema colonialista brasileiro cumpriu com maestria a função de disseminar mitos e estereótipos de africanos e afrodescendentes. Aliás, ele (o cinema) não esteve sozinho nessa empreitada, alguns intelectuais colonialistas como Gilberto Freyre tiveram um papel importante na introdução de mentiras. A sexualidade instintiva e irracional de indígenas e negras foi uma delas:

> Muitos clérigos, dos outros, deixaram-se contaminar pela devassidão. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas desses que supunham deuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho (FREYRE, 2006, p. 161).

Freyre (2006) ressalta que as relações sociais entre brancos e indígenas/escravizados eram necessárias pela ausência da mulher branca e que possuir os corpos colonizados não era somente necessário como legalmente regulado, afinal os corpos escravizados eram propriedade do colonizador.

Contrário a esses estereótipos, Sembène é um artista que apostava em uma perspectiva progressista, que levasse realmente à independência. Isso porque ele era um crítico contumaz dos vinte anos de suposta independência, considerava essas duas décadas do "pós-independência" como um retrocesso.

Fora da África, na Inglaterra e Estados Unidos, por exemplo, intelectuais africanos utilizam as ideias e produções de Sembène (principalmente os filmes) e as incorporam em seus trabalhos acadêmicos e políticos. Ancorados numa perspectiva pan-africanista esses intelectuais ligavam a África continental com a África diaspórica (AMARAL, 2014). Um dos debates colocados é o fato que a partir da diáspora africana houve uma maior compreensão dos negros acerca de sua condição do passado e do presente. O movimento que uniu vários negros de várias partes devido à diáspora e de origens distintas, o panafricanismo foi de certa forma uma resposta para tamanha brutalidade e desumanização sofrida por essas pessoas. Foi

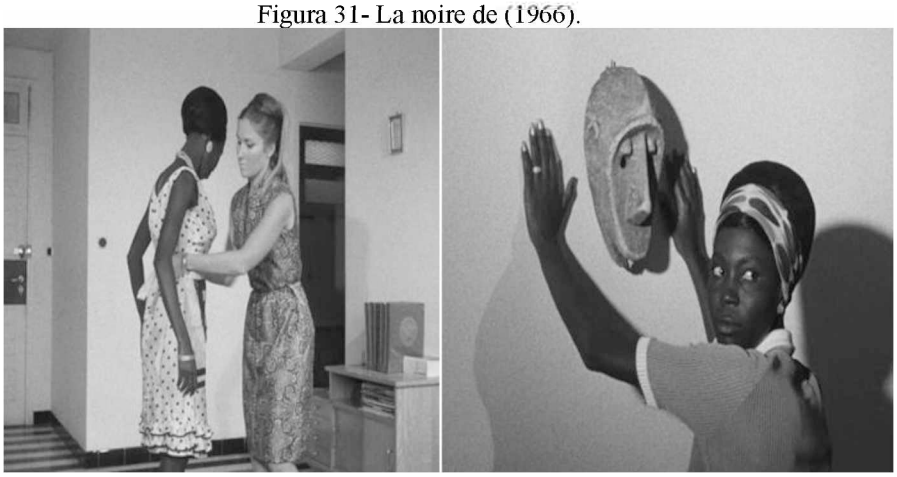
a partir da diáspora que a condição de opressão do povo negro ganhou contornos e conteúdos mais específicos.

Com o fim da escravidão, "negros livres", continuavam sofrendo a violencia do racismo.O disparate era de tal forma brutal que até mesmo teorias surgiram para explicar e definir qual era o lugar do branco e do negro nas sociedades pós-escravistas. Na verdade, o que essas teorias pseudocientíficas intencionavam era esconder o jogo de poder lançado pelos países imperialistas e as elites ainda escravocratas nacionais. O que queriam esses países? Justificar a colonização, a exploração, a escravização, o saque dos territórios e da natureza e ainda dizer: somos muito bons, pois a escravidão terminou, agora cresceremos juntos. Como exemplo de tais teorias temos a teoria poligenista e o darwinismo social.

O poligenismo sustentava o disparate que existem linhagens ou sequências evolutivas diferentes para as diversas "raças" de humanos. Já o darwinismo social associava indivíduos bem sucedidos economicamente a um grau evolutivo mais elevado enquanto que os pobres viviam essa condição por não estarem aptos ao sistema social vigente. Uma espécie de vertente do darwinismo social é descrito por Thomas Skidmore (1976) como o fato de que arianos ou anglo-saxões tinham chegado ao mais alto grau da escala evolutiva e, por isso, estariam destinados pela sua excelência civilizatória a dominar o mundo.

2.2.1 La noire de…a postura anticolonial pondo fim à autoconservação.

Figura 31- La noire de (1966).



Diouana (Mbissine Thérèse Diop) em París mantida como escrava por seus patrões, La noire de… (1966)
Fonte- https://www.trigon-film.org/en/movies/La_noire

Em A negra de… (1966), o primeiro longa produzido por Sembène, a protagonista, Diouana (nome da atriz) é uma jovem empregada senegalesa que é convidada para ir para a França trabalhar como babá. A expressão **la noire de**... evoca propositalmente um efeito de incompletude, numa linguagem geográfica, um efeito de desterritorialidade da personagem,

Diouana está na França mas não há indícios no título de sua origem (FIGUEIREDO e ARCANJO, 2021). Não há indícios da origem de Diouana, exceto após os 8m34s, quando a própria personagem fala em seus pensamentos sobre Dakar, dando a entender que essa era suas origens. A falta de complemento presente no título sugere uma garota sem vínculos com o território, sem passado, sem laços familiares ou culturais, essa falta sugere uma ausência, um não ser. Brilhante denúncia de Ousmane que através da ausência de um ponto de partida por parte da personagem mostra que ela não tinha também um ponto de chegada. (FIGUEIREDO, 2021)

Outro recurso genial utilizado pelo cineasta foi o de fazer todo o filme em preto e branco. O contraste entre preto e branco está presente em praticamente toda composição da cena, o vestido da protagonista, os adereços, o chão da sala dos patrões, a porta da sala, os utensílios da cozinha. O contraste do "preto e branco" é mostrado em praticamente todas as cenas para enfatizar a oposição entre colonizador e colonizado. Apesar do preto sempre aparecer, ele está sempre em menor quantidade, ou num segundo plano, ou "represado" por um branco reluzente que chega a produzir ardência nos olhos. É importante enfatizar que a exploração exercida sobre Diouana é exercida muito mais pela patroa do que pelo patrão, esta não cessa de impor ofensas, ameaças, diminuir Diouana de todas as formas.

Figura 32- O contraste em branco e preto.

Cenas que mostram a opressão do branco sobre o preto, o binarismo produzido pelo colonialismo representados no jogo de cores. Fonte: La noire de…(1966)

A imagem da França introjetada por Diouana é a própria imagem do colonizador assimilada pelo colonizado: país repleto de oportunidades, glamour, beleza, civilidade, sem fome, desemprego ou dificuldades de qualquer tipo que já faziam parte de sua vida em Dakar. Sua voz interior fala

> Talvez depois do arroz a senhora me mostre a cidade. Nós veremos Cannes..., Nice, Monte Carlo. Poderemos ver as belas lojas e quando ela me pagar comprarei lindos vestidos...sapatos...mantos de seda e uma bela peruca. E tirarei uma fotografia na praia. E a enviarei a Dakar. Os outros vão morrer de inveja. Espero que gostem do meu arroz (La Noire de...(1966) fala de Diouana como narradora protagonista, narrando os próprios pensamentos)

Porém, não é isso que acontece com ela. Ao chegar à França se vê prisioneira, e todo luxo é substituído pela exploração de sua mão de obra, limpando, cozinhando e fazendo aquilo que historicamente os europeus determinaram para os povos de outros continentes: ser sujeito usado dentro de uma lógica máxima de exploração, isto é, o europeu colonizador não mede esforços para exercer seu conhecimento de explorador para permitir que o colonizado e a colonizada sempre sofram dos males que os próprios europeus criaram: a colonização. A colonização, portanto, precisa ser pensada como condição de uma maldade que se frutifica sempre para o bem máximo dos europeus, desta forma, a personagem é o exemplo de uma mulher negra africana que revela seu estatuto de colonizada, de escrava perpétua e de ser considerada como inferior, com isso os europeus garantem o exercício de sua maldade como forma de organizar sua vida cotidiana. A empregada doméstica representa, nesse caso, toda a África e em termos geográficos representa todo o aprisionamento das condições materiais, tecnológicas, artísticas e culturais, ou seja, a composição espacial dos sujeitos africanos está na direção de uma condição de vida determinada permanentemente pelos europeus e a África, enquanto continente e história, passa a condição constante de um espaço para o europeu exercer seu domínio e esse domínio somente pode existir com a prática da maldade.

Na medida em que seu sonho vai sendo destruído, esse é substituído pela raiva que nutre de sua patroa. Ao invés das belas roupas, ela recebe maus tratos por parecer elegante com as roupas velhas de sua patroa. Para narrar a submissão que esse tipo de exploração gera no indivíduo, Sembène mostra toda a revolta da personagem que se passa no seu interior, porém, as únicas palavras que ela diz são "Sim, senhor" e "sim, senhora". Além disso, Diouana ao ver a máscara africana (4m33s) que deu de presente para a patroa em Dakar na parede do apartamento dos patrões, e depois quando pega para si a máscara de volta (38m35s), simboliza a exigencia do colonizado frente ao colonizador pelo respeito às suas raízes. "[...] a máscara funciona como um espelho referencial identitário, em que Diouana, ao contemplar

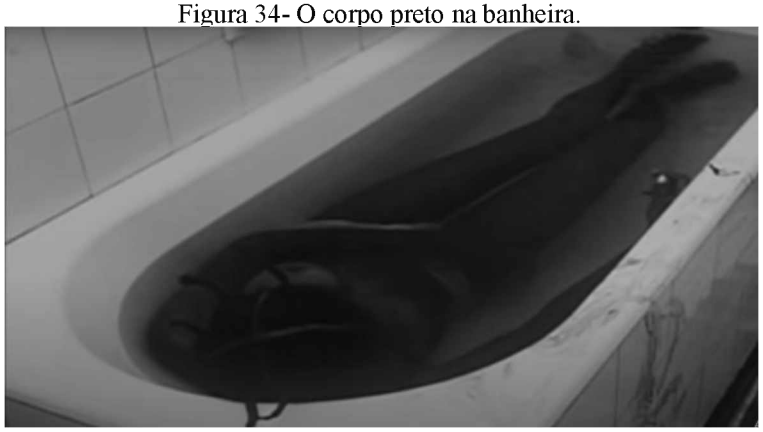
esse reflexo de sua cultura, desloca o seu olhar para o interior de sua própria existência, promovendo uma autorreflexão da sua experiência [...]"(FIGUEIREDO e ARCANJO, 2021, p.395) Diouana faz esta auto reflexão e percebe sua condição não de criada, mas de escrava dos brancos franceses. A oposição colonizador/colonizado é muito mais enfática no momento em que a câmera captura o corpo imóvel de Diouana dentro da banheira cheia de água e sangue. Nesta cena, Ousmane denuncia a duplicidade presente no sistema colonial: o corpo preto, sem vida, banhado de sangue é o colonizado oprimido ao ponto de não ter sopro de vida, a banheira branca envolvendo o corpo de Diouana é o colonizador que detém o poder da vida e da morte do colonizado.

As últimas palavras de Diouana foram: "A madame mentiu para mim. Sempre mentiu para mim. Ela não mentirá mais para mim. Nunca mais mentirá para mim. Ela queria me manter aqui como escrava" (Diouana off aos 48m41s à 48m56s). O corte na garganta também simboliza o grito por liberdade do sujeito colonizado.

Figura 33- O suicídio de Diouana.

Diouana tira a própria vida utilizando uma navalha no pescoço dentro da banheira da madame (49m11s)
Fonte: La noire de…(1966)

Figura 34- O corpo preto na banheira.



Diouana tira a própria vida utilizando uma navalha no pescoço dentro da banheira da madame (49m11s)
Fonte: La noire de…(1966)

O final do filme "La noire de..." traz também outro entendimento: a violência do colonialismo encontra resistência na violência do colonizador. O suicídio da personagem foi um ato de violência, porque foi um ato de resistência. Ela negou veementemente sua condição de escravizada, de subalterna, de invisível. Em seu último ato ela transforma a forma e o conteúdo que havia naturalizado a maldade do capital no continente africano. O eco de sua morte transcende os tabloides "Jovem negra corta a própria garganta no banheiro dos patrões" (La noire de..., 1966) e passa a compor outra narrativa, uma narrativa anticolonial, anticapitalista que denuncia a aberração/crime que foi a instituição da raça, escravização e racismo.

Para o capitalismo soar aos quatro ventos, seus ecos precisam da "lógica naturalizada" encontrada no racismo. Para os termos do liberalismo econômico, a escravidão não duraria para sempre, mas o racismo sim, este não só pode como deve, para o bem do capital durar para sempre. Afinal, a distinção das pessoas pela raça, supondo que uma é melhor que outra legítima e justifica a exploração de uma classe sobre a outra, de um território sobre o outro. Fanon descreve o seguinte sobre essa questão crucial para a reprodução naturalizada do racismo:

> Existe, portanto, uma cumplicidade objetiva do capitalismo com as forças violentas que explodem no território colonial. Além disso, o colonizado não está sozinho diante do opressor. Há, por certo, a ajuda política e diplomática dos países e povos progressistas, mas há, sobretudo, a competição, a guerra sem quartel que travam os grupos financeiros. Uma Conferência de Berlim pôde em outros tempos repartir a África retalhada entre três ou quatro pavilhões. Atualmente, o que é importante não é que tal ou qual região africana seja terra de soberania francesa ou belga; o que importa é que as zonas econômicas sejam protegidas (FANON, 1968, p.50)

Por protegidas lê-se potências imperialistas. Tais potências precisam permanecer nesse status e se tudo der certo, e no capitalismo concorrencial é preciso que dê certo, elas deverão crescer sempre, se auto conservar, pela exploração do trabalho do outro, mas ainda assim, se auto conservar.

Nesse ponto faremos uma leitura associativa entre colonialismo, capitalismo e esclarecimento. Para Adorno e Horkheimer (1985) o esclarecimento necessita, dentre outros aspectos, do princípio da autoconservação. Em linhas gerais, a autoconservação é a preservação da vida a qualquer custo pelo indivíduo através do trabalho, ou, caso seja dono dos meios de produção, preservar a vida para extrair trabalho dos outros. Tudo isso, a qualquer custo e sem nenhuma consciência, quanto mais imerso na divisão do trabalho, mais este trabalha para a autoconservação e mais alienado o sujeito está de sua condição.

A natureza da autoconservação revela o complô da ciência, arte e capital contra qualquer coisa que não seja ele próprio. Quanto mais imanente está esse princípio, mais inflado está o ego. "O eu se torna tão importante para si que tudo o que lhe é exterior, *outro* em relação a si, não tem valor nenhum a não ser um, negativo: o outro é visto como hostil, perigoso e devendo ser dominado"(MATOS, 1999, p.142). Diouana, no entanto, pôs fim à obsessão pela autoconservação e rendeu-se ao canto de Ulysses.

Em um trecho da *Dialética do esclarecimento*, essa característica totalitária do capitalismo é mostrada com clareza: "A exclusividade das leis lógicas têm *origem* nessa univocidade da função, em última análise *no caráter coercitivo da autoconservação*". Elemento que sustenta esse caráter coercitivo é o fato de que a autoconservação leva sempre, sem exceção, à escolha entre a sobrevivência ou a morte. A "escolha" lógica quase sempre predominante é a da sobrevivência. É a atitude que culmina na autoconservação da própria lógica capitalista de desigualdade e exploração. E está tudo certo, ao ver do capital, pois as massas exploradas estão conservando a própria existência e rendendo frutos através de seu trabalho que o naturaliza, bem como a maldade, a escravidão e o racismo.

Outro fato que comprova a primazia da autoconservação está na Odisséia de Homero através do personagem Odisseu/Ulisses (MATOS, 1999). Ulisses em sua viagem à Ítaca apesar de tentado não viola o imperativo da autoconservação. Ele se mantém dentro da lógica e da racionalidade moderna. A personagem de Sembène, diante do terror de perceber sua vida, identidade, desejos e liberdade violados sucumbe à morte e **destrói o império da racionalidade colonizadora.**

Além disso, Diouana fez mais: sua atitude de dar cabo da própria vida na banheira da patroa recusando a continuar submissa às humilhações que a infringia, é outra dimensão central da mensagem de Sembène. Consideramos essencial as reflexões sobre interseccionalidade nesse ponto da narrativa do cineasta. Sobre essa questão, Lélia Gonzalez explica:

> O duplo caráter de sua condição biológica — o racial e o sexual — faz que elas sejam as mulheres mais oprimidas e exploradas de uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. Justamente porque esse sistema transforma as diferenças em desigualdade, a discriminação que elas sofrem assume um caráter triplo, dada sua posição de classe: ameríndias e amefricanas fazem parte, em sua grande maioria, do imenso proletariado afrolatino americano. (GONZALEZ, 1988, p.137–138)

A autora estabelece uma conexão entre racismo e gênero para explicar como mulheres negras, árabes e indígenas são as pessoas que dentro dessa violência estrutural são as mais brutalmente afetadas. Gonzalez, enfatiza a importância da interseccionalidade articulando os

elementos de raça, sexo, classe e poder, para desvendar de um modo muito mais consistente as estruturas coloniais de dominação (GONZALEZ, 1988). Ao correlacionar as categorias, a análise faz transparecer algo que permanece obscuro quando a questão é somente a raça. Assim, torna-se muito mais evidente a superexploração e depreciação da mulher preta e pobre. Apesar da cultura eurocêntrica, ciência e artes, já subvalorizar o papel da mulher, o contexto de subvalorização é agravado quando se trata da mulher negra e pobre. Sembène mostra esses elementos de inferiorização em todo o seu filme, nas cenas e diálogos. A patroa de Diouana de certa forma já discriminada dentre os seus e na própria família, investe sua energia em estabelecer uma relação de jugo sobre Diouana, desfere sobre a colonizada toda a opressão sofrida e de forma muito mais potente e menos sutil.

Da África à América Latina, muitos filmes de cunho revolucionário foram produzidos. Por isso, consideramos pertinente dedicarmos também um tópico às filmografias latino americanas, lembrando que o filme referenciado é apenas um exemplar dentre tantos que contém uma mensagem anticolonial.

2.3 O cinema anticolonial latino-americano.

Em nossa exploração acerca do cinema anticolonial vamos agora atravessar o Atlântico e dar um zoom, ou operar uma mudança de escala, para a América Latina. Neste subcontinente, o terceiro cinema também teve fortes influências sociais, políticas e revolucionárias. "A linguagem territorializa e, assim, entre América e Abya Yala se revela uma tensão de territorialidades" (PORTO-GONÇALVES, 2009, s.p.). Foram movimentos surgidos, sobretudo após a II Guerra Mundial por artistas e intelectuais latino-americanos em busca de uma identidade própria e contra uma pseudo identidade construída pelos colonizadores. Os cineastas buscavam através de seus filmes autonomia cultural e consequentemente política para o que era conhecido no período histórico como terceiro mundo.

Nesse contexto, cineastas latino-americanos construíram novos sentidos para a cultura, associando-a fortemente à luta política e consequentemente outra noção de política fora dos aparelhos de Estado e da conformação estética burguesa. Um cinema feito pelo povo, como destaca Glauber Rocha:

> Dispensando a introdução informativa que se tem transformado na característica geral das discussões sobre a América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a **cultura civilizada** em termos menos reduzidos 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, 1965, p.165, *grifo nosso*)

O que Glauber Rocha chama ironicamente de cultura civilizada, são europeus e norte-americanos que usufruem de nossa cultura, fazem filmes, enriquecem as custas de nossa cultura, mas a conhecem só de ouvir falar, a partir de um padrão eurocêntrico. O terceiro cinema apostou na estratégia de que era necessário produzir os próprios filmes a partir de um olhar latino-americano e não a partir de um "olhar civilizado". Uma das maiores referências dessa expressão cultural e política foi o filme La hora de los hornos (1968) de Fernando Solanas e Octavio Getino, cujo título no Brasil é A hora dos fornos. O filme foi pensado para que desde seu lançamento fosse transmitida uma mensagem: a história oficial é uma mentira, um engodo colonial, precisamos aprender e escrever a nossa própria história. A partir disso, as cenas mostram a cruel exploração sistematicamente empreendida pelos colonizadores com o conluio das elites locais. A película também explora o poder do audiovisual como um instrumento mais eficaz do que as guerras na luta anticolonial para finalmente chamar todos os espectadores à luta, através da imagem de Che Guevara no momento de sua morte.

Figura 35-Ernesto Che Guevara morto.

Ernesto Che Guevara morto cercado por oficiais bolivianos (fotografia de 10/10/1967), rodeado de oficiais e jornalistas bolivianos. Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/02/album/1506962155_896541.html#foto_gal_24

A própria concepção de espectador é subvertida, pois para o Grupo Cine Liberación, este possui um papel ativo na luta. Para assistir La hora de los hornos em seu lançamento, somente de forma clandestina, assim o espectador era também protagonista. A atitude de ir ver o filme era uma atitude subversiva e política. Utilizando as palavras de Samora Machel

para o poder existente na educação revolucionária, e tomando como princípio que o cinema, sobretudo o revolucionário, pode ser utilizado para educar, nos apropriamos aqui de suas ideias porque não dizer ideais:

> Quero com isso dizer que a educação para nós não significa ensinar a ler e escrever, fazer dum grupo uma elite de doutores sem relação direta com nossos objetivos. Por outras palavras, assim como se pode fazer luta armada sem se fazer revolução também se pode ensinar sem se educar de uma maneira revolucionária. Não queremos que a ciência sirva para enriquecer a minoria, oprimir o homem e tirar a iniciativa criadora das massas, fonte inesgotável do progresso coletivo. Cada um de nós deve assumir com o ensino as suas responsabilidades revolucionárias (MACHEL, 1978, p.11)

Um zoom ainda maior em nossa viagem nos coloca com o foco no Brasil. Com o lema "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça"cineastas como Glauber Rocha, já citado anteriormente, introduziram uma nova maneira de se fazer cinema no Brasil. O período de efervescência revolucionária é chamado de Cinema Novo. Um tipo diferente de produzir filmes que consistia numa crítica às imagens confabuladas pelos colonizadores/dominadores. Imagens mentirosas que haviam implantado, por exemplo, a concepção de raça e a consequente superioridade de umas sobre as outras, evidentemente, o branco europeu superior aos negros, indígenas ou asiáticos. O Cinema Novo com um viés notadamente anticolonialista rejeitava a estética das filmografias produzidas pelos Estados Unidos e Europa e criou através de metáforas, alegorias ou "reproduções' da realidade, uma estética própria, genuína que recorria ao passado colonial para ressignificar o período escravista do século XVII, mas também produzia filmes sobre a repercussão colonial totalmente presente no século XX através de filmes que abordavam o sertão, as favelas e os subúrbios das grandes metrópoles.

2.3.1 O terceiro cinema em cena no terceiro mundo

> O Terceiro Cinema é para nós aquele que reconhece nesta luta a mais gigantesca manifestação cultural, científica e artística do nosso tempo, a grande possibilidade de construir a partir de cada povo uma personalidade libertada: a descolonização da cultura (GETINO e SOLANAS, 1969,p.3)

Hobsbawm (1995) afirma que a descolonização na África, América Latina e Ásia redefiniu por completo as fronteiras tais quais as conhecíamos. Essa reconfiguração originou, dentre outros conceitos, para os países recém "independentes" a expressão terceiro mundo. Ao que tudo indica esse termo foi utilizado inicialmente nos anos de 1950 por um jornalista francês (Alfred Sauvy) aludindo ao terceiro estado francês no período que antecedeu à revolução francesa. O Terceiro Mundo é composto pelas nações colonizadas ou

descolonizadas e sua organização econômica e política foram totalmente definidas dentro dos moldes dos colonizadores (STAM, 2003). Tais países enquadrados nessa concepção de terceiro mundo, eram países que tinham por semelhança a pobreza, dependência, muitos passando por regimes ditatoriais (HOBSBAWN, 1995).

Um cenário geopolítico que se torna ainda mais complexo se levarmos em consideração a revolução cubana de 1959 e o apoio militar e social que este país forneceu aos diversos movimentos pela independência em países africanos e latinoamericanos. A política solidária cubana às causas revolucionárias tiveram um apoio ainda mais efetivo com a Conferência Tricontinental de Havana (1966), momento em que marcou o surgimento da Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina (OSPAAAL). A Tricontinental foi um marco na luta contra o imperialismo, colonialismo e neocolonialismo.

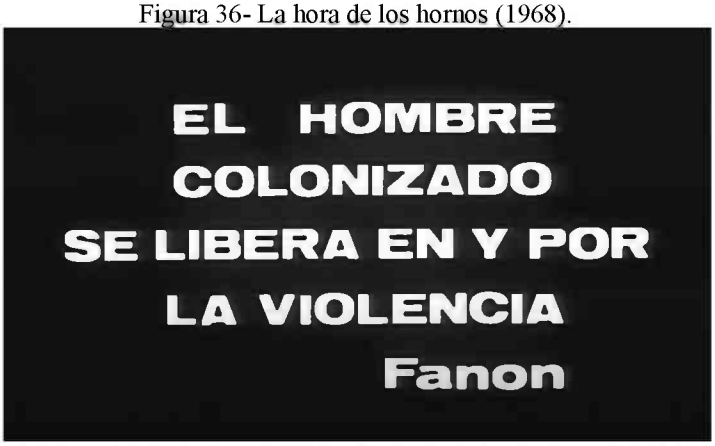
Todos esses acontecimentos fomentaram e inspiraram a criação do Terceiro Cinema. Os princípios elementares deste cinema de terceiro mundo era colaborar para criação de filmes que combatiam a estética hollywoodiana, as produções burguesas europeias bem como o realismo socialista nas artes. Enfim, era um movimento bastante amplo em termos de contestação e em termos de proposta estética. Enquanto estética cinematográfica, a proposta era, grosso modo, o que nos indica Stam (2003) "tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente rebelde e sociologicamente impreciso" (p. 115).

Alguns teóricos anticoloniais também foram fundamentais nas elaborações teóricas e fílmicas do terceiro cine, principalmente Franz Fanon com a obra "Os condenados da Terra" (1961, ano em que foi publicado na França). Por conseguinte, a clareza expressa no sistema colonial e sua crítica contumaz realizada por Fanon serão retomadas por esses cineastas que também eram escritores e terão lugar central em suas obras, sejam escritos ou audiovisuais. Podemos afirmar que dentre esses cineastas destacam-se as figuras de Fernando Solanas e Octavio Getino, cujo filme produzido nesse período, em ocasião da fundação do Cine Liberación, La hora de los hornos (1968) será objeto de nossa discussão no próximo tópico.

2.3.2 La hora de los hornos[17]: viva o cinema de intervenção!

[17] Para assistir ao documentário completo clique em < https://youtu.be/z2HRWWyQ-kY>

Figura 36- La hora de los hornos (1968).



Cenas iniciais do documentário La hora de los hornos (5m45s)
Fonte- La hora de los hornos (1968)

Os movimentos populares anti-imperialistas e anticoloniais argentinos em virtude de uma sequência de golpes de estado juntamente com a revolução cubana de Fidel Castro e Che Guevara inspiraram a produção de La hora de los hornos. Uma das premissas do Cine Liberación era conseguir produzir e distribuir os filmes desvinculando totalmente de produtoras privadas e órgãos de fomento do estado. A questão central para eles era combater as ideologias, falsas concepções e mentiras manipuladas por uma cultura eurocêntrica. Por isso, não havia outra coisa a fazer a não ser se juntar aos movimentos de luta e ser um instrumento de informação, tornar às classes transparentes o sistema opressor à que estavam submetidas e como os grandes veículos de informação oficiais cumpriam os interesses dos donos do poder.

Gostaríamos de expor uma parte da entrevista que Getino concedeu à Rafael Urban em sua residência em Buenos Aires em 2007. É um trecho especialmente longo, mas o seu conteúdo é relevante não só para entendermos os princípios do Cine liberación na produção do documentário "la hora" como é importante para pensarmos características pertinentes à serem aplicadas em uma geografia revolucionária.

> Hoje falta aquilo que eu chamaria de "**universidade da rua**", falta ajudar ao jovem a **conhecer o contexto em que está inserido**, fazê-lo perceber esse contexto, escutando e vendo. Se isso não acontece, se o cineasta, que é basicamente um caçador de imagens e sons, não faz seu trabalho dessa maneira, tudo acaba intelectualizado. E o cinema é, antes de tudo, manipulação de **sentimentos**, muito mais do que de ideias. É preciso tocar o coração dos espectadores e só com as ideias puras isso não vai ser possível. Não se consegue interessar ou motivar, não se consegue fazer rir ou chorar. Esse é o grande desafio para qualquer cineasta. Ninguém morre por uma ideia; se morre por um ideal quando ele entrou em nosso coração. Se você está em um pelotão e tem apenas a ideia, mas não o ideal, vai falar com seu superior e perguntar o que precisa assinar para sair dali. Você vai assinar qualquer coisa, porque morrer pela ideia não faz o menor sentido. Pra mim, que já dei aula em muitos lugares, a recomendação para ajudar um cineasta a

> fazer seu trabalho é **incentivá-lo a sair às ruas**, como se fosse um desafio que só ele tem. O que acontece nas ruas? Que sons ele capta? Como andam as pessoas? Quais são os gestos? Que conversas ele ouve no ônibus, no trem? **É importante captar todas essas coisas, mas como elas são, imediatamente, sem racionalizá-las**. Assim faziam os pintores: Henri Matisse, por exemplo, que tinha um caderninho em que anotava as coisas que o motivavam; ele anotava tudo que lhe chamava a atenção, que o impressionava, tanto racional como sensivelmente. Dessa maneira, o cineasta vai formando um inventário de sensações, mesmo que no momento ele não saiba por que está registrando isso. Na hora em que for construir uma história, vai acabar usando, intuitivamente, esses elementos, porque, mesmo que inconscientemente, cada um tende a construir algo inserido no universo que o rodeia. E o universo de cada indivíduo é riquíssimo, só que a maioria o desperdiça completamente, porque boa parte das coisas passa batida, porque se está sempre concentrado em outra coisa, **porque não sobra tempo para observar** (URBAN, 2020, p.225-226, entrevista com Otávio Getino, *grifo nosso*)

O filme é dividido em três partes, semelhante à elaboração de um livro. Alguns cineastas chamam esse tipo de filme de "cine-livro". Trata-se de um documentário bastante extenso com duração de 4 horas e três minutos. As três partes são nomeadas com os seguintes tópicos: Neocolonialismo e violência; Ato para a liberdade: composto por Crônica do peronismo (1945-1955) e Crônica da resistência (1955-1966); e o último Violência e liberdade. A composição geral do filme é bastante diversificada e as montagens feitas foram pensadas para coadunar com os propósitos políticos do Cine liberación. Logo no início do documentário e antes de iniciar as partes que subdividem o filme é apresentado em uma tela preta o trecho seguinte: "Este filme fala do neo-colonialismo e da violência cotidiana na Argentina e por extensão, dos demais países do continente que ainda não se libertaram, por isso, a exposição do tema não inclui Cuba, primeiro território livre da América (La hora de los hornos, 1968).

Conhecer o contexto, sair às ruas como sinalizou Getino, para a Geografia é um ponto de partida muito importante para que esta conheça e supere a realidade imposta. O sair às ruas, remete para a geografia, aos trabalhos de campo, às pesquisas empíricas. É necessário estar em consonância com os processos sociais que são por sua vez, também processos espaciais. Milton Santos descreve que:

> Mas, como a sociedade não é estática - mas sim dinâmica - a cada movimento da sociedade corresponde uma mudança de conteúdo das formas geográficas e uma mudança na distribuição do valor no espaço. Em resumo: as estruturas espaciais são, ao mesmo tempo, um estado - o que é provisório - e são o objeto de um movimento que modifica seu conteúdo - o que é permanente (SANTOS, 1988, p.8).

As estruturas espaciais são um estado e estão em contínua metamorfose. Formas são

modificadas porque seus conteúdos são modificados. A Geografia acadêmica tradicional, pragmática, não consegue "ler" o espaço através de seus métodos e metodologias tradicionais de conhecimento. É demais para ela, os conteúdos são densos e permeados por múltiplas determinações. Sair às ruas, metaforicamente pode ser interpretado como sair do pragmatismo, das teorias e conceitos europeias e/ou norte americanas que não falam sobre nossa realidade.

O **cinema** antes de tudo **como sentimento**. Podemos utilizar essa expressão como um marco para não entrarmos em uma racionalidade técnica abstrata que pressupõe o império da razão sobre o império dos sentimentos e sentidos, como se sentir fosse um atributo humano de segunda categoria. A razão instrumental pautou toda a ciência ocidental e produziu em nome do conhecimento operações destrutivas tanto da sociedade quanto da natureza (a própria dicotomia é fruto da racionalidade moderna). Os frankfurtianos descrevem muito bem:

> A razão fornece apenas a ideia da unidade sistemática, os elementos formais de uma sólida conexão conceptual. Todo objectivo a que se refiram os homens como um discernimento da razão é, no sentido rigoroso do esclarecimento, desvario, mentira, "racionalização", mesmo que os filósofos dediquem seus melhores esforços para evitar essa consequência e desviar a atenção para o sentimento filantrópico. A razão é "um poder... de derivar o particular do universal" (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.39).

Por fim, **o tempo para observar**,

> aquela embriaguez anamnésica, na qual o flâneur vagueia pela cidade não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber , de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. Este saber sentido transmite-se de uma pessoa a outra, sobretudo oralmente. (Benjamin 2009, p. 462)

Alguns críticos acusaram o filme de ser imperativo e incisivo demais ao tentar convencer o espectador de que as lutas que produzem efetivamente algum resultado são aquelas que partem de movimentos revolucionários altamente organizados, eles exemplificam o fracasso advindo de lutas que se mobilizam espontaneamente. Como essa questão escapa ao propósito dessa análise, nos limitamos a sinalizar que houveram algumas contestações. No entanto, muitos críticos concordaram que a forma como o filme foi produzido foi muito original. Os diretores junto ao Cine Liberación utilizaram o filme, sua enunciação e narração para associar a arte de vanguarda de esquerda com a conscientização política. O filme informa com clareza qual seu objetivo e não se desvia dele, informar o povo latino-americano sobre sua situação e incitar a luta por meio da fundação de movimentos políticos e ideológicos organizados. Sob esse aspecto, pesquisadores como Bez (2012), Norris (1988) e Mestman

(2018) acreditam que o documentário fortaleceu e contribuiu a participação do público no cinema. Característica que o Terceiro Cinema e o Cine Liberación denominavam de filme-ato. O filme-ato basicamente buscava uma interação direta com o público que assiste. O filme estabelece uma conversa direta com o público. O narrador over fala com o espectador, o convida para a discussão, solicita ao público materiais que possam enriquecer a luta. Uma intervenção libertadora com um modelo de colagens autentico, que mesmo capturando imagens e vídeos alheios formou uma composição final genuína. As imagens, inúmeras filmagens e fotografias, enaltecem a luta da classe trabalhadora. O filme transmite essa mensagem de luta em praticamente todas as suas cenas. E seus idealizadores fazem questão de enfatizar que essa luta faz parte da cultura popular do terceiro mundo, pois é uma resposta clara e imediata aos horrores do (neo)colonialismo.

Figura 37- La hora de los hornos (1968).

Fotografia frontal do rosto de Che Guevara morto, essa imagem de como se ele estivesse olhando para o público fica em cena por mais de 5 minutos.
Fonte: La hora de los hornos (1968)

"Qual é a única opção que resta ao latino americano?" Logo após essa frase surgem planos diversos de Che Guevara após seu assassinato. A primeira sequência mostra Che dos pés a cabeça, depois imagens com o foco em seu rosto do lado direito, depois esquerdo (os batuques dos tambores ficam mais altos e rápidos) para enfim mostrar a imagem do seu rosto olhando para o público, o filme fica com essa imagem e os tambores ao fundo por três minutos inteiros. A voz over começa a falar com a imagem do rosto de Che Guevara em um plano frontal: "Quando se parte na luta pela libertação, a morte deixa de ser a instancia final".

E a última frase que o narrador over diz é "Em sua rebelião o latino-americano recupera sua existência" (La hora de los hornos, 1968). Por isso, o Cine Liberación se fazia como um representante do povo nas artes. Eles instruíam e informavam o proletariado acerca dos governos e economias opressoras na América latina e os contextos da luta na argentina e nos outros países latinos. Eles trabalhavam contra as mídias oficiais trazendo uma

contrainformação. A voz over junto às imagens conduz ao enfrentamento das condições de violência cotidiana. Ela sempre conclama seus espectadores a não se conformarem, se organizarem e lutarem.

Algumas décadas depois, mais especificamente em 1980, é lançado no Brasil o filme O Homem que virou suco do cineasta João Batista de Andrade. O zoom de nossa câmera geográfica, diminuirá a escala cartográfica de análise ao território brasileiro. Mesmo com uma narrativa estética diferente do exemplar africano e argentino perceberemos que os ventos revolucionários também passaram por aqui. Pedimos à geografia que renove esses ventos.

CAPÍTULO III

A GEOGRAFIA ANTICOLONIAL DO CINEMA BRASILEIRO: luta e resistência em O Homem que virou suco

3.1 Leitura geográfica de "O Homem que virou suco"

Para falar do filme O Homem que virou suco (1980/1981), entendemos que é necessário primeiro ressaltar a história de seu diretor, João Batista de Andrade e para falar deste importante expoente do cinema brasileiro, precisamos antes, contextualizar o cinema novo, principal corrente cinematográfica que orientou a formação e obra de João Batista.

Importante referência do cinema brasileiro, o Cinema Novo ganhou corpo no Rio de Janeiro entre as décadas de 1950 e 1960, através de um grupo de jovens artistas que iniciaram suas carreiras na Cinemateca e no Museu de Arte Moderna da cidade. Esses artistas mesclavam a questão estética com o debate político e temáticas importantes como democracia, luta de classes, hegemonia estadunidense se fazia presente na maneira de se pensar e fazer cinema. Outros elementos centrais nessa retrospectiva é o fato de o Centro Popular de Cultura e a Embrafilme estarem localizadas na capital carioca; sendo assim, devido a grande efervescência cultural, política e cultural, o Rio em pelo menos mais de duas décadas se tornou a capital do cinema brasileiro.

As propostas que culminaram na formação do cinema novo iniciaram nos debates de críticos cineastas desde o fim da década de 1950. O esforço nesse debate era para promover uma integração real entre teoria e prática e que ambas tivessem um conteúdo de fato crítico. Inspirado na Nouvelle Vague francesa o cinema novo com um arcabouço crítico importante irá contribuir na formação de cineastas e na produção de filmes muito relevantes para o cinema brasileiro.

Um dos maiores expoentes do cinema novo Glauber Rocha (2004) chama a atenção para o papel central de três ensaios na formulação desse novo modo de fazer cinema:

- Uma situação colonial?, com a apresentação de Paulo Emílio Salles Gomes na Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica e contendo textos do próprio glauber Rocha;
- Coisas nossas de Gustavo Dahl publicado no mesmo Suplemento em janeiro de 1961
- Três filmes, de Jean-Claude Bernardet, publicado em maio de 1961. De acordo com Glauber, esses textos juntos são: "a Sagrada Trilogia Crítica Original do Cinema Novo, sem a qual eu e a turma do Rio não teríamos descoberto o específico fílmico". (ROCHA, 2004 , p.405).

Nesse contexto, nasceu e foi consolidado o Cinema Novo e este não escapou às polarizações, fruto dos antagonismos do capital e suas classes subjacentes. de um lado, ideias nacionalistas e progressistas contrárias aos conservacionismo entreguista e reacionário.

Perspectivas tão ambivalentes fazendo parte de um mesmo elo, certamente não poderiam se conciliar. De acordo com de Souza (2003) cineastas como Miguel Borges e Leon Hirszman declaravam que o cinema novo deveria claramente conscientizar sobre os problemas de exploração sofridos pelos trabalhadores, essa atitude que faria o cinema ser de fato novo.

Além de cineasta, Leon Hirszman era militante do Partido Comunista e considerava a consciência sobre a exploração e da luta de classes, essencial à composição das narrativas do cinema novo. Definido um projeto político, o objetivo do Cinema Novo, sobretudo a partir de 1962, passou a ser uma arte engajada que tem em suas produções a luta pelas classes populares. Era notadamente um movimento anticolonialista e anti-imperialista, por isso o exercício de construir uma cultura nacional popular tem peso considerável na estrutura que avoluma para que o cotidiano seja repleto de conhecimentos reflexivos. O cotidiano que está, invariavelmente, nos filmes que nos revelam pela comunicação um sentido de uma naturalidade do processo histórico e ao mesmo tempo uma ruptura que tem como fundamento o espaço.

O cinema revela o cotidiano como uma construção e a interpretação deste como uma realidade que passa pela condição de uso da própria verdade, em outras palavras, o sentido dos filmes está no imediato, mas um imediato que precisa dialogar com um projeto e todo projeto está necessariamente no futuro. O cinema novo abandonou um modernismo destituído de valor real e passou para a velocidade, não mecânica, de uma força que se estrutura na organização da relação de como nos comunicamos com nosso sentimento a partir de um diálogo com a verdade processada nas telas cinematográficas.

Neste sentido, esses cineastas revolucionários entraram em defesa daquilo que é chamado de **cinema de autor**, **contrário ao cinema como mercadoria ou espetáculo**. Eles reivindicavam autonomia, expressão e liberdade para o cineasta no tocante à produção, à temática da obra e aos circuitos de distribuição como podemos observar na fala de Felipe Macedo (1974) em uma entrevista:

> A "comercialização" do filme do Batista foi uma coisa inédita. Um paralelo contemporâneo talvez fosse o Michael Moore "liberando" o filme dele na internet ao mesmo tempo que é lançado em todo o mundo. O lançamento aconteceu simultaneamente nos cinemas comerciais e em cópias 16 mm nos cineclubes e outros pontos de exibição atendidos pela Dinafilme (MACEDO, 1974 in ANDRADE, 2005, p.185)

No entanto, muitos desses cineastas acreditavam que a burguesia nacional era uma burguesia nacionalista, portanto, anti-imperialista. Essa crença desmoronou com o golpe militar, visto que a maior parte da burguesia brasileira apoiou tal projeto. A construção de

uma miríade nacionalista somente foi possível pelo pacto ideológico da constituição do ser que vive um cotidiano que não o pertence, logo se a realidade é distante também as verdades serão e quando processadas encontram a fuga de um problema que sempre esteve visível, mas os processos ideológicos impediram que a tela fosse compreendida como uma realidade que não pode destituir de verdade (SETIN, 2021).

O golpe civil-militar trouxe uma realidade para as artes em geral que somente foram compreendidas posteriormente, visto que a ditadura impôs uma estética que financiou o sentido da própria dramaturgia nacional. O protesto e a construção de uma história nacional pelo cinema passaram pela decepção e, portanto, pela demagogia e hipocrisia demonstrada em inúmeros filmes durante o governo militar.

O cineasta João Batista de Andrade se inspirou de forma contundente no Cinema Novo brasileiro. Ele era integrante daquilo que ele próprio nomeou de Cinema Novo Tardio paulista. Seus filmes, dentre outros elementos, fazem oposição à ditadura militar.

O audiovisual que está proposto para estudarmos a partir de agora, "O homem que virou suco" (1980-1981), tem como protagonista Deraldo, um poeta que é impedido de vender poesias em São Paulo por um representante do poder público, por não possuir documentos de identificação. No final do filme, Deraldo retoma as suas poesias e as vendem nas ruas; de certo modo, um arauto de esperança para muitos artistas, migrantes, trabalhadores e trabalhadoras. Além disso, o filme representa o movimento de milhares de nordestinos que migraram para São Paulo, devido principalmente a perversidade da concentração fundiária agravada nas décadas de 1960 e 1970. Dessa forma, entendemos que mais do que um reflexo desse período o filme aborda o rentismo incorporado com toda força por São Paulo e típico das grandes e médias cidades brasileiras. Sem mais delongas, vamos ao filme.

3.2 Severino? Não, Severinos, porque somos muitos.

A análise da obra fílmica de João Batista de Andrade foi dividida em partes cujo início e fim de cada fragmento refere-se a momentos distintos de Deraldo (José Dumont) na metrópole paulista. A trajetória do personagem principal, apesar de ser mostrada na cena inicial já na cidade de São Paulo, inicia-se no nordeste, quando este resolve migrar para a metrópole. A vida do poeta em São Paulo é marcada por continuidades e rupturas, conflitos, crises e buscas. O que Deraldo desejava ao migrar? O que, em São Paulo atraiu esse poeta nordestino do estado da Paraíba para que se aventurasse no escuro? Sem parentes, amigos,

incerto quanto a um emprego, alimento, moradia? Será que Deraldo imaginava que na capital cultural do país, um artista, poeta como ele, não encontraria seu lugar ao sol?

O filme não explora as motivações de Deraldo, mas dá indícios de que São Paulo trazia esperança ao retirante, porque já na primeira cena ele acorda em um colchão no chão em um barraco em um favela, sem dinheiro para tomar café da manhã e com a recusa do dono do botequim de poder comer um pão e tomar um café fiado, dizendo que iria pagar com poesia. Sai esbravejando contra o dono do botequim, mas segue com seus poemas de cordel enrolados em um pedaço de tecido para o centro expor sua arte. A dureza da metrópole não havia, pelo menos ainda, consumido o artista.

Figura 38- O homem que virou suco (1980/1981).

Deraldo (José Dumont) acordando no barraco alugado de Dona Mariazinha - cena 4m37s Fonte: O Homem que virou suco (1980/1981)

No bojo da narrativa do filme, está a ambígua relação entre patrão e empregado, uma relação de opressão, dependência, veneração e paternalismo. O operário, José Severino (também representado por José Dumont) mata o patrão (1m20s), seu algoz, uma atitude conflituosa, pois, ao assassinar o patrão, o operário aniquila a si próprio, pois não está somente destruindo sua fonte de sobrevivência, está eliminando sua liberdade. Liberdade esta, absolutamente relativa, pois que tipo de liberdade há em uma existência marcada pelo aprisionamento do trabalho abstrato, em um tempo abstrato, sendo impressa em uma espacialidade excludente?

Milhares de Severinos na selva de pedra, numa metrópole que promete redenção, mas esta não se concretiza. Ao matar o opressor, o oprimido fica "preso" ao ato que colocou fim ao opressor, mas não à opressão. O patrão é o dono de uma multinacional, Severino, um migrante do Ceará . Ocorre que Severino é confundido com Deraldo, pela semelhança física, o sotaque, a origem como retirante e por Deraldo não possuir documentos. São tão parecidos,

não são de fato a mesma pessoa? Afinal, morando em São Paulo, vindo do nordeste, não são todos "baianos"? “Pode chegar gente de todo o nordeste chega em São Paulo tem que ser baiano” (CHICO e CHIQUINHO, 1993/1994).

Severino e Deraldo são polos contrários de uma mesma unidade. Durante o desenrolar do filme, Severino e Deraldo não se conhecem, eles ficam separados, pelas perseguições sofridas por acharem que Deraldo é Severino e o buscarem pelo assassinato do dono de uma multinacional, o poeta é impedido de viver de sua arte, sua natureza de poeta fica suspensa, abafada pela violência da metrópole com os seus retirantes. Deraldo só volta a **Ser** poeta ao se encontrar com seu outro eu, Severino. Desse encontro, o poeta fortalece seu Ser e escreve o poema **O homem que virou suco**. Deraldo declama o poema no centro da metrópole paulista para muitos outros trabalhadores (1h26m), em grande parte, Severinos como ele. Ele passa a dizer e ser poesia e se transforma no “porta-voz” da luta de classes. O Ser do poeta só se torna inteiro, a partir do encontro com o trabalhador destruído, que é fruto da destruição do patrão. Deraldo anuncia à sua plateia: - A força que o povo tem é a união.

Figura 39- Deraldo declama um poema.

Deraldo declama o poema O Homem que virou suco no centro de São Paulo- cena 1h26m. Fonte: O Homem que virou suco (1980/1981).

Essa mensagem de resistência e luta deve ser apropriada com afinco pela Geografia, pois ultrapassa muito os dados, as cidades, as ocupações que os migrantes passam a exercer nas cidades depois de migrarem. O ato de migrar adquire outra conotação, mais profunda, o movimento da película associado à Geografia confere a esta uma dimensão realista de uma verdade que se organiza por uma **estética da fome e do medo**. A Geografia consolida a luta pelo espaço nas suas muitas singularidades cotidianas e os filmes trazem uma composição que efetiva um futuro, mas qual futuro podemos pensar numa sociedade que golpeia permanentemente o pobre?

O conceito "severino" é uma realidade geográfica, já que os sujeitos se locomovem numa estrutura produtiva que não conseguem identificar para além da imposição da classe o sentido de uma estética oposta a tudo que oprime. Também "severino" poderia ser um verbo: severinar, isto é, poderia compor o cotidiano geográfico apenas na formulação de períodos absolutos ou relativos, com isso ao conjugarmos o verbo "severinar" estaríamos, de forma imediata, dizendo o que é a relação urbana numa construção de um migrante que se mostra forte, determinado e, acima de tudo, vivo. O verbo severinar seria a ruptura com milhares de conceitos prontos e a vida passaria, como num filme, encontrando sempre uma estética da construção num mundo que cabe em filmes, mas em poucos corações com o sentido científico.

Outros tantos Severinos são abordados de forma magistral pelo poeta João Cabral de Melo Neto. O poeta consegue exprimir a dureza da violência vivida pelos sertanejos de forma

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas
e iguais também porque o sangue,
que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte Severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte Severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).
Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar terra
sempre mais extinta,
a de querer arrancar
alguns roçado da cinza.
Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,

passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra
(João Cabral de Melo Neto, 1954)

Finalizamos com o poema, partindo da emigração, contudo, cientes de que a existência das pessoas que foram buscar alguma perspectiva no sudeste, não inicia com o movimento, o ato de migrar.

Figura 40- migrantes do nordeste chegando em São Miguel Paulista.

Fonte: https://lehmt.org/um-nordeste-em-sao-paulo-sob-demanda-na-editora-da-fgv/

Para compreender os fluxos migratórios do nordeste em uma perspectiva anticolonial é necessário encarar a violência subjacente ao processo de formação da sociedade brasileira. A primeira delas é a **concentração da terra, da riqueza e do poder**. Muitos pesquisadores da sociedade brasileira como José de Souza Martins e Caio Prado Júnior enfatizam qual é o tripé no qual se assentou e ainda assenta a economia brasileira desde o período colonial: latifúndio, monocultura de exportação e trabalho escravo.

Essa tríade, sobretudo a concentração de renda e terra só fez aumentar, forjando uma elite agrária e industrial que detém quase toda riqueza nacional. Essa classe dominante é insaciável e aniquila qualquer transformação que lhe tire o poder, mesmo que muito modestamente. A terra, tão essencial para milhares de camponeses nordestinos, é motivo para uma guerra violenta mas não declarada, nas tentativas de mexer nas bases da estrutura fundiária. O antagonismo entre uma elite poderosa e a exclusão da maioria da população é uma realidade, não dos tempos coloniais ou do Brasil império, mas atual e o que estrutura essa relação ambivalente é o **poder** e a **violência**.

Deste modo, é fundamental compreendermos que o poder e a violência, como categorias geográficas, elencam as contradições e um caminho de crítica efetiva para compreender a realidade. As narrativas fílmicas nos colocam diante de uma análise que revela as contradições da própria narrativa ou a narrativa como aquela que sublinha as contradições

no cotidiano. O poder está estruturado é a unidade da composição da realidade e da possibilidade de transformação ou de manutenção do status quo, isto é, o filme como narrativa evidencia o poder e a organização desse de forma sintetizada e com isso possibilita corresponder a estética e a realidade, deste modo, o exercício do poder e a regulação da violência que a aparece em todas as narrativas fílmicas em diversos graus e com diversas formas e funções na promoção da estética. Deste modo, na análise dos segmentos que se inicia a seguir, essas duas categorias serão utilizadas como eixo central ao serem traçados paralelos entre espaço fílmico e espaço geográfico.

Neste sentido, o pensamento anticolonial é fundamental para compreender que a violência e o poder são estruturas permanentes de comando e que somente com sua eliminação é que será possível constituir novo caminho que subtraia a opressão em todos os níveis e sentidos.

3.3 Segmento 1- A violência simbólica do operário símbolo- O trabalhador assassina o trabalho assalariado. (1m43s à 3m41s)

> Não basta que as condições de trabalho apareçam num polo como capital e no outro polo, pessoas que nada têm para vender a não ser sua força de trabalho. Não basta também forçarem nas a se venderem voluntariamente. Na evolução da produção capitalista, desenvolve-se uma classe trabalhadora que, por educação, tradição, costume, reconhece as exigências daquele modo de produção como **leis naturais evidentes** (MARX, O capital, grifo nosso).

Uma leitura anticolonialista dessa epígrafe de Marx nos fornece o seguinte entendimento: a violência não é somente haver milhares de trabalhadores desempregados numa sociedade cujo principal valor é o do "deus trabalho". Essa é somente a dimensão da violência mais aparente. A violência fundamental reside no fato de que a sociedade não concebe um mundo em que o trabalho não exista, que seja suprimido. Assim, não se trata portanto de distribuir os postos de trabalho ou reconfigurar ou suprimir a divisão do trabalho. Trata-se de efetivamente abolir o trabalho. Qualquer trabalho? Não. Karl Marx em A ideologia alemã (2010) deixa claro que é o trabalho abstrato/alienado. É exatamente o trabalho alienado que está representado na narrativa dos primeiros minutos do filme.

O primeiro segmento proposto para análise, inicia-se com personagens masculinos imponentes e bem vestidos. O cenário da filmagem escolhido por João Batista, foi o prédio da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) onde na ocasião ocorria a festa em comemoração ao **operário padrão**. A sagacidade de Andrade é impressionante, ele

aproveitou a comemoração da FIESP para filmar a cena, para após o fim da festa, filmar o assassinato do patrão pelo próprio operário símbolo. Nas palavras de João Batista:

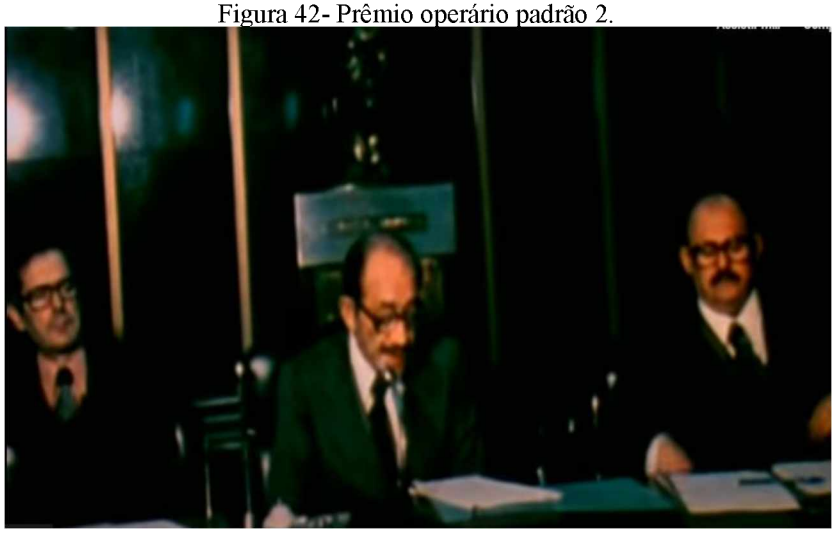
> Para a FIESP nós não mandamos o roteiro, só uma sinopse, que era a história de um cara que ganhava o prêmio do "Operário Padrão" e que, por isso, era muito importante participar da festa. Eles liberaram. Filmei a gente participando, o discurso do Theobaldo Di Nigris e combinei que o locutor chamaria o personagem para receber o prêmio. Ele fez isso. Como já havíamos combinado, o Zé Dumont levantou, foi se aproximando e quando passa pela câmera leva a mão para trás como se fosse pegar alguma coisa (ANDRADE, 2005, p.159).

Como parte da cena, vários repórteres querem entrevistar o dono da multinacional, onde José Severino é operário. O patrão, vestido de terno branco bem alinhado é anunciado pelo locutor como Mr. Joseph Losey da Ashby Losey do Brasil S.A, representado pelo ator Renato Master. Ele chega à reunião como quem cumpre o dever para com os operários que o enriquecem com um desdém típico do colonizador. A cena que mostra sua chegada ao prédio da FIESP é tumultuada pela quantidade enorme de repórteres que querem entrevistar o patrão, sua recusa em dar entrevista e seus seguranças que afastam a todos com rispidez. Ao adentrar no salão da FIESP cercado por seus seguranças e outros agregados o locutor anuncia com louvor a chegada de Mr. Joseph Losey da Ashby Losey do Brasil S.A, (Renato Master). A fala do locutor para apresentar o grande empresário é: "neste momento anunciamos a presença de Mr. Joseph Losey da Ashby Losey do Brasil S.A, empresa empregadora do nosso operário símbolo número 79".

Figura 41- Prêmio operário padrão.

Fonte- O Homem que virou suco (1980/1981).

Figura 42- Prêmio operário padrão 2.



No centro da mesa Theobaldo de Negris fazendo a entrega do prêmio operário padrão 1979. Fonte: O Homem que virou suco (1980/1981)

João Batista de Andrade continua sua explicação na entrevista concedida à revista Aplausos (2005) de como aconteceu a sequência das gravações: "Acabou a festa e nós ficamos lá enrolando. Falei que queríamos filmar alguns detalhes do personagem. Foi todo mundo embora e filmamos o detalhe dele puxando a peixeira e enfiando no patrão. A FIESP nunca reclamou do filme" (ANDRADE, 2005, p. 159). A narrativa mais significativa nessas cenas está na fala do locutor que descreve como são os operários símbolos- "os **operários mais responsáveis**, mais **conscientes** de seu papel perante a nação" (narração da cena, 2m40s). A consciência de seu papel perante a nação é inversamente proporcional à consciência de classe, de sua superexploração e de sua condição alienada. O grupo Krisis explica:

> Submissos aos ganhadores bem remunerados da globalização, eles têm de ganhar sua vida como trabalhadores ultra baratos e escravos democratas na "sociedade de prestação de serviços". Os novos "pobres que trabalham" têm o direito de engraxar o sapato dos businessmen da sociedade do trabalho ou de vender-lhes hambúrguer contaminado, ou então, de vigiar o seu shopping center. Quem deixou seu cérebro na chapeleira da entrada até pode sonhar com uma ascensão ao posto de milionário prestador de serviços (KRISIS,1999, p. 16)

Parece que José Severino não deixou seu cérebro na entrada da FIESP. Nem mesmo a honrada premiação de operário símbolo o comoveu, ao contrário, o impeliu a colocar em prática sua fúria. Cônscio do engodo que estava vivendo decide se vingar. Enganado e usurpado pelo sistema opressor, por um patrão opressor, por uma multinacional norte-americana imperialista decide fazer justiça com as próprias mãos. A princípio, a câmera filma

o rosto de José Severino; depois, o rosto de Teobaldo de Negris (presidente da FIESP); em seguida, a câmera dá um close no rosto de Mr. Joseph, para voltar à Teobaldo de Negris.

Enquanto ocorre essa sequência de enquadramentos o locutor narra uma fala carregada de um peso ideológico que merece ser destacada: "Para sermos uma grande Nação, precisamos da vossa constante dedicação ao trabalho, de vossa assiduidade, de vossa responsabilidade em relação à família, do elevado grau de companheirismo, da disciplina ao princípio e às leis que regem nosso país" (O Homem que virou suco, 1980/1981). Esse discurso é carregado de pelo menos dois fortes aspectos ideológicos: a responsabilidade do operário que, através de seu trabalho, deve tornar a nação grandiosa e sua **disciplina** como subordinação às leis da pátria. A pesquisa de doutorado de Campos (2018) sobre o trabalho no período da ditadura militar no Brasil, mais especificamente, a Campanha Operário Padrão (COP) analisou documentos que continham relatos de trabalhadores que venceram o concurso e um discurso comum a todas as falas eram: veneração ao trabalho e trabalho duro constante e dedicado (CAMPOS, 2018).

A COP tendo se tornado de abrangência nacional na década de 1970 buscava muito mais que um operário eficiente e produtivo, isso era inclusive secundário dentre seus objetivos, a campanha construiu um perfil de trabalhador ideal e visava implementar esse padrão de operário (sobretudo os da indústria) em todo território nacional. Por trás da exaltação de um único trabalhador modelo, seria possível estender sutilmente, porque ideologicamente, o disciplinamento de todos os outros trabalhadores. A autora nos esclarece os objetivos da COP:

> Nos objetivos da Campanha, dizia -se que, para a empresa, era importante a participação, pois ela "é um elo a mais de ligação entre os patrões e operários ", também porque, "ao exaltar o trabalhador, a campanha valoriza a empresa [a] que ele pertence e que lhe dá os meios necessários para desenvolver o seu trabalho" (SESI- RS, 1974, p. 1) (DE CAMPOS, 2018, p.46)

A construção de um elo entre patrão e empregado, nesses moldes, tornaria muito mais difícil o surgimento de conflitos, seja por insubordinação individual ou por organização coletiva por parte dos trabalhadores. A estratégia do empresariado estabelecia para com a ditadura militar um casamento perfeito, pois a disciplina conquistada voluntariamente é muito mais eficaz do que aquela imposta por coação. Foucault (1987) elucida o poder do disciplinamento para as forças econômicas:

> A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um

> lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de **sujeição estrita**. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (FOUCAULT, 1987, p.119, *grifo nosso*)

A disciplina estabelece uma sujeição que enriquece, através do trabalho, a classe dominante e fortalece a dominação de um Estado ditatorial: eis o casamento perfeito realizado no período militar. A aliança entre burguesia e Estado financiada pelo imperialismo estadunidense. No filme de Andrade, como dito anteriormente, o operário padrão do ano de 1979 era José Severino, a intencionalidade do cineasta ao nomear o migrante como José Severino era homenagear João Cabral de Melo Neto (1920-1999) pelo seu poema, Morte e Vida Severina (1955). Como esta cena foi filmada na própria festa da FIESP para entrega do troféu, quem está ao microfone falando dos atributos do operário padrão e anunciando José Severino é Theobaldo de Negris, o próprio presidente da FIESP (imagem 42). Ao ser convidado por Theobaldo para receber o prêmio, em meio a aplausos, José Severino, num primeiro momento, passa uma imagem de operário modelo: bem vestido, sem barba, cabelos bem penteados e brilhantes, acompanhado da esposa, atitudes polidas e contidas (imagem 43).

Figura 43- Severino recebe o prêmio.

José Severino caminha em direção ao palco para receber o prêmio. Sua mão direita atrás do paletó de certo modo anuncia que o operário fará algo.
Fonte: O Homem que virou suco (1980/1981).

Figura 44- Patrão assassinado.

Close de Mr. Joseph Losey da Ashby Losey do Brasil S.A, (Renato Master) ao ser esfaqueado por José Severino. Fonte: O Homem que virou suco (1980/1981).

Enquanto José Severino caminha em direção ao palco, a câmera dá um close em seu rosto que imediatamente muda de expressão e ela prenuncia o que vem a seguir: o operário coloca sua mão por trás do paletó como se fosse pegar algo, em seguida a câmera já mostra o dono da multinacional sendo esfaqueado. Desse momento em diante José Severino desaparece para dar lugar à sua antítese: Deraldo, o poeta. O segmento seguinte analisa a trajetória do poeta em São Paulo e sua luta para se expressar e viver de sua arte.

3.4 Segmento 2- A antítese do trabalhador disciplinado: o poeta insurgente. (7m36s à 1h01m21s)

Deraldo sai de um quarto alugado por Ceará e sua mulher com seus cordéis para um dia de trabalho, talvez quem sabe, seu primeiro dia de trabalho, o filme não traz essa informação. O primeiro diálogo de Deraldo é com Dona Mariazinha e merece destaque pelos elementos alienados e ideológicos de seu conteúdo:

-Dona Mariazinha: já vai, é seu Deraldo?

-Deraldo: já, já vou.

-Dona Mariazinha: Senhor conseguiu emprego, seu Deraldo?

-Deraldo: Ah, olha, se soubesse quem inventou o emprego eu mandava era fuzilar.

-Dona Mariazinha: Senhor pensa que a vida é só cantar, seu Deraldo? A vida é dura, é agarrar no batente.

-Deraldo: Dona Mariazinha, na sua concepção… isso aqui não é emprego não, não é trabalho não? (Deraldo mostra sua literatura de cordel- imagem 4).

-Dona Mariazinha: isso é diversão seu Deraldo. Se o senhor fosse cego tá certo né, mas com uns olhinhos desses tão vivos, seu Deraldo, isso é diversão homem. Porque não faz igual a Zé meu marido hein, que pega no batente desde 6 horas da manhã e só volta à noite, seu Deraldo, cansado.

- Deraldo: tai, descobri, vocês vivem tão bem por isso né?

Neste diálogo fica evidente que a concepção de trabalho para Dona Mariazinha e Deraldo são diferentes. Para ela, o trabalho se resume a acordar cedo, realizar esforço físico, trabalhar por muitas horas até quase à exaustão. Para Deraldo escrever poemas, declamar, expor, é trabalho. Observe que trabalho para Dona Mariazinha é trabalho alienado, trabalho subjugado ao capital e existente para compor sua reprodução cada vez mais ampliada.

A concepção de que trabalho é trabalho para o capital foi/é reforçada por um componente ideológico instaurado aqui no Brasil, sobretudo em São Paulo: a noção burguesa, apropriada pelo proletariado de que trabalho é fonte de riqueza (MARTINS, 2018). Essa ideologia foi implementada de modo que o proletário não pudesse trabalhar para si, afinal se trabalho é fonte de riqueza o melhor sou eu próprio tornar-me um burguês. Essa possibilidade foi eliminada com a adoção da lei de terras de 1850 transformando a terra em fonte de riqueza para o capital. O proletário sem poder adquirir terra alguma teria que se submeter ou ao grande latifundiário ou ao patrão, no caso do ambiente urbano. O autor explica:

> Foi a partir daí que a dominação burguesa se apresentou como legítima para o operário. O enriquecimento do burguês foi entendido como resultado do seu próprio trabalho, das suas privações e sofrimentos, e não como o produto da exploração do trabalhador. A dominação e a exploração do capital passaram a ser concebidas como legítimas porque a riqueza não seria fruto do trabalho proletário, mas sim do trabalho do empresário. Enfim, o trabalho que cria o capital não seria o trabalho expropriado, e sim o trabalho próprio. Em consequência, o emprego oferecido pelo patrão passou a ser visto como a dádiva do capitalista, a oportunidade do trabalho, isto é, o acesso ao trabalho redentor - o trabalho que, ao enriquecer, liberta (MARTINS, 2018, 149)

Assim, o trabalho não é somente virtuoso, ele é o fundamento de toda e qualquer riqueza, o operário que não é rico como seu patrão não se esforçou ainda suficientemente. José de Souza Martins nos ajuda a compreender que a concepção de Dona Mariazinha é da grande maioria da classe trabalhadora no Brasil é fruto do que o autor designa como aburguesamento das aspirações operárias. Por isso, para Ceará e Dona Mariazinha um poeta não passa de um vagabundo, preguiçoso que utiliza de artifícios como a arte para driblar a necessidade "natural" do trabalho.

Figura 45- Deraldo o poeta.

Deraldo questiona a concepção de trabalho de Dona Mariazinha
Fonte- O homem que virou suco (1980/1981).

Figura 46- Deraldo expõe sua arte.

Deraldo no centro de São Paulo expondo seus cordéis. (10m57s) Fonte: O Homem que virou suco (1980/1981).

Deraldo parece demonstrar consciência acerca desse processo ideológico e utiliza de ironia ao dizer: - tai, descobri, vocês vivem tão bem por isso né? Evidentemente, nem a submissão ao trabalho, nem a incorporação do modo de vida da capital são assimilados com tranquilidade pelos migrantes nordestinos que ficam no limbo sociocultural, sentindo-se ninguém, despossuídos da terra, do seu lugar, sua gente, e sem pertencerem também ao cosmopolitismo das grandes cidades. Esse elemento de um nordeste vivendo à margem em São Paulo, por exemplo, é evidenciado do início ao fim do filme de João Batista e era/é vivenciado no espaço das metrópoles. Nesse sentido, somos a cópia periférica do colonizador. Reproduzimos os moldes da relação colonizador-colonizado em uma espacialidade colonial interna ao país. Assim, o centro-sul seria o colonizador e o nordeste a imagem fantasmagórica do colonizado. Mbembe (2018) ratifica nos mostrando que qualquer semelhança não é mera coincidência:

> África" e "negro" - uma relação de coengendramento liga esses dois conceitos. Falar de um é, na realidade, evocar o outro. Um confere ao outro seu valor consagrado. Como já dissemos, nem todos os africanos são negros. No entanto, se a África tem um corpo e se é um corpo, um isto, é o negro que o confere a ela - pouco importa onde ele se encontre no mundo. E se negro é uma alcunha, se ele é aquilo, é por causa da África. Ambos, o isto e o aquilo, remetem à diferença mais pura e mais radical e à lei da separação (MBEMBE, 2018, p.79)

A lei da separação foi instaurada no Brasil, dentre outros fatores, pelos regionalismos que configuraram uma espacialidade naturalizada de modo oficial e de modo ideológico de que ao "sul" pertence à riqueza, conhecimento, avanço tecnológico, progresso e ao "norte"; bem, ele seria nossa África, enquanto o sul a Europa, algo tolerado, mas não impunemente, suas riquezas, pessoas, patrimônios, história, cultura pertencem ao sul. Imigrantes vindos do nordeste somente são tolerados se se submeterem à exploração de seus corpos e almas para enriquecimento do sul.

Uma confirmação de que as pessoas naturais do nordeste e todo o arcabouço cultural ligado a elas são somente tolerados e cruelmente estereotipados está na imagem difundida do imigrante do nordeste:

> Os tipos "nordestinos" do **pau-de-arara**, do **coronel**, do **cangaceiro**, do **jagunço** faziam parte da coleção de tipos que a chanchada agenciava dos programas de humor de rádio e levava para a tela, já na década de quarenta. O nordestino se aproxima muito da imagem do matuto ou do caipira. Ele é sempre mostrado como a inversão da figura do citadino, do grã-fino, do bem-educado, do civilizado, do polido. Ele é a negação da figura do cosmopolita, porque atesta a nossa pobreza física e mental. Era sempre uma figura de gestos, comportamentos, valores e falas disparatadas com o mundo urbano, com o glamour do mundo burguês; era o símbolo da precariedade nacional (ALBUQUERQUE, 2011, p.297)

A partir de Albuquerque (2011) compreendemos mais uma cena do filme no qual comprova a identificação que se faz do nordestino como símbolo do atraso. Nesta cena, Deraldo busca emprego na construção civil e se depara com um encarregado da obra tendo o seguinte diálogo com um dos operários:

-Encarregado: Tá me sacaneando? Não combinei com você que tem que fazer hora extra todo dia rapaz?

-Operário: mas ontem eu não podia.

[...]

-Encarregado: mas eu falei que é ontem, amanhã qualquer dia..todo dia tem que fazer hora-extra, tá me deixando mal com o doutor engenheiro.

Operário: mas eu falei…

-Encarregado: E outra coisa, tira essa barba, tu não é hippies, tira essa barba você não é Jesus Cristo. Aqui tem que fazer hora extra todo dia.

- Encarregado: dirigindo-se à Deraldo- E você? O que que é ô cabeça de guaiamum?

- Deraldo: Eu vim aqui atrás de um emprego né…tô desempregado…

Depois de uma brevíssima entrevista o encarregado

- Encarregado: Olha aí meu chapa, o trabalho aqui é dureza viu, não é os trabalho que vc tinha lá no norte não, negócio de vaquejar, o trabalho aqui é pra macho. E tem outra coisa, o trabalho aqui é salário mínimo.

- Deraldo: mais só um?

Figura 47- Deraldo no mundo do trabalho.

Deraldo no universo do trabalho alienado. Na imagem 1 o poeta carrega sacos de batatas, imagem 2 o edifício em construção em que Deraldo vai trabalhar e imagem 3 Deraldo aprendendo a controlar o elevador da construção. Fonte- O Homem que virou suco (1980/1981).

Do pornô chanchada aos grandes filmes comerciais, Albuquerque Jr. (1999) relata que a imagem veiculada do típico "nordestino" é representada como um contrassenso, dentro de um mundo cheio de superficialidades, estrelas hollywoodianas de um mundo urbano-industrial. Assim, às vezes o "nordestino" era mostrado como o valentão ridículo, o coronel machista, o caipira sertanejo, preguiçoso e pouco inteligente (ALBUQUERQUE JR, 1999).

A imagem estereotipada do nordeste (seca/atraso/pobreza) e do nordestino já estava instaurada antes da intensificação do fluxo de migrantes de vários estados do nordeste para a capital paulista:

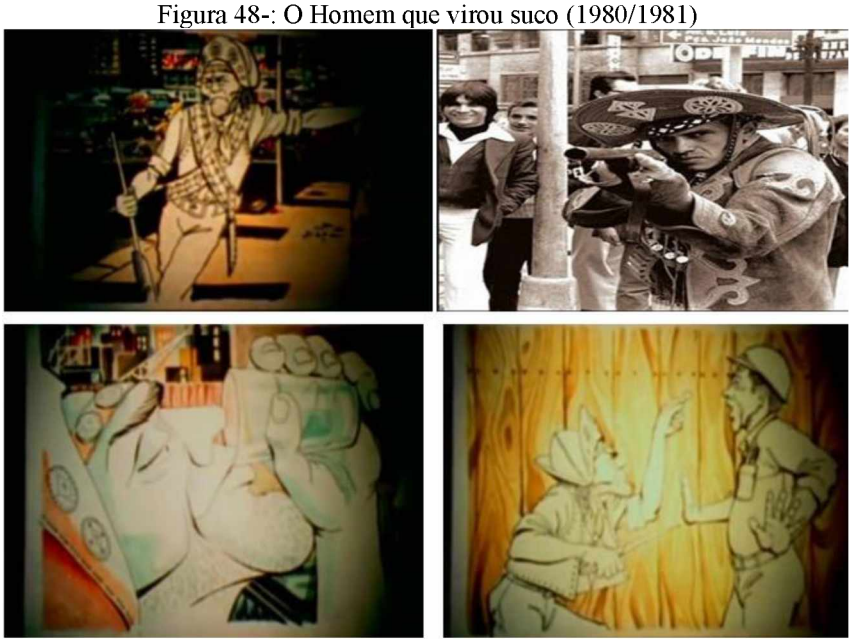
> A figura do nordestino, que começa a ser elaborada a partir do anos 20 do século passado por uma vasta produção literária, artística e cultural, vai, pois, incorporar e congregar diferentes tipos que haviam sido pensados anteriormente ou que estavam em pleno processo de elaboração, como: **o cangaceiro, o jagunço, o coronel, o flagelado, o retirante, o beato, o romeiro**, além dos tipos regionais anteriores a aquelas denominações que eram usadas, antes que o termo nordestino surgisse, para nomear os habitantes deste espaço, como: **o nortista, o brejeiro, o praieiro e o sertanejo**. Todas estas figuras têm alguns traços em comum e serão uma das causas da forma estereotipada e preconceituosa como este tipo regional é visto e tratado, no Brasil, até hoje. Todas elas remetem o nordestino para ser elemento de uma sociedade rural, **atrasada**, pobre, rústica, de relações sociais violentas e discricionárias (ALBUQUERQUE JR, 2007, p. 112-13, grifo nosso).

A questão dos estereótipos regionais colocando o centro-sul como lócus do progresso e o nordeste e norte como o lugar do atraso possuem fundamentos políticos (ALBUQUERQUE, 2009) e econômicos (LEFEBVRE, 2009). De acordo com Albuquerque, a concepção de região, antes de tudo, remete a um empreendimento de poder, administrativo e militar. A própria etimologia da palavra região, do latim regere, indica esse atributo. As imagens regionalistas, portanto, refletem esse poder que, para sobrevalorizar uma(s) em detrimento das outra(s), utiliza-se de estereótipos, preconceitos, racismo. As imagens abaixo foram reproduzidas em um audiovisual passado para adestrar os trabalhadores, foi a última tentativa de Deraldo para enquadrar-se no mundo do trabalho abstrato. As imagens são absurdamente preconceituosas e racistas e colocam a região nordeste e as pessoas que de lá advém em um status de inferioridade. Enquanto as imagens eram mostradas, o narrador off contava a história de Virgulino, depreciando-o o tempo todo e fazendo uma referência simbólica de que todo nordestino que não se coloca como subordinado ao "sul" seria fatalmente condenado ao atraso de suas origens. É pertinente colocarmos uma parte da fala desse locutor do audiovisual:

> Vou pra São Paulo domar essa cobra gigante. Mostrar para os paulistas o que é um cabra-macho. Logo que chegou em São Paulo, Virgulino procurou uma obra do metrô. E aqui está ele. Todos trabalham, mas Virgulino, o nosso herói, não. Bebia. Como valente que era, não respeitava um só dos avisos. Era o único, que só por pirraça, andava descalço na obra. Respeitar o chefe? Dizia ele. Quero ver quem é mais valente. E não só não respeitava, como ainda rasgava os cartazes. Ameaçava o chefe com sua peixeira sempre do lado. Com tudo isso, Virgulino foi ficando marginalizado pelos próprios companheiros, que ridicularizavam suas manias. Parece que ainda está no Norte, diziam. Nosso herói se acabrunhava, mas não se emendava. E logo aprontava mais uma valentia: desrespeitar as ordens. E lá vai o nosso herói, cambaleando pela tábua. E "chibum", despenca na poça d'água. Virgulino era mesmo ridículo. Tinha fama de herói, mas era um palhaço. Perdeu o emprego. E é expulso pelos próprios companheiros. E acaba recebendo uma chuva de cuspe na cara. Lá vai Antônio Virgulino Silva. Atravessando São

Paulo de volta para o Norte, como um derrotado (O Homem que virou suco (1980/1981 aos 51m39s).

Figura 48-: O Homem que virou suco (1980/1981)



Estereótipos do nordeste. Fonte: O Homem que virou suco (1980/1981)

Para Lefebvre (2009) uma das origens da subordinação do rural ao urbano é a dependência econômica do campo à cidade, o que acabou conferindo o estatuto de civilizado ao espaço citadino com suas obras grandiosas, monumentais perenes no tempo e imponentes no espaço. Acrescenta-se a esse elemento de hierarquização regional política e econômica um processo que Harvey (2006) intitulou de acumulação por espoliação em que essa espoliação em massa ocorreu, no caso brasileiro, com a invasão/encobrimento da América e séculos depois, com grande intensidade a partir da década de 1960, com a modernização agrícola e acirramento da concentração fundiária extorquindo milhares de camponeses de suas terras.

Essas famílias camponesas ao migrarem para o espaço das grandes cidades continuam sendo expropriadas, desta vez, de renda, moradia, emprego e especialmente de sua identidade. A imagem vendida e comprada de "nordestinos" como equivalente a um povo de categoria inferior ajuda a legitimar e fortalecer a espoliação sofrida historicamente. A pesquisa de doutorado de Fontes (2002), por exemplo, revela como as migrações internas no Brasil passaram a ser consideradas como um obstáculo a um crescimento urbano-industrial promissor nas metrópoles. Os grandes deslocamentos humanos de outras regiões para as metrópoles do sudeste aumentam as contradições do sistema capitalista reveladas nas profundas desigualdades socioespaciais. Em São Paulo, a partir da década de 1950, houve aumento significativo da violência, falta de moradia, criminalidade, problemas de transporte público e todos esses problemas foram atribuídos migrantes "nordestinos" que se

transformaram no "bode expiatório" dos graves problemas urbanos que haviam se multiplicado, obviamente, devido a um crescimento muito rápido.

Em um jornal paulistano de renome nos anos de 1950, Fontes (2008) coletou um trecho de uma reportagem onde o repórter descreve os migrantes recém chegados à capital:

> Depauperados, doentes, cheios de filhos atacados de verminose. O quadro que apresenta a família nordestina compara-se aos povos mais atrasados do mundo. Ignorando as mais elementares noções de higiene e de alimentação, mesmo que consigam emprego em São Paulo, como o conseguem muitos deles, não abandonam jamais seus *modus vivendi*"(citado por Fontes 2002, p. 90).

O modo como são retratadas as famílias migrantes é assombrosamente natural, assemelha-se a descrição de um objeto avariado e/ou sujo. Para o motim contra os nordestinos, que tentavam atravancar o portentoso sucesso empreendido pelos eficientes bandeirantes ficar completo, sua região de origem também deveria compor o quadro sinistro de estereótipos. O nordeste, tal qual o nordestino, era o lugar onde se reproduzia a síndrome do atraso. Assim:

> Nordeste, região-problema. Nordeste da seca e da miséria, dos homens-gabirus; Nordeste de uma economia incapaz de gerar empregos para sua população e, por isso, histórico fornecedor de mão-de-obra para outras regiões do país. Nordeste, berço das "hostes errantes", dos emigrantes que "incham" as cidades do Sul e Sudeste ou "vagam" pelas fronteiras da expansão agrícola ou dos garimpos do Centro-Oeste e do Norte (BACELAR, 1992)

No entanto, não podemos deixar de comentar leituras distintas a essas. No trabalho de doutorado de Caravelas (2006), por exemplo, a pesquisadora infere que os dados pesquisados por ela, revelam o nordeste retratado com imagens complexas, multifacetadas; por um lado, como uma região com graves problemas sociais, com seca e miséria, mas também rico, que se desenvolve economicamente e se industrializa; um nordeste que reivindica sua cultura e territorialidade e que sabe o que quer. Nordeste de grandes movimentos populacionais devido à miséria, mas também região com personalidades importantes, como intelectuais e artistas de projeção nacional. Região repleta de belas praias, águas mornas e calmas, com uma cozinha sortida. Nordeste de pessoas pacíficas, mas que sabem de seus direitos e lutam por eles com todas as suas forças. Uma região forte, onde passado e presente se misturam. A pesquisadora enfatiza que muitos jornais das décadas de 1970 e 1980 contribuíram para a ideia de que não há homogeneidade no nordeste, ao contrário, trata-se de uma região heterogênea e repleta de contradições, sendo impossível

continuar fazendo prevalecer a mentira de um nordeste raquítico pela fome e inferior pela seca, práticas econômicas ou culturais (CARAVELLAS, 2008).

Nessa perspectiva, para finalizar esse segmento buscamos exemplificar a diversidade do nordeste, seja ele espacializado na própria região ou fora dela com Luiz Gonzaga (1912 – 1989). Gonzaga foi um artista que constituiu o nordeste em suas canções principalmente como o espaço da nostalgia, onde o coração apertado sentia saudade da paisagem e seus cheiros, das festividades do local e seu povo alegre (ALBUQUERQUE, 2009). Representava em suas músicas saudade desses elementos, bem como elevava o nordeste como local de grande expressão cultural, genuína, ao mesmo tempo em que denunciava a seca, a negligência do Estado e o sofrimento do povo. Luiz Gonzaga a um só tempo expressa todas essas dimensões em suas músicas e ainda se porta como um verdadeiro representante da cultura nordestina contra as hegemonias culturais do "sul". Destacamos sua importância cultural para o nordeste, uma vez que foram inúmeros artistas da música popular que migraram de lá rumo às metrópoles ao longo do século XX em busca de visibilidade e da modernidade vivenciada pelos centros urbanos, mas com características regionais muito marcantes. Essas características irão produzir tensões, conflitos, e serão incorporadas nas músicas produzidas por esses artistas, como foi o caso do próprio Luiz Gonzaga e várias de suas letras. Deraldo, como artista, não deixa de estar dentre essas centenas de artistas que vivenciaram a diáspora nordestina. Ele também foi atrás de seu sonho no "sul maravilha". A análise inscrita no próximo é uma tentativa de esta

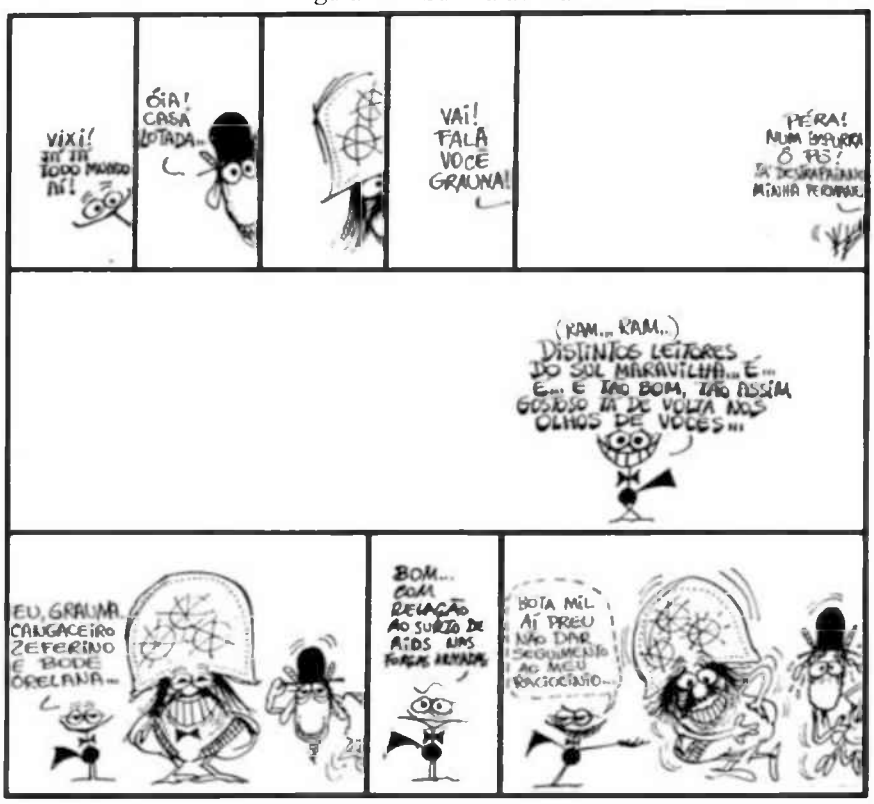
3.5 Segmento 3- O Sul Maravilha- a paisagem regional como uma imagem do espetáculo.

A criação das regiões, como delimitações espaciais, foram frutos de relações de poder por diferentes grupos sociais no interior do país. "Na luta pela posse do espaço ele se fraciona, se divide em quinhões diferentes para os diversos vencedores e vencidos; assim, a região é o botim de uma guerra"(ALBUQUERQUE, 2009, p.36) As regiões como espacialização de conflitos foram configuradas no Brasil, grosso modo, da seguinte maneira: no sudeste seria a região vencedora e o nordeste estaria na categoria de vencidos. Esses atributos falsificadores das regiões criaram uma espécie de imagem-espetáculo, transformando a região sudeste, mais especificamente os estados do Rio de Janeiro e São Paulo em "**sul maravilha**".

Assim, a arbitrariedade das adjetivações transformaram o nordeste numa região que cultua o passado (atrasada), reticente ao progresso e que além disso estaria condenada ante ao

processo irrefreável advindo da globalização. O artifício da expressão cultural do nordeste está ligado à uma veneração do passado necessariamente condenado pela modernidade e que a faz surgir como o conjunto desta memória: como espaço/lugar cultural sempre contrário à ameaça de aniquilação de atributos modernizantes invasores (MORAES, 1988). Essa luta emerge como reação a dois processos totalizantes entrecruzados e simultâneos: a globalização econômica de um lado e a ideia de nação no Brasil centralizada e burocratizada nas elites do sudeste. Tal fato explica, pelo menos parcialmente, o aborrecimento/rejeição como uma característica da luta identitária dos povos do nordeste frente à cultura hegemônica advinda do "Sul maravilha".

Figura 49- "Sul maravilha"



Fonte: https://admbrasileira.wordpress.com/2015/11/03/o-significado-do-traco-de-henfil-e-seus-personagens/

Voltando ao conceito de espetáculo, sua pertinência para essa pesquisa reside no fato que ele de certa forma é um prolongamento do **fetiche da mercadoria** elaborado por Marx. Karl Marx demonstrou a existência de um fenômeno progressivo de alienação e redução gradativa da consciência acerca desse processo. A vida do ser humano submetido ao capital não estaria em seus próprios desígnios mas é determinada pela racionalidade econômica, as mercadorias seriam o motim dessa determinação. No nosso caso específico, o uso da expressão "fetiche" e "imagem" reitera uma inversão na qual existe uma subordinação de uma

região à outra e essa subordinação é pautada e originada no colonialismo. As diferenciações espaciais internas especialmente aguçadas pela oligarquia cafeeira e burguesia industrial tornaram o sudeste o arremedo do colonizador. Um fetiche? Sim. Um espetáculo? Também, pois como afirma Debord sobre o espetáculo: "é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana — isto é, social — como simples aparência" (1997, p. 16). Enquanto Marx (2015) apontava que a mercadoria adquiriu um caráter de comando da vida social e sua reprodução econômica. Nesse sentido, o sudeste tendo se tornado o maior produtor de riquezas do país, antes mesmo da proclamação da república, era imprescindível que se tornasse também o sinônimo de progresso, bem-aventuranças, riquezas e maravilhas.

A antítese do "sul maravilha" seria portanto o sertão. Mais do que um lugar, ou hoje modernamente uma sub-região, o sertão é uma condição de existência e pode estar em vários lugares simultaneamente. Foi forjado como um símbolo pelos contextos históricos, um não lugar em todos os lugares, como eternizou Guimarães Rosa "[...] o sertão está em toda parte."Desse modo, o sertão não está materializado em algum ponto da superfície, a ideia de sertão, uma ideologia, o faz presente em corpos, mentes e inúmeros lugares. A materialidade desta qualificação pode variar no espaço indefinidamente, o que esse local empírico em que emerge o sertão sempre tem em comum é a associação desse espaço à construção ideológica do que se designou como sertão (MORAES, 1988)

O sertão, referido aqui não só como toda a região nordeste mas também a um conjunto de valores, é uma condição espetacular da conquista de território, uma classificação elaborada para uma condição que precisa ser superada. Por conseguinte, a designação vem a reboque sempre de um propósito (civilizar, modernizar, povoar, colonizar), aspirando, em última instância, a superação total do sertão e de sua condição e sua elevação ao status de moderno. Trata-se de um lugar e um não-lugar a ser apropriado e incorporado à dinâmica da economia do centro-sul: uma área a ser colonizada para expandir o país. Tendo em mente esses atributos, é possível traçar paralelos entre o papel gerado pela ideologia do sertão na formação territorial brasileira e o uso semelhante à concepção de "deserto" na elaboração da espacialidade argentina (ELIAS, 2020). Na mesma linha, estaria a "expansão da fronteira" – tal como analisada nos filmes western do capítulo I – na colonização dos Estados Unidos. O migrante nos espaços urbanos almeja sempre suplantar a condição sertaneja, modernizar-se.

3.6 Segmento 4- Da Europa à América, do sudeste ao nordeste...quase 500 anos e o colonialismo continua o mesmo (1h01m29s à 1h04m43s)

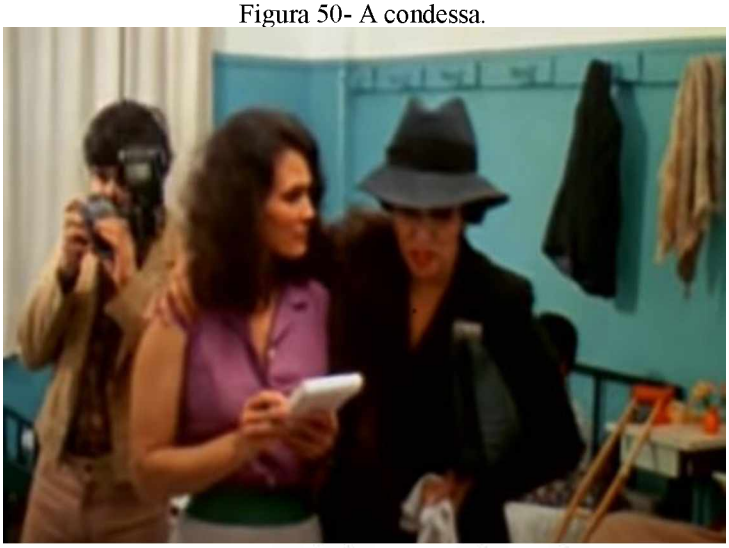
A análise desse pequeno trecho carece dos dispositivos diretos e certeiros do anticolonialismo que trazem com sua simplicidade uma perspectiva real e cortante da realidade. Depois de várias sequências de cenas sendo humilhado e passando fome, Deraldo desmaia e é levado a um centro de saúde que atende pessoas em São Paulo em situação de rua. Ele acorda na cama de uma enfermaria com vários outros pacientes e é atendido por uma enfermeira. Ele diz a ela que acha que vai morrer, esta responde: "você está num lugar que será bem tratado...este lugar é mantido pela condessa para ajudar "**gente igual a você**" (1h01m50s). A fala da enfermeira é carregada por um processo de diferenciação. Pessoas na rua, migrantes, negros, desempregados, são colocados num bolo e neste momento estão sendo representados por Deraldo: "gente igual a você".

> Outros, mais caridosos, admitiam que tais criaturas não eram inteiramente desprovidas de humanidade. Adormecida, essa humanidade não se tinha ainda lançado à aventura daquilo que Paul Valéry invocava como o "afastamento sem retorno". Era, no entanto, possível elevá-la até nós. Tal fardo não nos conferia, porém, o direito de abusar de sua inferioridade. Pelo contrário, deixávamo-nos guiar um dever - o de ajudá-la e protegê-la. Era o que fazia do empreendimento colonial uma obra fundamentalmente "civilizadora" e "humanitária", cujo corolário de violência não era senão moral (MBEMBE, 2018, p.30-31)

Tem pessoas iguais a você, mas existem pessoas diferentes. Assim, Deraldo tentou viver de sua arte, não obteve êxito, tentou o mundo do trabalho, não se "encaixou", o que conseguiu foi morar na rua, sem teto, sem dignidade e com muita fome. A história de Deraldo é a história de milhares de pessoas em situação de rua nas grandes cidades: explorados, expropriados, à margem do tempo e do espaço. Foram e são fundamentais como força de trabalho para servir à reprodução do capital (como a escravização de pessoas à época da colônia e império) mas não servem para outra coisa.

Contudo, aos cosmopolitas não é dado o direito de abusar de sua inferioridade. Por isso existem os "amigos" de "nordestinos" assim como existiam os "amigos" dos africanos (MBEMBE, 2018). João Batista explora essa bondade que não passa na verdade de uma mentira travestida de benevolência através do episódio que ocorre depois de Deraldo desmaiar nas ruas por passar mal por sentir tanta fome. Ele é levado para um abrigo onde a várias outras pessoas em situação semelhante e chega a visita da condessa (mantenedora do local).

Figura 50- A condessa.



Entrevista da condessa falando sobre a benevolência de seu projeto social (1h02m15s) Fonte: O Homem que virou suco (1980/1981)

Essas pessoas internadas nesse local são tidas como resultado de um total desajuste econômico e social do terceiro mundo, o retrato da incompetência em gerir com eficácia as relações socioeconômicas. Localidades ineficientes que produzem pessoas perdidas: alcoólatras, incapazes de manter com responsabilidade uma família, ineptos, deficientes para o trabalho. Por isso, os pacientes da condessa são símbolos de um outro, distante, não civilizado. À condessa cabe o papel de recuperá-los, enquadrá-los, modernizá-los. Enquanto a condessa é entrevistada, Deraldo diz: "não sou mendigo não". Ele busca continuamente lutar por sua identidade. Ele diz: "eu sou poeta". Deraldo se afirma pelo seu ofício, sua identidade está vinculada a sua capacidade criadora e criativa.

Sobre a compaixão da condessa pelos menos favorecidos, classe inferior que, ela como vinda de uma civilização elevada e altruísta tinha como obrigação exercer a bondade, Mbembe comenta:

> Algumas variantes desse tipo de amizade fundada na política da bondade não questionavam a fundo o preconceito de inferioridade ligado aos negros. Elas se atinham à ideia de que o "homem negro" vivia numa condição miserável e sórdida e que existiam disparidades físicas, anatômicas e mentais entre europeus e africanos. No entanto, ponderavam que, apesar desse estatuto de inferioridade, os africanos eram dotados de fala. Mereciam a compaixão devida aos outros seres humanos. Sua inferioridade não nos conferia de modo algum o direito de abusar de suas fraquezas. Pelo contrário, impunha-nos o dever de salvá-los e elevá-los até nós (MBEMBE, 2018, p.138).

Constatamos que eles não estavam preocupados se o homem negro, aqui em nosso exemplo, o nordestino com o atestado de inferioridade concedido pela sociedade escravocrata,

estava sendo roubado em sua dignidade. Eles só não pretendiam abusar dessa condição de inferior, como faziam seus antepassados oligarcas. A amizade tem um limite e é muito duvidosa. Serve mais para arejar a consciência do "branco" do que para unir pessoas com histórias divergentes.

No entanto, um exemplar de empatia é posto ao final da narrativa. Deraldo começa uma busca por José Severino para colocar um fim nessa confusão formada pela semelhança entre ambos. Depois de muito procurar, saber pelos companheiros de trabalho que Severino havia usado por seu patrão e conseguir encontrá-lo em uma favela, Deraldo se depara com Severino com uma faca na mão, desferindo golpes no ar, encolhido, assustado e perturbado, provavelmente pelo ato que cometeu. Nesse instante, o poeta se compadece de Severino. Ao buscar por Severino e encontrá-lo, Deraldo se faz um só com ele e põe fim à antítese construindo uma unidade: poeta e operário encontram sua redenção. O capitalismo através das garras da metrópole tentou devorá-los, mas não conseguiu.

Figura 51- Deraldo procura Severino.

Deraldo em busca de Severino (1h24m25s). Fonte- O Homem que virou suco (1980/1981)

Figura 52- Deraldo encontra Severino.

Deraldo encontra Severino (1h25m58s). Fonte- O Homem que virou suco (1980/1981)

A nosso ver, o momento mais revolucionário de todo o filme. O encontro do poeta-trabalhador consigo mesmo. Pode haver uma leitura romântica ou lírica desse momento, mas o que prevalece é a mensagem da transformação, ruptura e revolução.

3.7 A enunciação e narração- a mensagem revolucionária no cinema de rua

A história de dois personagens como se fossem um é criada de forma simples, mas com uma narrativa sofisticada com poucos recursos, câmera na mão, ideias na cabeça e filmagens que misturam ficção e documentário. Este é um dos legados de João Batista de Andrade para o cinema brasileiro e também, porque não dizer, para a Geografia brasileira. Analisado de maneira pormenorizada a leitura espacial dos homens que virou suco, torna-se a leitura dos homens que viram suco nas mãos do capital.

> Tudo é filme. Longas coloridos e reportagens são filmes. Essa visão é que sempre me ajudou a trabalhar sem preconceitos. Colocar uma câmera no tripé numa rua movimentada e pedir às pessoas que lessem um telegrama dando a notícia de que o General Ernesto Geisel era o escolhido para suceder o também General Médici, filmar o pânico das pessoas que, ao lerem, percebiam do que se tratava, e documentar esse medo também nas desculpas para não lerem mais... Três ou quatro minutos de medo foram levados ao ar por nosso programa. Isso é ser documentarista, ser cineasta, saber usar os instrumentos e as possibilidades abertas por eles, sob o crivo da visão crítica da realidade. Fiz isso, ainda me lembro de Fernando Morais, grande amigo, me entregando o telegrama e, a seu modo, me dizendo: "Olhaí, Batistério, a trolha de hoje..." Peguei o telegrama sem dizer nada a ninguém e saí com minha equipe, já com a ideia de como filmar. Filmar o medo (NOGUEIRA, 2020, p.8).

Encontrar as possibilidades de narrativa nas ruas junto às pessoas, filmando seus sentimentos, como Getino relatou em sua entrevista, sem racionalizações. Então, aquele que fala (o diretor) através dos textos e imagens, diz coisas muito mais próximas àqueles para quem se fala. Outro elemento marcante neste audiovisual é que ele transpôs o circuito comercial e se disseminou nos circuitos alternativos. Uma das coisas mais interessantes em O Homem Que Virou Suco é que o sucesso do filme não veio apenas do circuito tradicional de salas e sim desses outros circuitos. Esse filme demonstra que produções com conteúdos críticos devem procurar seu próprio público e não se submeter ao padrão atual de público das salas de cinema. O Homem Que Virou Suco é um filme inconfundível, principalmente pela forma singular de abordar uma realidade já bastante explorada, mas, na maioria das vezes, de maneira superficial e estereotipada. Contextualizando o filme em termos de sua narrativa pretendemos examinar nesse segmento temáticas presentes na nossa realidade atual e, portanto, refletir sobre a relevância da discussão que o autor propõe para a história do país. O filme traz elementos autobiográficos porque o próprio autor era um migrante, nasceu em 1939

em Ituiutaba (MG) e teve dificuldades de adaptação na metrópole paulista quando se mudou em 1959. A obra possui portanto elementos da realidade pessoal do diretor e da realidade social do país. Como a formação e militância colaboravam com o viés crítico do autor, podemos dizer que sua enunciação é política de esquerda. O impacto do filme surpreendeu e ele foi assistido em várias partes do Brasil, não só em salas convencionais de cinema, mas também em cineclubes e exibido por movimentos sociais. Isso deu mais fôlego ao chamado cinema de rua, onde Andrade já trabalhava com pequenas produções, todas elas voltadas à classe trabalhadora. Filme sobre migrantes, transporte, segurança do trabalho e sobre o movimento operário e as greves no ABC paulista. Após essas experiências, em 1979 o Homem Que Virou Suco foi seu primeiro longa-metragem. O diretor trouxe como incumbência para o filme a sua popularização, fruto dos documentários feitos anteriormente que rompiam com o monopólio privado e estatal de exibição.

Em um especial sobre João Batista de Andrade feito pelo canal Curta e transmitido pelo youtube, um dos episódios em que o diretor é entrevistado, ele contextualiza o que denominamos aqui como enunciação e narração de O Homem que...Fizemos uma transcrição desse episódio e seu audiovisual pode ser acessado através do link:[18]

> O homem que virou suco que é o filme que vem em seguida, né? Fiquei só em cinema, larguei tudo era professor da ECA, da escola, sai da ECA, me demiti da Globo também… mas aí em 79, eu filmei as greves aqui, as greves selvagens em São Paulo, sem liderança, claro que a liderança tinham sido eliminadas já e todas as greves pipocavam assim, que eram loucas. E fiz o filme greve sobre a greve do ABC, a greve de São Bernardo.. eu tinha um argumento do homem que virou suco lá de 74, depois fiz um cordel… acho que o argumento era antes em 72 ou 73, o cordel eu escrevi em 74. Houve o edital aqui do Polo de Cinema e eu escrevi um roteiro rapidamente pra entrar e fazer o filme, mas no original era só derrotado, ele era perseguido, perseguido e perseguido e tentava lutar e não conseguia e era derrotado, o homem que virou suco era espremido numa rede no cordel e o sangue era derramado e colhido e virava refrigerante engarrafado tal tal. Então o cordel era muito bonito, cordel apocalíptico coisa assim e tal. Mas quando eu fui filmar eu já tinha filmado Greve, sem eu perceber mudou tudo, que aí virou a luta dele para nao ser esmagado, então ele virou um personagem de luta e não um personagem derrotado, único personagem da minha vida, do meu cinema que apesar de ter filmado tantos, que ganha… que vence, os outros todos se arrebentam. Então o filme virou o filme da abertura, pessoa que luta contra opressão e conquista espaço dele, e tava certíssimo naquele ano de 79, nada mais adequado no ano da abertura, ano das greves, da revelação de personagens da greve, de líderes e cantoando a ditadura. Então é… tava

[18] https://youtu.be/sKpNR8TzZaM

> perfeito, então o homem que virou suco pra mim é isso (ANDRADE, entrevista para o especial João Batista de Andrade no Canal Curta, 2013)

É importante enfatizar que Andrade soube separar seus objetivos das características econômicas do filme. Para dialogar com o público não era possível que o filme fosse refém dos ditames exclusivos do mercado. Ele teria sido muito menos acessível, caso isso tivesse acontecido. João Batista trouxe uma mensagem quanto à enunciação: os filmes são feitos para determinado público, o Homem que virou suco foi produzido para o povo, para os proletários, para os retirantes, para a grande massa de nordestinos vivendo em metrópoles como São Paulo. Para Batista, as regras do mercado são limites com os quais seus filmes dialogam e não cadeias às quais ele deve estar submetido. Batista entendeu que um filme diferenciado pode e deve encontrar seu próprio público e conquistar seu próprio mercado.

3.8 O espaço da narrativa cinematográfica- O sertão na metrópole

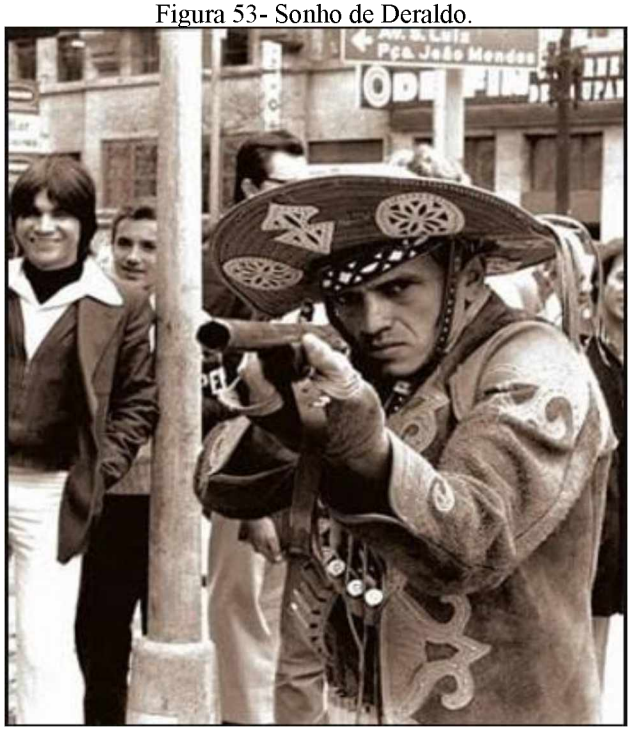
No filme O Homem que virou suco, o enfoque espacial adquire uma centralidade muito importante, principalmente porque o período de duração do filme, ou seja, o tempo da narrativa tem um intervalo relativamente curto (de alguns poucos dias), o que muda constantemente é o espaço da narrativa. A cidade de São Paulo é mostrada através de vários lugares históricos como o viaduto do Chá, o Edifício Copan, Edifício Itália, Vale do Anhangabaú e o prédio Central do Banespa, não são meras construções de ferro, aço e concreto, mas sim como aponta Barbosa:

> São lugares cujas imagens carregam uma força simbólica relacionada visceralmente com o imaginário corrente da cidade de São Paulo. As razões estão na história que esses lugares protagonizam e na forma como as pessoas se apropriam dela e dos lugares, recriando-os e rememorando-os (2004, p. 64).

A força simbólica desses lugares adquire uma espacialidade singular para o imaginário do migrante nordestino e para o imaginário das pessoas (não nordestinas) na metrópole. A figura 53 faz parte de um sonho de Deraldo após ter passado por um treinamento para trabalhar em uma empreiteira que estava construindo uma linha do metrô. Apesar de não se fazer referência a qual linha em construção estava sendo retratada no filme no ano de 1979 a linha 3 - vermelha do metrô tinha sido inaugurada e obras estavam sendo iniciadas para viabilizar sua expansão (INBEC, 2020).

No referido treinamento, racismo, discriminação e preconceito não são apenas implícitos, mas descaradamente explícitos. Os operários contratados, em sua maioria nordestinos, tinham que assistir um audiovisual durante três dias até estarem aptos para o trabalho. O conteúdo do vídeo narra a estória de Virgulino, um nordestino que veio à São Paulo para domar a fera (como Virgulino chamava o metrô). Tudo em Virgulino era estereotipado, suas roupas, fala, gestos, atitudes; a intenção era transmitir a imagem não de uma pessoa, mas de um ser mais animal do que humano, grotesco, arredio, violento, sem inteligência, preguiçoso e adepto aos vícios. Deraldo ao ver a violência das imagens em relação à ele mesmo fica chocado, apesar disso, continua o trabalho, o estômago pedia, ele tinha fome.

Figura 53- Sonho de Deraldo.



Sonho de Deraldo em que incorpora o estereótipo do nordestino valente alá Virgulino (57m45s).
Fonte: O Homem que virou suco (1980/1981)

Outra dimensão que traz muita riqueza para a espacialização é o fato de o filme ser, pelo menos na grande maioria das cenas, um cinema de intervenção. O diretor explica sua perspectiva:

> Por exemplo, no refeitório tinha um tronco, que originalmente era uma coisa onde se prendia o laço em criação de gado, e hoje é o nome que dão a um corredor de madeira onde o gado passa apertado. Eu falei para o Zé Dumont entra lá. Ele vira um boi, começa a bater a cabeça nas tábuas. É impressionante! É a ideia do massacre biológico, **da desumanização do personagem**. Na sequencia, ele entra no refeitório da obra mesmo, os operários que estão ali são reais. Coloquei uma barata no prato do Zé Dumont, então ele está comendo, vê o inseto e dá um murro na mesa. O que eu não esperava é que os operários começassem a virar coisas e jogar os

> pratos. Todos eles estavam prontos para estourar e apareceu uma chance (ANDRADE, 2005, p.159).

A espontaneidade faz parte da intervenção. No momento em que Deraldo entra no cativeiro do animal, ele se assume como tal, sem planejar, começa a bater a cabeça com um olhar parado, olhar bovino. A sagacidade do cineasta foi filmar isso e colocar a cena para compor o filme com essa filmagem. Assim, foi construída uma estética indicativa de aprisionamento, exploração dos animais-humanos pelo capitalismo. Na cena seguinte, em que os operários reais começam a se manifestar pelo fato de Deraldo bater na mesa ocorre a produção de imagens fruto de uma manifestação coletiva espontânea. Os operários dão indícios de que não aguentavam mais, estavam para explodir, mas era necessário um dentre eles acender o pavio. O massacre exercido pela violência cotidiana transforma o trabalhador em suco, ou dialeticamente, virou suco porque é o que a fruta tem de melhor, o bagaço é que é jogado fora.

3.9 A temporalidade, narrativa e cinema.

Muitas características do período da ditadura militar influenciaram propositalmente a narrativa e a estética do filme de Andrade. No decorrer do período de "abertura", implantada por Ernesto Geisel e posteriormente alargada por João Figueiredo, à medida que chegava os anos finais da ditadura, houve o declínio de um de seus pilares, a censura. Muitos filmes brasileiros a partir disso começam a explorar realidades indigestas para o período militar. Alguns inclusive ativeram-se aos massacres violentos tanto físicos quanto simbólicos de raízes étnico-raciais. Foi o caso de O Homem que virou suco. Um fragmento do parecer descreve a leitura que a "abertura" fazia do filme:

> Drama urbano que focaliza as dificuldades de um poeta paraibano diante das injunções de uma sociedade injusta. Em seu desenrolar, são questionados os motivos que levam o nordestino a evadir-se de sua terra, na ilusão da cidade grande. Constitui-se em uma crítica de teor socioeconômico, evidenciando o esmagamento do homem nos grandes centros urbanos, em consequência da migração desenfreada. (Parecer n. 4.721/80.)[19]

O parecer dos técnicos da divisão de censuras atribui o esmagamento dos homens nas grandes cidades como uma consequência da migração desenfreada. Uma leitura preconceituosa e colonialista das migrações do período de 1960 e 1970. O filme só foi

[19] A Divisão De Censura De Diversões Públicas (DCDP) foi criada no período da ditadura militar pela polícia federal com o intuito de censurar qualquer produção cultural que este órgão considerasse estar em desacordo com o governo militar (LAPERA, 2018).

liberado pela censura porque o órgão citado estava passando por certo "abrandamento' fruto dos anos finais da ditadura (DE CAMPOS, 2018). Ainda assim, o filme quase foi censurado para ser exibido na TV e quando foi liberado sua exibição só poderia ser feita após as 23h00min. A crítica feita por João Batista envolve o trabalhador e o poeta e o valor de ambos para uma sociedade escravagista, racista preconceituosa somado aos terrores de um regime ditatorial. O diretor basicamente abala as estruturas políticas e econômicas ao colocar um personagem que assassina o patrão e outro que sozinho consegue superar cada desafio que a metrópole o impõe e confrontar os personagens que encarnam a opressão. São exemplos desses personagens, Ceará (o dono do botequim), o fiscal do trabalho, os policiais, os patrões, o mestre de obras, a condessa. Todos vivenciam situações que expõe Deraldo ao medo, humilhação, insegurança, fome, desamparo, qualquer semelhança com a situação de milhares de migrantes, principalmente naquele período não é mera coincidência.

A música é outro elemento importante no filme e é utilizada para ser uma música de engajamento (LAPERA, 2018). A música de abertura do filme, logo após o assassinato cometido por Severino, é Tema de beija flor de Vital Farias, Bate com pé xaxado (Vital Farias) é tocada após a cena em que Deraldo foge da polícia.

Figura 54- O Homem que virou suco (1980/1981)

Luz da lanterna dos policias perseguindo Deraldo (17min38s) Fonte: O Homem que virou suco (1980/1981).

A luz da lanterna policial evidencia rostos de vários "nordestinos" que vivem como Deraldo, em favelas, sendo discriminados e a grande maioria com subemprego ou desempregados. A música de Vital Farias tem uma conotação de melancolia, miséria e tristeza, mesma condição filmada naqueles rostos. A cartografia afetiva do Nordeste presente no acionamento do repertório musical é mostrada como alterada negativamente, como perda. A pobreza é ressaltada pela racialização em que os aspectos regionais são colocados pelo preconceito étnico.

O regime militar moldava as produções conforme os seus ideais políticos. Nas palavras do autor: "[...] Durante todo o regime militar, a censura, hierarquicamente bem

organizada, foi sagaz, implacável, poderosa e suas decisões frustraram sonhos, impediram caminhos, abortaram promessas e calaram gerações". (PINTO, 2006, p. 04). As práticas de controle eram, por exemplo: o de realizar cortes bruscos, que interrompiam o fluxo narrativo, o que levava a vazios; a proibição da exibição dos filmes, cuja justificativa recaía sobre o teor subversivo que apresentavam; o engavetamento dos pareceres que, em tese, autorizariam ou não a liberação de um produto artístico para a apreciação pública. Enfim, com isso, era assegurado que as produções não chegassem ao olhar do público brasileiro.

3.10 O anticolonialismo como luta contra violência estrutural e o papel da Geografia

O anticolonialismo olha o mundo de forma direta e não simplista. Ao analisar as dimensões da violência, Fanon (1968) justifica o seu uso para destruir o colonialismo. O autor compreende que o que ele chama de violência anticolonial constitui uma prática que liberta do jugo colonizador e de suas mentiras ideológicas e alienantes. Quanto à ideologia colonial, a mais danosa e impregnada de todas elas é o racismo. Este, justifica um eterno retorno ao sistema colonial, mesmo que na prática supostamente o colonialismo tenha cessado. Ele não cessou, apenas mudou de nome, reconfigurou-se, tornou-se mais sutil e mais amplamente ardiloso. É travestido nos dias em conceitos muito utilizados na Geografia como neocolonialismo, subdesenvolvimento, país emergente, país periférico, dentre outros. Na verdade, a instituição do racismo é antiga, desde a Idade Média observamos sua presença na elaboração de imagens distorcidas do continente africano e de seu povo. Já naquele momento, foi iniciado como uma estratégia de poder para classificar o mundo e dividi-lo entre sociedade e natureza.

Os seres humanos pertencentes à sociedade dominam a natureza e os subumanos pertencentes à natureza podem/devem ser dominados. O rebaixamento do outro é uma premissa básica do ideário racista, fazendo com o que não são considerados humanos por completo, seres bestializados e instintivos pertencem à natureza portanto devem ser dominados.

A estrutura capitalista atual empreende uma guerra todos os dias no qual o vencedor sempre é o capital. O Estado trabalha para o capital abrindo novos territórios, expandindo fronteiras, desregulamentado mercados e explorando o máximo a força de trabalho da classe trabalhadora. **Aumenta a obsessão pelo individualismo como único meio de sobrevivência** e ascensão do indivíduo, fator que enfraquece as organizações coletivas da classe trabalhadora. Esse ardil do capital fortalece os laços entre este e o racismo, pois coloca no

plano individual aquilo que deveria ser uma luta de classe. No mercado de trabalho, o racismo identifica na maior parte dos trabalhadores a classificação destes pela "raça", indivíduos de cor preta, por exemplo, são sem nenhum pudor do mercado considerados como desajustados, não qualificados, inaptos ao trabalho (BOTELHO, 2022). Através dessa estratégia, o racismo concede ao Estado poder para investir na classe que trará algum retorno. É óbvio que é conveniente que esse retorno seja crescente. Assim, ocorre a mercantilização da vida, sobretudo urbana. Sob a ótica racialista, os territórios predominantemente negros, como favelas e quilombos, são classificados como atrasados e perigosos, e por isso, não há porque obter investimentos estatais.

Assim, o capitalismo trabalha em consórcio com o estado para executar o controle sobre territórios e populações negras e mentem descaradamente ao criminalizar as experiências coletivas advindas dos movimentos sociais. Para convencer de que movimentos populares são associações criminosas, declaram-se guerra ao tráfico de drogas, à invasão ilegal de propriedades por vândalos (BOTELHO, 2022). A maldade que sela a aliança entre capitalismo e racismo não tem fim.

Além disso, o racismo é uma estrutura ideológica que buscou respaldo na ciência, primeiro ciência natural, posteriormente ciência social. Nas ciências naturais os mecanismos biológicos eram tidos como diferenciados a depender da raça, portanto, a raça mais apta para alcançar o pleno desenvolvimento era a raça branca de origem europeia.

Desse modo, palavras e imagens racistas, sob as ideologias de uma pseudociência geraram um labirinto do terror para os povos colonizados, com o agravante que esse labirinto possui um aspecto de realidade como fato imutável, esse aspecto não fornece qualquer possibilidade de vislumbre de sair do labirinto, seus corredores são infinitos e a história já foi traçada pelos colonizadores, não há como e nem porque escapar.

Não existe violência mais brutal. Mais uma vez sobre violência, o autor descreve:

> A violência tem uma tripla dimensão. É "violência no comportamento cotidiano" do colonizador em relação ao colonizado, "violência em relação ao passado" do colonizado, "que é esvaziado de qualquer substância", e violência e injúria em relação ao futuro, "pois o regime colonial se apresenta como algo que deve ser eterno". Mas a violência colonial é, na realidade, uma rede, "ponto de encontro de violências múltiplas, diversas, reiteradas, cumulativas", vividas tanto no plano do espírito como no "dos músculos, do sangue" (MBEMBE, 2018, p.189)

O anticolonialismo como um conjunto de estruturas que primam por uma intervenção imediata na realidade precisa lidar com essa tripla dimensão da violência comentada por Mbembe, passado, presente e futuro; corpo, alma e espírito. Uma violência totalitária. Se

analisarmos, por exemplo, o cotidiano da classe trabalhadora, sua rotina é travada em microterritórios de violência praticamente o tempo todo. Uma rotina diária massacrante, trabalho no limite da exaustão, sobrevivência muito precária, sem usufruir dos aparatos urbanos, se é trabalhador do campo, sem autonomia, atendimentos à saúde precários, moradias desumanas em locais sem infraestrutura, quando estas existem. Enfim, um estado de guerra constante, naturalizado do qual não se concebe uma saída (BARBOSA, 2022).

Por esses e outros motivos é urgente que a Geografia repense sua práxis e seja de fato crítica em termos teóricos e práticos. Afinal,

> [...] assim como nenhum de nós está fora ou para além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está totalmente ausente da luta pela geografia. Essa luta é complexa e interessante porque não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens e representações (SAID, 2011, p.38).

O trecho citado por Said nos traz dois elementos muito significativos para se realizar uma Geografia que tenha intervenção direta na realidade. O primeiro deles é que não estamos fora, estamos imersos na Geografia. Vivemos em um território e todas as relações que estabelecemos são especializadas nesse território, mesmo que não sejam materialmente especializadas elas são, em certa medida, virtualmente especializadas. O segundo elemento é a luta da qual ele fala que não se restringe à guerra como usualmente é concebida, mas uma guerra que envolve ideias, imagens e representações. Isso significa que as mentiras naturalizadas por séculos de opressão colonial e imperialista podem e devem ser confrontadas pela Geografia por meio de ideias, imagens e representações.

> A nós cabe a conquista da consciência de que só seremos livres após devorarmos o legado de nossos pais. A solução do complexo de Édipo, que Freud propôs e milhões se recusaram a entender, consiste nisto: a vida explode para fora - e morre quando se volta para o passado. De uma condição de dependência e envolvimento com relação aos pais, urge chegar ao ponto de introjetá-los. Devorar nossos pais - o que ficou expresso no assassinato do pai primordial - numa assimilação profunda e, então, propor nosso caminho. Numa explosão para fora e para a liberdade. Inexplicável sem nossos pais, mas irredutível a eles (GOMES, 1994, p.106-107).

A Teoria Anticolonial visa essa ação propositiva de nossos caminhos descrita por Gomes (1994), esta visa denunciar a expropriação e alienação, marcas do processo de formação das classes trabalhadoras na América latina e no Brasil e, obviamente nos outros países que sofreram a colonização. Para o nosso propósito exposto, devemos considerar que a Teoria anticolonial se articula tanto com a realidade educacional como com o modo de

reprodução econômica e política voltadas, ambas para o acúmulo de capital (AZEVEDO, 2019).

A TA abarca as várias frentes que se inserem na construção da realidade brasileira e em nossa pesquisa ela contribuirá para tratar das características intrinsecamente desiguais da sociedade brasileira que o Estado-Nação se utilizando a educação consegue perpetuar. É nítido que através do controle coercitivo e ideológico do sistema educacional, o Estado neoliberal estabelece a exata medida necessária para reduzir e manter o padrão da aprendizagem sempre abaixo do mínimo aceitável. Essas medidas servem, direta e indiretamente, para perpetuar a pobreza, o racismo, a ausência de autonomia e alienação dos sujeitos (AZEVEDO, 2019). Sem contar que o projeto neoliberal para a educação transforma a escola em empresa e os estudantes em clientes, (e aqui lançamos uma provocação para refletirmos durante a pesquisa) ou será mercadoria? E quando se tratar de estudantes egressos negros, de bairros periféricos pobres, ingressantes em educação de jovens e adultos ou cursos profissionalizantes? Serão eles uma mercadoria de menor valor ou resíduos que podem ser descartados? As inquietações podem parecer impactantes ou inverídicas num primeiro momento, mas a realidade posta é que o viés economicista neoliberal está presente e determina o ensino nas escolas.

3.11 O cinema e a Geografia: muito abaixo da superfície

A ideia central deste tópico é utilizar o cinema como uma fonte importante para tecer leituras espaciais na Geografia, dentro e fora da sala de aula. Contribuir com indicações de caminhos possíveis para interpretações mais profundas e menos usuais do espaço em que vivemos. Uma prerrogativa essencial aos professores de Geografia é primar por uma formação escolar essencialmente crítica, criar condições para os estudantes se identificarem e assumirem com a máxima autonomia o fato de serem sujeitos dos processos de (re)produção do espaço. Por isso, para haver uma real efetividade entre o ensino de Geografia e o cinema é necessário, ir muito além das imagens/narrativas do filme ou como o subtítulo sugere, muito abaixo da superfície.

O trabalho com filmes necessita do cumprimento de várias etapas tais como:

a. escolha do filme,
b. adequação das narrativas fílmicas ao conteúdo abordado,
c. metodologias específicas,

d. correspondência efetiva com a realidade cotidiana em vínculo com o ano de escolaridade, e

e. especificidade do conteúdo, roteiros estruturados ou semiestruturados para orientar o debate após a mostra do filme.

Também é importante lembrar que o potencial pedagógico entre geografia e cinema é muito mais amplo que uma simples identificação geográfica nos enredos dos filmes. É necessário, na verdade, interpretar as várias nuances da imagem transformando-a em ponte para uma educação geográfica crítica.

O ponto fundamental abordado é a contribuição do cinema à Geografia através de um enfoque na geografia urbana. Utilizar o cinema para entender as formas e processos que estruturam o espaço urbano. Aqui, compreende-se a questão urbana como produto do sistema capitalista e espaço, por excelência de reprodução do capital. Desse modo, o urbano é denso, não homogêneo, dinâmico e essencialmente contraditório. Uma das valiosas missões da Geografia (escolar ou não) é revelar suas nuances e contradições.

Por isso, vislumbramos encaminhamentos que possam desvendar máscaras sociais através de análises do espaço urbano no cinema e num certo sentido romper com o modo operante de ensinar Geografia, sem criticidade, liberdade e ideologicamente imposto.

Encontramos outra justificativa nas ideias de Paulo Freire no Brasil, cuja compreensão, ressalta que o papel da educação é um papel político e que a produção do conhecimento é sempre intencional e possui uma elevada carga ideológica, não havendo distinção entre a aquisição de conhecimento e aquilo que se ensina. A forma predominante dos currículos escolares foi e é marcada por programas que ditavam a erradicação do analfabetismo e currículos descontextualizados dos sujeitos. Como descreve melhor o autor:

> Quanto mais se exercitem os educandos no arquivamento dos depósitos que lhes são feitos, tanto menos desenvolverão em si a consciência critica de que resultaria a sua inserção no mundo, como transformadores dele. Como sujeitos. Quanto mais se lhes imponha passividade, tanto mais ingenuamente, em lugar de transformar, tendem a adaptar-se ao mundo, à realidade parcializada nos depósitos recebidos. Na medida em que esta visão "bancária" anula o poder criador dos educandos ou o minimiza, estimulando sua ingenuidade e não sua criticidade, satisfaz aos interesses dos opressores: para estes, o fundamental não é o desnudamento do mundo, a sua transformação. O seu "humanitarismo", e não humanismo, está em preservar a situação de que são beneficiários e que lhes possibilita a manutenção de sua falsa generosidade a que nos referimos no capítulo anterior. Por isto mesmo é que reagem, até instintivamente, contra qualquer tentativa de uma educação estimulante do pensar autêntico, que não se deixa emaranhar pelas voes parciais da realidade, buscando sempre os nexos que prendem um ponto a outro, ou um problema a outra (FREIRE, 2011, p.60)

A subescolarização da classe trabalhadora serve a um projeto político-ideológico poderoso da classe dominante, afinal a esta interessa somente perpetuar as desigualdades e aprofundá-las ainda mais. Ao contrário disso, a educação verdadeiramente pensada para as classes subalternizadas, torna-se inevitavelmente veículo de (des)alienação, autonomia e emancipação. Neste ponto, cabe destacar qual é a compreensão de educação popular que adotamos nesta pesquisa e vamos buscar inspiração para isso em Solanas e Getino, dois cineastas:

> Analfabetismo e colonização pedagógica caminham de mãos dadas. Em um país abertamente colonizado, a penetração ideológica pode ser prescindível [Agora vemos planos que mostram as ruas de Buenos Aires a noite, cheias de carros e outdoors, porém em um país semi colonizado essa deformação cultural joga um papel de primeiríssima ordem. Serve para destruir no povo a ideia de nação, para institucionalizar e fazer passar como normal a dependência. O maior objetivo desta violência é que o povo não tome consciência dela. Que não conceba sua situação de neocolonizado nem aspire a mudá-la. Desta forma a colonização pedagógica substitui com eficácia à polícia colonial (La hora de los hornos, 1968).

Observamos que num certo sentido, os cineastas estão dizendo que devemos, para ter uma dimensão clara da realidade, reduzir a noção de educação e alargar a noção de polícia. A educação colonizadora de que falam adestra as pessoas ao contrário de emancipá-las. Ao controlar por meio de recursos midiáticos exercendo a deformação cultural, os povos se tornam pedagogicamente conformados com a dependência. Eis o poder de polícia da colonização pedagógica.

Lutar contra ideologias hegemônicas na educação é também uma função da geografia anticolonial. Lutar para que exista, não somente nos espaços de educação formal, mas também aqueles fluidos nos territórios, o aprendizado que produza não a morte, como o colonialismo quer. Dentro das instituições de ensino, é mister que as classes populares ocupem com soberania esses espaços. Como ensina Paulo Freire:

> [...] que reconhece a presença das classes populares como um *sinequa* para a prática realmente democrática da escola pública progressista na medida em que possibilita o necessário aprendizado daquela prática. Neste aspecto, mais uma vez, centralmente se contradiz com as concepções ideológico-autoritárias de direita e de esquerda que, por motivos diferentes, recusam aquela participação ([1993] 1995, p. 103)

Essa concepção emancipatória acerca das classes populares não teria sido possível se o mundo, de modo geral, por meio de uma infinidade de movimentos sociais e políticos não tivesse se aberto a essa ideia. A partir da década de 1960, um contexto presente em escala mundial trouxe mudanças também em escala planetária. As lutas por independência nas

colônias europeias em África, o fortalecimento dos movimentos estudantis em várias partes do mundo, a luta pelos direitos civis nos estados Unidos e contra a Guerra do Vietnã, os movimentos da contracultura, movimentos de intelectuais, trabalhadores e estudantes no Brasil contra a ditadura militar são alguns dos vários movimentos de ruptura com a ordem vigente que aconteceram nesse período. Nesse mesmo período na área educacional, evidentemente, foram escritos livros e elaboradas teorias que questionaram fortemente o sistema educacional tradicional.

Uma perspectiva crítica surgiu naquele momento como uma necessidade de ruptura com a educação conservadora. No Brasil, os escritos de Paulo Freire criaram a possibilidade de lutar por essas mudanças na educação. O paradigma positivista na educação que disseminava a ideia de currículo como algo imparcial e neutro começa a ruir e outros princípios começam também a ser pensados: liberdade, autonomia, protagonismo, cultura, campo de lutas (FREIRE, 2011). Esses princípios mediatizados pelo processo educacional romperam e rompem dia a dia com alienação que paira sobre a sociedade. Paulo Freire (2011) nos adverte como é limitada a existência, quando a alienação é o instrumento ideológico que move a sociedade. Os geógrafos e professores de geografia tornam-se indesculpáveis quando não assumem o compromisso de uma práxis libertadora de que fala Paulo Freire. Liberdade não pode ser produzida sem uma relação clara entre o sujeito e sua própria realidade. Não há liberdade no conhecimento vindo de fora, pois:

> A Geografia também assume sua responsabilidade de negação da realidade ao não trazer para a sala de aula a vida cotidiana, mas não a vida mecânica do cotidiano. A vida mecânica é aquela que produz os mortos, espaços sem interesse de uma sociedade alienada de si e pronta para entrar em conflito pelas questões macroestruturais (economia e política econômica). Deste modo, os espaços dos mortos são delimitados pela capacidade de consumo, pela forma de se expressar materialmente e somente essa expressão com poder econômico tem capacidade política. A Geografia escolar fala de crítica e reflexão, mas parte de uma condição sem crítica, uma vez que seus conteúdos não trazem possibilidades de pensar o real com a dureza necessária e muito menos promover qualquer transformação da realidade (BARBOSA, 2020, p.117)

Muitas vezes o que determina o fazer geográfico dentro da sala de aula é essa negação da realidade comentada por Barbosa (2020). Vários são os elementos que influenciam esse espaço dos mortos, cursos de graduação em geografia pouco reflexivos e críticos (MOREIRA, 1979, 2011), (FREIRE, 1989), ausência de continuidade na formação docente, salários pessimamente remunerados, sobrecarga de trabalho e certamente outros determinantes não mencionados aqui. No entanto, pela própria natureza da Geografia e não sua tradição europeia

colonizadora, professores de Geografia devem ter um compromisso claro de transformação da realidade.

Os ranços do pensamento positivista que reduzem e dividem os fenômenos em uma sequencia lógica formal ainda é característica predominante do método utilizado na Geografia. A associação entre geografia e cinema sob um viés crítico pode ser antídoto para esse ranço positivista. O cinema não é, como indicado anteriormente, um termômetro do real, é muito mais um conjunto de signos, linguagem, técnicas e ideologias de quem o produz. Sua intenção pode ser dominar, propagar um estilo político ou de vida, ressaltar ou diminuir uma cultura, ou mesmo revolucionar. Para revelar essa intencionalidade é necessário utilizar o conhecimento geográfico e outros, a interdisciplinaridade é importante, o diálogo com a arte e outras disciplinas.

Até mesmo abordagens que escapam à geografia, mas que se associadas a ela podem enriquecer determinado entendimento são elementos importantes. Os diferentes planos são um bom exemplo, frontais, abertos, primeiro plano, plano americano, dentre outros, muitas vezes indicam situações e sentimentos que tem haver com a realidade espacial vivenciada pelos personagens. As sequencias de planos podem indicar medo, angustia, opressão, alegria e um olhar geográfico treinado a identificar esses planos saberá discernir com maior profundidade as cenas em análise.

Figura 55- O ocidente compassivo.

O ocidente compassivo Fonte: Sete anos no Tibet (1997)

A imagem de Sete anos no Tibet escolhida para ilustrar a capa desse trabalho não foi uma escolha aleatória. O plano dessa cena é um plano de conjunto ou plano geral, utilizado quando se quer mostrar com certo nível de detalhe os rostos dos personagens e as características do cenário. Esse enquadramento sugere o mundo como propriedade do branco

europeu. O oriente (representado pelo Lama) observa passiva e extraordinariamente as façanhas do eurocentrismo. Apesar de silenciosa, na fotografia Harrer parece dizer: observe como somos majestosos, tudo isso nos pertence, se esforcem muito para que um dia possam chegar aonde chegamos. Esse exemplo poderia ser uma abordagem estratégica, dada por vezes a impossibilidade de exibir o filme completo e trabalhar todo o contexto necessário. Por vezes, a extensão do filme e a carga horária enxuta das disciplinas acadêmicas ou escolar, podem significar um obstáculo à exibição completa de um filme e o debate e análises aprofundadas de seu conteúdo geográfico. Porém, isso não constitui um impedimento à sua utilização, e nem sua mera utilização como entretenimento ou como registro superficial de determinado conteúdo. O aprofundamento é importante e necessário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Venho neste momento tecer algumas considerações finais ciente do paradoxo desse ato em questão: concluir um estudo que está notoriamente inconcluso. A tentativa nesse percurso acadêmico e reflexivo foi encontrar respostas no cinema para questões urgentes à Geografia: ter a capacidade de fazer uma leitura crítica da realidade e romper com os quadros de opressão tão comuns e naturalizados em nossa sociedade. Posso dizer que em sua estética, o cinema realiza a interpretação geográfica de inúmeros eventos cotidianos coletivos ou individuais. Cada um dos filmes analisados trouxe um conjunto de situações que entrelaçaram discursos de natureza geográfica e fílmica que juntos evidenciaram contextos locais, espaciais e territoriais.

Sem ter planejado essa abordagem previamente, quando estava nas últimas semanas de reflexão e escrita, pude observar que a ordem e distribuição dos capítulos correspondiam a uma espécie de câmera que se desloca espacialmente e diminui ou aumenta sua escala, dependendo do local do globo que ela quer se situar. De início, a câmera está no hemisfério norte ou norte global com o foco nos filmes produzidos pelos grandes conglomerados de cinema. O cinema mais comercial que existe, a indústria de Hollywood. Em seguida, a câmera se desloca para os continentes colonizados, África e posteriormente América Latina, para finalmente com um zoom maior dentro da América Latina chegar ao Brasil com o foco no cinema de João Batista de Andrade.

A discussão elaborada ao longo do trabalho trouxe o entendimento de que a abordagem associativa entre geografia e cinema requer um esforço investigativo que por vezes ultrapassa os limites conceituais e epistemológicos da própria disciplina. Para se estabelecer uma leitura crítica das filmografias foi necessário recorrer à história, filosofia, ciências sociais e até mesmo alguns conceitos das ciências naturais. Os autores frankfurtianos Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin, o situacionista Guy Debord foram essenciais às leituras formuladas neste trabalho. Os conceitos de indústria cultural, sociedade do espetáculo, autoconservação, reprodutibilidade técnica elevam os estudos geográficos a um outro patamar. Sou inclinada a considerar que de certo modo esses autores e sua compreensão sobre imagens, ciência, arte, esclarecimento servem como uma espécie de antídoto a uma geografia pragmática (pedagogicamente colonizadora) e à geografia critica e cultural para não caírem no ostracismo.

Além disso, o entendimento de alguns recursos e termos cinematográficos também foi importante para se estabelecer uma compreensão mais coerente entre a realidade posta e a

realidade cinemática. Ao efetuar uma abordagem mais horizontal e interdisciplinar percebi que isso trouxe uma perspectiva mais ampla das imagens e narrativas, mas por outro lado, houve perdas no sentido de não ter conseguido efetuar uma leitura mais verticalizada e consequentemente uma visão mais detalhada e profunda das questões geográficas encontradas nos filmes. Acredito que foi estabelecido um efetivo panorama geral, mas falho na especialização do olhar.

A questão urbana encontrou nos filmes citados e/ou analisados correspondência com a espacialidade dos filmes e podem se constituir como recurso pedagógico eficaz. O cinema africano e latino-americano possuem uma riqueza e diversidade enormes e um potencial excelente para se utilizar nas aulas de geografia, seja na educação básica ou no ensino superior. Além disso, esses filmes produzidos por sociedades subalternizadas, associados ao pensamento anticolonial e seus teóricos aplicados à geografia enfatizam situações em que a violência opressora está espacializada e que o olhar da geografia, apesar de muitas delas obvias e evidentes, não estava apto ou não queria ver.

No último capítulo, ao assistir, ler e refletir acerca do filme de João Batista de Andrade as impressões mais marcantes foram o discurso estereotipado que estabelece uma fisionomia e um nome em comum. A tentativa de uniformização e transformação das pessoas do nordeste que estão fora do nordeste em Severinos com o mesmo rosto. A inferiorização do outro, sendo outro tudo que é estranho ao modo de vida urbano típico de uma metrópole. A pretensa superioridade regional do "sul" em relação ao "norte" e sua evidente associação com a relação entre colônia e metrópole. Um imigrante em São Paulo, excluído, perseguido, profundamente discriminado, com tudo para "dar errado", ainda assim não é a maior impressão deixada pelo cineasta.

Os personagens, Deraldo e José Severino superam a narrativa do nordestino inferior e a narrativa do nordestino submisso. De modos diferentes, cada um reage com luta à imposição de uma imagem poderosa que é a da não humanidade do colonizado. A imagem do colonizado não é somente um estereótipo ou ideologia, ela preside com força todo o cotidiano do negro/negra, indígena, trabalhador(a), favelado, mulher. Utilizo as palavras do poeta Aimé Césaire para encerrar e ilustrar o terror presente do colonialismo, inclusive na geografia, através de seus modelos, técnicas e estatísticas,

> Cabe-me agora levantar uma equação: Colonização = Coisificação. Ouço a tempestade. Falam-me de progresso, de "realizações", de enfermidades Curadas, de níveis de Vida acima deles mesmos. Eu, eu falo de sociedades esvaziadas delas mesmas, de culturas pisoteadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas. Refutam-me com

> fatos, estatísticas, quilômetros de rodovias, de Canais, de ferrovias. Eu, eu falo de milhares de homens sacrificados na Construção da linha férrea da Congo Ocean (CÉSAIRE, 2020, p.27-28)

Nossa aspiração com esse trabalho, por mais modesto e incipiente, é que a geografia não seja mais aquela que coisifica, fala de progressos, realizações, construções e estatísticas. Que nossa luta, enquanto fazedores e pensadores da geografia seja pelas sociedades esvaziadas, magnificências artísticas aniquiladas, homens e mulheres sacrificados das quais Césaire fala. Essa geografia é urgente porque as situações de opressão trazem causas urgentes.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. **T. Adorno, Sobre Walter Benjamin. Madrid: Cátedra**, 1995.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max, 1985. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 254 p.

ADORNO, Theodor W.; DE ALMEIDA, Jorge Miranda. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AFONSO, Adriana; ELOY, Sara. As visões futuristas no cinema: a morfologia da cidade futura nos filmes de Ficção Científica. **arq. urb**, n. 11, p. 166-191, 2014.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** 4ª ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009. 340 p.

AMARAL, Rita de Kasia Andrade et al. Cinema como prática social: A Representação dos Conflitos Sociais do Senegal na obra cinematográfica de Ousmane Sembéne. **Dissertação de mestrado**, 2014, 164p.

ANDRADE, João Batista de. **O homem que virou suco**/de João Batista de Andrade; organização Ariane Abdallah e Newton Cannito. – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. 256p.: – (Coleção Aplauso. Série Cinema Brasil / coordenador geral Rubens Ewald Filho).

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**: A África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARAÚJO, Ernesto. Trump e o Ocidente. **Cadernos de Política Exterior**, v. 3, n. 6, p. 323-357, 2017.

BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **Geographia**, v. 2, n. 3, p. 69-88, 2000. https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2000.23.a13375

BARBOSA, Jorge Luiz. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado . In: CARLOS, Ana Fani A (Org.). A geografia em sala de aula. São Paulo: Contexto, 1999

BARBOSA, Jorge Luiz. Paisagens crepusculares da ficção científica. A elegia das utopias urbanas do modernismo. Niterói: **Editora da UFF**, 2013. 231 p.

BARBOSA, Tulio. A miséria da geografia escolar e a resposta anticolonialista. **Ciência Geográfica-Bauru-**XXIV-Vol. XXIV-(1), p. 114, 2020.

BASTOS, Clodoaldo do Nascimento. Capitalismo e crítica social no filme Blade Runner. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais, Goiânia/GO, **dissertação de mestrado**, 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In **Obras escolhidas**, v.1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 165-196.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. In: _____. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994 v.3

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol. 1. **Magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BEZ, Artur Sinaque. A periferia de "nosotros". O debate sobre o documentarismo na América Latina: uma análise do filme La Hora de los hornos (1968). 2012. 194 f. **Dissertação (mestrado)** - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/93329>.

BOTELHO, Jacqueline; FERREIRA, Muniz; LEMOS, Márcia. Imperialismo, relações étnico-raciais e lutas anticoloniais. **Germinal: marxismo e educação em debate**, v. 14, n. 2, p. 1-11, 2022. https://doi.org/10.9771/gmed.v14i2.51032

BRANCO, Sérgio Dias. A Matéria do Mal: Os filmes Noir de Orson Welles. **Revista Vértice**, p. 13-37, 2015.

BRANCO, Sérgio Dias. "A Cultura É Política": O Cinema de Ousmane Sembène na África Pós-Colonial. **Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos, Volume 2**, p. 145-155, 2020.

CANEVACCI, Massimo; COUTINHO, Carlos Nelson. **Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural**. Ed. Brasiliense, 1984.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. **Repensando o Estado Novo.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, p. 167-178, 1999.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CHÃ, Ana Manuela de Jesus. **Agronegócio e indústria cultural:** estratégias das empresas para a construção da hegemonia. 2016.

CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar. In: _____. **A simples arte de matar**. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009. v. 1, p.7-27.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Cidade & Cinema: Espaço e Imagens em Movimento. **Espaço Aberto**, v. 1, n. 2, p. 29-38, 2011. https://doi.org/10.36403/espacoaberto.2011.2054

DA COSTA, Inácio José de Araújo. Guy Debord e o caráter fetichista da imagem na sociedade do espetáculo. In: **Pilares da Filosofia**: estudos acerca da ética, política, linguagem, conhecimento e ensino de filosofia / Francisca Galiléia P. da Silva; Hugo Filgueiras de Araújo; Francisco Amsterdan Duarte da Silva; Francisco Dário de Andrade Bandeira (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020, p. 159-169.

DA SILVA ABREU, Rafael. O lugar do migrante nordestino nas metrópoles brasileiras: as representações no cinema brasileiro da década de 1980. **Revista Aedos**, v. 12, n. 27, p. 95-117, 2021.

DA SILVA FILHO, Antonio Vieira. A potência subversiva do cinema ou seu "valor de uso". **III Seminário Internacional Politicas de La Memoria**, Anais, 2010.

DA SILVA JÚNIOR, Stamberg José. O leão de sete cabeças e a estética da violência em Glauber Rocha. **Editorial Board**, p. 44, 2021.

DA SILVA, Rodrigo Candido. Cinema e Conservadorismo: os filmes Rambo no contexto da era Reagan nos EUA (1982–1989). **Anais IV Congresso Internacional de História**, 2009, p.215-224. https://doi.org/10.4025/4cih.pphuem.524

DE ALMEIDA MOREIRA, Tiago. A dimensão espacial nos filmes. **Revista de Geografia (Recife)**, v. 28, n. 2, p. 34-43, 2011.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro, Contrapontos,1997, 238p.

DE CAMPOS, Daniela. Operário Padrão: o modelo de trabalhador segundo os empresários industriais durante a ditadura militar brasileira. **Oficina Do Historiador**, v. 11, n. 2, p. 42-56, 2018. https://doi.org/10.15448/21778-3748.2018.2.26379

DE MELO NETO, João Cabral. **Morte e vida severina (Edição especial):** Auto de Natal pernambucano. Alfaguara, 2016.

DE OLIVEIRA, Janaina Perreira. Descolonizando telas: o FESPACO e os primeiros tempos do cinema africano. **Odeere**, v. 1, n. 1, p. 50-74, 2016. https://doi.org/10.22481/odeere.v0i1.1533

DE SOUZA, Miliandre Garcia. Cinema novo: a cultura popular revisitada. **História: Questões & Debates**, v. 38, n. 1, 2003. https://doi.org/10.5380/his.v38i0.2717

DO NASCIMENTO, Jonas. A África enquanto construção discursiva e midiática: a propaganda colonial e a "Invenção" do "Outro". **Grau Zero—Revista de Crítica Cultural**, v. 5, n. 2, p. 17-50, 2017.

ELIAS, Denise. Milton Santos: a construção da geografia cidadã. **Geosul**. Florianópolis, v.18, n. 35, p. 131-148, jan./jun. 2003.

ELÍAS, Gloria Silvana. De fronteiras e desertos: a alteridade na conformação da República Argentina a partir de um olhar franciscano. **A Diversidade das Culturas**,2020, p. 191-206

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **A ideologia alemã**. 2010.

FIGUEIREDO, Adriana do Carmo; ARCANJO, Fábio Ávila. Imagens e representações no discurso de descolonização do filme La noire de... **Cine-Fórum UEMS**, v. 2, n. 2, p.389-398, 2021.

FIORAVANTE, Karina Eugenia. Espaços públicos, imagens do urbano e Pedro Almodóvar: a

cidade cinemática de um cineasta pós-moderno. **Revista Geografar**, v. 8, n. 2, p. 26-52, 2013. https://doi.org/10.5380/geografar.v8i2.29813

FIORAVANTE, Karina Eugenia; NABOZNY, Almir. Geografia e Cinema: um diálogo a partir das representações das cidades nos filmes de ficção científica. **Anais do XVI Simpósio Nacional de Geografia Urbana-XVI SIMPURB**, v. 1, p. 2758-2777, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p.

FONTES, Paulo. Um nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel paulista (1945-66). **FGV Editora,** 2008.

FRAGA, Paulo Denisar. Autoconservação e sacrifício: o drama prototípico de Ulisses como dominação da natureza. **Filosofia e crítica: Festschrift dos**, v. 50, p. 421-446.

FREIRE, Paulo. **À sombra desta mangueira**. São Paulo: Olho d'água, [1993] 1995.

FREIRE, Paulo; NOGUEIRA, Adriano. **Que fazer: teoria e prática em educação popular**. 2. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1989

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** Rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 95-101, 2011.

FREITAS, Adriana Maria Almeida de. Romance Policial: Um fenômeno Urbano. In: **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 01, pgs. 67-80, 2004.

GAUDREAULT, André; JOST, François. A narrativa cinematográfica. Trad. Adalberto Müller et al. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Hacia un tercer cine. **Revista Tricontinental**, v. 13, p. 107-132, 1969.

GUEDES, Luciana Caravelas Cesar. A imagem do Nordeste no jornalismo brasileiro no contexto dos anos 70 e 80 através de fotografias e textos do Jornal do Brasil. **Tese de doutorado**, 2006.

GOMES, Roberto, (1944). **Crítica da razão tupiniquim.** 11. ed., São Paulo : FTD, 1994. — (Coleção prazer em conhecer)

GONÇALVES, Alfredo José. Migrações Internas: evoluções e desafios. **Estudos avançados**, v. 15, p. 173-184, 2001. https://doi.org/10.1590/S0103-40142001000300014

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

GUIMARÃES, Mariane de Azevedo Marques. A urbe, a vida e o caos em Cin City. **Anais do VIII SAPPIL-Estudos de Literatura**, v. 1, n. 1, 2017.

HARVEY, David et al. A liberdade da cidade. **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, v. 13, n.

2, p. 09-18, 2009.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. edições Loyola, 17ª ed. 2008, p. 349.

HILDENBRAND, Johanna Gondar. Remakes cinematográficos hollywoodianos: o uso fascista da imagem na contemporaneidade. **Trama: indústria criativa em revista ISSN 2447-7516**, v. 8, n. 1, 2019.

HILDENBRAND, Johanna Gondar; FARIAS, Francisco Ramos. Remakes cinematográficos: a violência em uma cultura da cópia no século XXI. **Psicanálise & Barroco em Revista**, v. 13, n. 2, 2015.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras:** inserções da geografia na crise da modernidade**.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max. **Teoria tradicional e teoria crítica**. Barcelona: Paidós, 2000.

JAPPE, Anselm. Alienação, reificação e fetichismo da mercadoria. Trad. Rosa Filho, Sílvio, **Revista Limiar**, v. 1, n. 2, p. 4-29, 2014. https://doi.org/10.34024/limiar.2014.v1.9275

JUNQUEIRA, Mary Anne. James Fenimore Cooper e a Conquista do Oeste nos Estados Unidos na primeira metade do século XIX. **Diálogos**, v. 7, n. 1, p. 11-24, 2003.

KNIGHT, Ryan Allen. Anarquismo Anticolonial ou Anticolonialismo Anarquista. 2018.

KRISIS, Grupo. Manifesto contra o trabalho. **Cadernos do LABUR**, n. 2, p. 17, 1999.

KUSTER, Eliana. Um desejo de sociedade, um desejo de ordem. Filmes noirs e faroestes: a cidade domada. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 2, n. 2, 2013. https://doi.org/10.22475/rebeca.v2n2.79

LACOSTE, Yves. **A Geografia - isso serve, em primeiro lugar para fazer a guerra**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1988.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Fragmentos da dor: violência racial e étnica no cinema brasileiro no crepúsculo da ditadura civil-militar (1979-1985). **Acervo**, v. 31, n. 1, p. 133-148, 2018.

LEFEBVRE, Henry. **La presencia y la ausencia:** contribución a la teoría de las representaciones. México. Fundo de Cultura Económica, 2006.

LEMOS, Márcia. A cidade, espaço de heterotopias: Metrópolis, de Fritz Lang, um estudo de caso. **E-topia: Revista electrónica de estudos sobre a utopia,** n.º 9, 2008.

LIMA, Genivaldo de Souza. Adorno: a crítica da indústria da cultura de massa e a alienação imposta pela mídia. **Revista Contemplação**, n. 22, 2020.

MACHEL, Samora (1978). **Educar o homem para vencer a guerra, criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria.** Coleção Palavras de Ordem. Departamento de Trabalho ideológico. Maputo, Frelimo.

MANOEL, Jones. Lênin, a ruptura anticolonial do comunismo e o marxismo africano. **Germinal: Marxismo e Educação em Debate**, v. 12, n. 2, p. 50-68, 2020. https://doi.org/10.9771/gmed.v12i2.39069

MARTINS, José de Souza. **O cativeiro da terra**. São Paulo: Contexto. 9ª ed, 2018, 244p.

MARTINS, José de Souza. Reforma agrária: o impossível diálogo sobre a História possível. **Tempo social**, v. 11, p. 97-128, 1999.

MASCARELLO, Fernando. Film noir. **MASCARELLO, F. História do Cinema Mundial. Campinas: Papirus**, p. 177-188, 2006.

MATOS, Olgaria Chain Feres. A Melancolia de Ulisses, a Dialética do Iluminismo e o Canto das Sereias. In NOVAES, Adauto (org.), **Os Sentidos da Paixão**. São Paulo, Cia das Letras, 1999,pp.190-210.

MARX, Karl. **O capital:** crítica da economia política. Livro I. O processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2015.

MARX, Karl; BORBA, Jason. Os resultados eventuais da dominação britânica na Índia. **Tradução de Jason Borba.** Disponível em http://www. dominiopublico. gov. br/download/texto/ma000073. pdf, consultado em 15/11/2022, v. 15, n. 11, p. 2019, 1853.

MAZA, Luisa Grijalva. Deconstructing the grand narrative in Harry Potter: Inclusion/exclusion and discriminatory policies in fiction and practice. **Politics & Policy**, v. 40, n. 3, p. 424-443, 2012. https://doi.org/10.1111/j.1747-1346.2012.00358.x

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MESTMAN, Mariano Ernesto. A hora dos fornos e o cinema político italiano por volta de 1968. **Significação**, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 297-317, jul-dez. 2018. | https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.145159

MOÇO, Aline Campos Paiva. O discurso histórico na análise de Robert Rosenstone: o exemplo do filme O Nascimento de uma Nação. **V Encontro de História da Arte** – IFCH / UNICAMP, Anais, 2009, p.313-319.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão. Um "outro" geográfico. **Terra Brasilis (Nova Série). Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica**, n. 4-5, 2003. https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.341

MOREIRA, Ruy. **A geografia serve para desvendar máscaras sociais**. Encontros com a Civilização Brasileira 16: pp. 143-170, 1979.

MOREIRA, Ruy. **Para onde vai o pensamento geográfico?** Por uma epistemologia crítica. São Paulo: Contexto, 2011. 191p.

NASCIMENTO, Francyjonison Custódio do. O filme enquanto geografia: proposições e insights iniciais. **Revista de Geografia** V. 35, nº. 1 (especial), Recife, 2018, p. 167-177. https://doi.org/10.51359/2238-6211.2018.234418

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Gêneros cinematográficos**. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. João Batista de Andrade: O cineasta, as palavras, a arte. **ALCEU**, v. 20, n. 42, p. 5-17, 2020. https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed42.2020.179

NORRIS, Antonio González et al. La hora de los hornos. Entrevista a Fernando Solanas. **VVAA, Hojas del cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano**, v. 1, p. 71, 1988.

ORTIZ, Renato. A escola de Frankfurt e a questão da cultura. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 1, n. 1, 1986.

PADILHA, Valquíria. Desafios da crítica imanente do lazer e do consumo a partir do shopping center. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 10, n. 17, p. 103-119, 2008.

PAIVA, Rogério Marques de. Indústria cultural de guerra em Hollywood Ideologias e contraideologias governamentais no cinema norte-americano pós-Guerra Fria. 2012.

PASOLINI, Pier Paolo. L'articolo delle lucciole. In **Saggi sulla politica e sulla società**. Milan: Arnoldo Mondadori, 1975.

PEREIRA, Raquel Maria Fontes do Amaral. **Da geografia que se ensina à gênese da geografia moderna**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1993.

PEREIRA, Wagner. GRIFFITH, David Wark. A Epopeia Americana: A Construção e a Monumentalização Histórica dos Estados Unidos no Filme "O Nascimento De Uma Nação"(1915) De David W. Griffith. **Anais do I Encontro de graduandos e pós-graduandos em História dos Estados Unidos**, 2013, 493p.

PFAFF, Françoise. The Uniqueness of Ousmane Sembene's Cinema. **Contributions in Black Studies**, v. 11, n. 1, p. 13-19, 1993.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Abya Yala. **Chakaruna. Rio de Janeiro**, v. 11, 2009.

REIS, Lucas Henrique. Uma leitura do Oeste estadunidense: entre discursos e representações. **Revista Hominum,** Edição Nº 20 MAI/2017, p. 78-93.

REIS, Ronaldo Rosas. Cinema, multiculturalismo e dominação econômica**. Crítica Marxista**, v. 20, p. 139-150, 2005.

RIBEIRO, Renilson Rosa. Hitler-do profeta ao arquiteto da" Era da catástrofe" a construção da imagem do fuhrer no filme o triunfo da vontade. Mneme-**Revista de Humanidades**, v. 5,

n. 09, p.341-365, 2004.

RIQUE, Lenyra Rique da Silva. Por que há Geometria no temário Geográfico? In: RIQUE, Lenyra. **Do senso comum à geografia científica**. São Paulo: Contexto, 2004.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, v. 3, p. 165-170, 1965.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROVAI, Mauro Luiz. Imagem-movimento, imagens de tempo e os afetos Alegres no filme O Triunfo da Vontade, de Leni Riefenstahl: um estudo de sociologia e cinema. 2001. **Tese de Doutorado.** Universidade de São Paulo.

SAID, E. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAMPAIO, Leon Orlanno Lôbo; PRYSTHON, Angela. Desejos Coloniais: a fantasia erótica de Gilberto Freyre. **Contracampo**, Niterói, v. 41, n. 1, p. 1-17, jan./abr. 2022. https://doi.org/10.22409/contracampo.v41i1.52792

SANTOS, Milton. **O País Distorcido**: o Brasil, a globalização e a cidadania. 1a ed. São Paulo: Publifolha, 2002, 221 p.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. São Paulo : Record, 2001.

SANTOS, Sandro Marques dos. Uma nova causa da "América": o Mito do Destino Manifesto na formação do nacionalismo norte-americano da Guerra Fria (1947-1991). **Dissertação de mestrado**, 2020, 230p.

SCARCELLI, Oliver Cauã Cauê França; SILVA, Lucas Coutinho Marcelino da. Linha 1 do Metrô de São Paulo: os mais ricos vão ao Paraíso. **Confins. Revue franco-brésilienne de géographie/Revista franco-brasilera de geografia**, n. 51, 2021. https://doi.org/10.4000/confins.39674

SETIN, Monique Fernanda. Morte e Vida Severina: um estudo sobre ideologias geográficas no filme O homem que virou suco (1980-1981) de João Batista de Andrade. **Dissertação de mestrado**, UNESP, 2021.

SILVA, Jean Carllo Souza. Cinema de encruza. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 19, n. 2, p. 242-260, 2022.

SILVA, Pablo Augusto; ANTUNES, Rogério Ferreira. Estranhamento e riso no cinema contemporâneo. **estudos avançados**, v. 24, p. 245-264, 2010. https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000300015

SILVA, Renatho Andriolla da. O conceito de práxis em Marx. **Dissertação de Mestrado**, Universidade Federal do Rio Grande doNorte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Natal/RN, 2017.

SILVA, Uvanderson Vitor da. Velhos caminhos, novos destinos: migrante nordestino na região metropolitana de São Paulo. **Tese de Doutorado**. Universidade de São Paulo, 2008.

SOUZA, Mauricio Rodrigues de. O conceito de esclarecimento em Horkheimer, Adorno e Freud: apontamentos para um debate. **Psicol. Soc.**, Florianópolis , v. 23, n. 3, p. 469-476, Dec. 2011. https://doi.org/10.1590/S0102-71822011000300004

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2003

TORRELL, Josep. El cine, la emancipación. Diálogo con Ousmane Sembene. **La madriguera**, n. 2, p. 60-63, 1997.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

URBAN, Rafael. O CINEMA LATINO-AMERICANO COMO INDÚSTRIA DA AUTONOMIA DO IMAGINÁRIO: ENTREVISTA COM OCTAVIO GETINO. **Revista Científica/FAP**, 2020.

VEREVIS, Constantine. **Film remakes**. Austrália: Palgrave Macmillan. 2006. https://doi.org/10.1515/9780748626250

ZANI, Ricardo. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. **Conexão–Comunicação e Cultura**, v. 8, n. 15, p. 131-149, 2009.

ZENUM, Maíra. Feliz, cidade, Félicité?-ou notas breves sobre um filme anticolonialista. **Africanidades: a revista do Mafro**, v. 2, n. 1, p. 44-54, 2020.