



PARA ALÉM DO ESPETÁCULO: O CINEMA REVOLUCIONÁRIO LATINOAMERICANO

BEYOND THE SHOW: THE LATIN AMERICAN REVOLUTIONARY CINEMA

Ludmila Pereira Alves¹

RESUMO

Este artigo é parte da pesquisa de mestrado sobre as imagens do urbano no cinema, a Teoria Anticolonial e a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt. O cinema anticolonial produzido na América Latina a partir de meados do século XX é composto por uma categoria de obras fílmicas que fazem parte das lutas revolucionárias contra a opressão do colonialismo presente especialmente naquele período através de uma onda de regimes autoritários em vários países latino-americanos. Fora desse processo de ditadura cultural, constituiu-se um cinema à margem na América Latina. O cinema anticolonial caracteriza-se como um cinema autêntico e de resistência configurando-se como um conjunto de obras contrárias, tanto ao espetáculo, quanto à indústria cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Anticolonial; Espetáculo; Indústria Cultural; América Latina.

ABSTRACT

This article is part of the master's research on images of the urban in cinema, Anticolonial Theory and Critical Theory of the Frankfurt School. The anti-colonial cinema produced in Latin America from the mid-twentieth century is composed of a category of film works that are part of the revolutionary struggles against the oppression of colonialism present especially in that period through a wave of authoritarian regimes in several Latin American countries. Out of this process of cultural dictatorship, a cinema on the sidelines was created in Latin America. Anticolonial cinema is characterized as an authentic and resistance cinema, configuring itself as a set of works contrary to both the spectacle and the cultural industry.

KEYWORDS: Movie theater; Anticolonial; Show; Cultural Industry; Latin America.

¹ Mestranda em Geografia na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisadora do Núcleo de pesquisa Anticolonial. E-mail: ludipalves1308@gmail.com.

INTRODUÇÃO

O artigo em questão faz parte da minha pesquisa de mestrado sobre o urbano no cinema e a Teoria Crítica (TC) da Escola de Frankfurt conhecida também como Teoria Social Crítica. Formulada pela Escola de Frankfurt a TC surgiu em um contexto histórico conturbado, permeado por graves crises econômicas e colapsos sociais. O momento histórico de criação dessa teoria foi o fim da I Guerra Mundial e a crise econômica gerada pela quebra da bolsa de Nova York. Um momento paradoxalmente vantajoso 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 TC como contraponto à Teoria Tradicional.

O cinema anticolonial, mais especificamente o desenvolvido na América Latina, ganhou fôlego e visibilidade a partir da década de 1960, momento em que uma onda de regimes autoritários assolava vários de seus países. Esse cinema é composto por uma categoria de obras fílmicas que fazem parte das lutas revolucionárias contra a opressão do colonialismo. A estética que compõe essas obras se fez presente com muita relevância na África e América Latina. Um espaço nas artes audiovisuais para se questionar a herança estereotipada ocidental do colonialismo de uma África tida como exótica ou como locus de extrema pobreza. Constituído a princípio por alguns países africanos como Senegal, Argélia, Guiné Bissau, Angola, foi ganhando adeptos, cineastas e intelectuais, em outros países africanos.

Na América Latina esse cinema assume o dever de sempre recorrer ao passado para denunciar no presente o colonialismo opressor arraigado. Um compromisso firmado diariamente com o anticolonialismo, nesse sentido um movimento contra o capitalismo e o racismo. Artistas de vários países africanos passam a construir coletivamente o sonho panafricano e por fim no universo das artes à arbitrariedade e violência das fronteiras artificiais impostas pelo imperialismo.

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 (LARANJEIRO, 2020). Esse movimento cinematográfico também conhecido como Terceiro Cinema² caracterizava-se por fazer uma verdadeira descolonização da cultura. Ele 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 (1979) 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.

Afinal, qual a importância da TC e quais relações podem ser estabelecidas com o cinema anticolonial? Além de revolucionário, o cinema anticolonial pode ser considerado como um tipo de manifestação artística que vai para além da indústria cultural? Por se tratar de um cinema que visa despertar as identidades e consciência dos sujeitos colonizados pode-se dizer ele foge à regra de ser coparticipante da sociedade do espetáculo? Essas questões nortearão a reflexão aqui proposta.

DESENVOLVIMENTO

Antes de tecer argumentos sobre as imagens anticoloniais no cinema como anti-indústria cultural cabe elucidar brevemente do que se trata tal indústria. O conceito de indústria cultural elaborado como uma extensão/explicação da dialética do esclarecimento 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

² De acordo com a ideia de transformação da sociedade pela conscientização trazida à tona pelos ideais terceiro-mundistas, os principais temas dos filmes do Terceiro Cinema vão ser a pobreza, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis, a recuperação da história dos povos colonizados e oprimidos e a constituição das nações. Os praticantes do Terceiro Cinema recusam adotar um modelo único de estratégias formais ou transformar-se em um “estilo”, embora isto não tenha significado que eles estivessem alheios ao cinema mundial e à ideia de um modelo, se aberto, ao menos em linhas gerais unificador. Ou seja, além de buscar os temas nas esferas marginalizadas da sociedade, estes cineastas demonstram laços estilísticos estreitos com o neo-realismo italiano e a Nouvelle Vague francesa. (PRYSTHON, 2006)

discursiva com um forte conteúdo ideológico, ou seja, através da cultura passa-se a viabilizar projetos políticos e econômicos hegemônicos (VALVERDE, 2015). 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 produção e o consumo determinam as expressões artísticas, esvaziam-nas de sentido, capturam as diferenças para se tornarem absolutamente iguais:

A unidade sem preconceitos da indústria cultural atesta a unidade em formação da política. Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas de diferentes preços, não são tão fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los. Para todos alguma coisa é prevista, a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente (ADORNO, 2002, p.7).

Nas próprias palavras dos autores “A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si” (ADORNO, HORKHEIMER, 2002: p.5). Não há lugar para as diferenças no esclarecimento, a não ser que seja para hierarquizar e colocar como superior o homem branco europeu. As demais civilizações seriam arremedo de humanos que por fatalidade ou por ausência de esforço pessoal seriam classes de seres humanos, subalternas ou mesmo não humanas.

Imagens Anticolonias como anti-indústria cultural: por um cinema sem limites

O cinema teve um papel fundamental nas etapas de dominação/colonização dos territórios. As imagens, ideias, moral e enredos das películas eram selecionados e propagados de forma a facilitar/naturalizar a dominação, reduzir a zero o senso crítico e evidentemente contribuir para a circulação e o consumo (ADORNO e HORKHEIMER, 2002). Os autores da Dialética do esclarecimento e Indústria Cultural argumentavam que até mesmo aqueles projetos que buscavam abordar outras classes sociais com certa criticidade eram suprimidos pela propaganda, controle e censura.

Os gêneros cinematográficos imprimem diferenças supérfluas e substituíveis podendo um gênero se transformar em outro apenas com a mudança de alguns detalhes. Em todos os casos, não existe uma conexão com a realidade, tampouco o incentivo de fazer o público discerní-la (COSTA et al, 2003) O gênero tragico parece oferecer uma falsa profundidade, uma mentira: o que esse gênero faz é expor e

naturalizar a aniquilação de quem não coopera, por exemplo: negros expropriados de suas vidas em África e escravizados na América do Sul e Central. A surra que levam os supostamente mais fracos até na programação infanto juvenil, ocorre para as crianças já se acostumarem com a injustiça, como nos indica os autores “[...] assim como o Pato Donald há também na vida real os que recebem uma surra para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem (COSTA et al, 2003, p.3)” ou seja, tudo é produzido para que nada escape à tirania das imagens, mas essas mesmas imagens sobretudo as produzidas pelo cinema e televisão são feitas para parecerem que são democráticas. O que elas são na verdade são mercadoria extremamente lucrativas para a indústria cultural e não só para ela pois elas através de um processo ideológico fazem a dominação pelo sistema econômico capitalista parecerem extremamente naturais e aceitáveis. Assim, no fim das contas os grandes conglomerados do cinema, rádio e TV nem precisam mais se preocupar em dissimular a aberração que produzem, Adorno e Horkheimer nos indicam que esse descaramento fortalece ainda mais a indústria cultural:

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositadamente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (1985, p.114).

As artes reduzidas à operação industrial não se prestam a esclarecer, promover justiça ou manifestar o bem. Elas produzem lixo e somente a produção em si já justifica sua realização. Para os teóricos de Frankfurt, o ser humano encontra-se absorvido por técnicas, procedimentos mecânicos que ele até tenta fugir durante seu lazer³ o que não consegue, pois o mesmo torna-se alvo do cúmulo disfarçado de arte e isso o impede de desenvolver uma autoconsciência sobre sua própria condição. O riso é uma autoridicularização, a diversão funciona como alienação para as pessoas se resignarem e esquecerem a desigualdade, injustiça, exploração, racismo, violência e principalmente a consciência de classe. Ao perder essa consciência não é possível às pessoas subjugadas, principalmente nos países colonizados, lutar por uma mudança, afinal sequer reconhecem que algo precisa ser mudado.

³ A verdade é que o lazer também é um momento da produção, sendo esquematizado para ser de um momento de consume rápido e irrefletido. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985)

Fora desse processo de ditadura cultural constituiu-se um cinema à margem na América Latina (AL). O Tercer Cine, o Cine Liberación, o Cinema Novo introduzem temas que partem da realidade concreta da AL e constitui um movimento estético, político onde artistas, cineastas, intelectuais e grupos militantes constroem uma arte própria, autenticamente latino-americana com temas duros, indigestos, mas reais.

A partir do Cinema Novo, a figura do intelectual militante passou a atuar no cenário cinematográfico, contrapondo-se ao profissional do cinema. O que fez com que esse movimento fosse além da feitura e exibição de filmes, e englobasse um projeto político, em que se recusou o cinema industrial, adequou, para a realidade brasileira, a produção e a expressão importadas (SILVA, 2005, p.75)

A autora supracitada menciona a importância do intelectual militante em sua atuação no cinema. Extrapolando o seu excerto enfatizo a responsabilidade que intelectuais possuem em relação à cultura e seu engajamento revolucionário. A estética da fome⁴ de Glauber Rocha nos faz compreender que uma sociedade que aceita/convive com o extremo da violência, no caso a fome, é uma sociedade que reproduz descaradamente a mentira. Contraditoriamente, o projeto político e cultural que foi o cinema novo representou uma expressão da luta anticolonial genuína e totalmente à margem dos filmes produzidos pela indústria cultural (FARIAS, 2020). Segundo Farias (2020), o discurso político e estético produzido pelo cinema novo (em plena ditadura militar) torna-se necessário e oportuno nesse momento em que vivemos no Brasil um retrocesso onde impera hipocrisia, ascensão da extrema direita e debilidade intelectual. Somos subalternos, subdesenvolvidos, vivendo da pseudocaridade dos países colonizadores, os mesmos países que nos impuseram essa condição. A mensagem dos cinemas revolucionários ecoa no século XXI gritando: “chega de migalhas” como expressou Glauber Rocha “A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais” (ROCHA, 1981, p. 31 *apud* FARIAS, 2020, p. 81).

Glauber Rocha organiza as estruturas do cinema novo pela própria violência que constituiu o processo de colonização e sedimenta até os dias de hoje os países por ela explorados. Um dos textos organizadores da teoria do cinema novo e citado anteriormente, A Estética da Fome enfatiza que a fome, constituinte dessas nações a

⁴ A estética da fome foi um manifesto produzido por Glauber Rocha em 1965 e denuncia de modo contundente a fome latino-americana enquanto fraqueza e miséria ao mesmo tempo que ela é capturada pela arte para trazer consciência ao seu povo de sua própria miséria e do papel central que os colonizadores da América latina tiveram e ainda têm na instauração dessa miséria (ROCHA, 1965)

mais de 500 anos é o extremo da violência mas, ao mesmo tempo é a fonte que fornece energia para esses povos se apropriarem de sua própria cultura, ressaltar o seu valor, com a violência dos audiovisuais exprimir seus ideais revolucionários. Como revela o autor: “Nesse exato sentido o cinema novo é um instrumento estético de decolonização da sensibilidade, do imaginário social, da identidade e da consciência política brasileira” (FARIAS, 2020, p.77) Pode-se dizer que o poder da cultura está manifestada nesse cinema, denunciando como nos revela Fanon (1979) a débil consciência nacional, a burguesia local hipócrita e uma desenvolvimento intelectual e nas artes estéril, reprodutor de visões eurocêtricas.

Imagens Anticoloniais como Antiespetáculo: da verdade como um momento do falso à verdade como uma expressão real de luta.

O cinema latinoamericano é contrário ao colonialismo opressor ao mesmo tempo em que é uma oposição ao cinema como espetáculo. É verdadeiramente um tipo de cinema associado à prática, a prática proposta: a revolução. Já o cinema convencional é um instrumento da sociedade do espetáculo e suas produções audiovisuais são ao mesmo tempo meio e fim. Não se quer chegar a lugar algum a não ser a perpetuação do modo de produção totalitário. O próprio autor da sociedade do espetáculo nos adverte sobre as características da sociedade assentada no espetáculo “As imagens que se desligaram de cada aspecto da vida fundem-se num curso comum, onde a unidade desta vida já não pode ser restabelecida” (DEBORD, 1997, p.13-14). Assim, o real representado como imagem é invertido de forma a se tornar irreal/mentiroso além de substituir a realidade em si e a conexão com essa mesma realidade não poder ser estabelecida. Nas palavras do autor: “O espetáculo que inverte o real é efetivamente produzido. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, e retoma em si própria a ordem espetacular dando-lhe uma adesão positiva (DEBORD, 1997, p.16)

Nessa perspectiva, podemos observar como o espetáculo subverteu a colonização transformando-a em algo positivo, sinônimo de progresso, reduzindo à condição de ser humano como sinônimo de “homem branco europeu”. O fundamento do espetáculo, portanto, faz toda a humanidade que não corresponde a esse padrão querer atingí-lo.

A sociedade que repousa sobre a indústria moderna não é fortuitamente ou superficialmente espetacular, ela é fundamentalmente espetacularosa. No

espetáculo, imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenvolvimento é tudo. O espetáculo não quer chegar a outra coisa senão a si próprio (DEBORD, 1997, p. 18).

A sociedade moderna para Debord é composta por pessoas que mediam suas relações principalmente através de imagens. Para o autor, existe uma degradação historicamente dada e inversamente proporcional ao desenvolvimento do capitalismo. Quanto mais reina as modernas relações de produção mais ocorre a degradação social: do ser para o ter e do ter para o parecer. A prova cabal desse aspecto é a brutalidade do colonizador em relação ao colonizado que se legitima e se ergue sobre o pilar de um pretenso progresso da humanidade. Toda essa destruição empreendida não ficaria ileso e vários pensadores, intelectuais, militantes, artistas e inclusive poetas e cineastas irão denunciar na teoria e na prática os horrores do colonialismo e do racismo. De forma brilhante, o poeta Aimé Césaire resume essa relação imposta e que aniquilou a vida do colonizado:

É a minha vez de enunciar uma equação: colonização= coisificação. Ouço a tempestade. Falam-me de progresso, de “realizações”, de doenças curadas, de níveis de vida elevados acima de si próprios. Eu, falo de sociedades esvaziadas de si próprias, de culturas espezinhadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas (1977, p.25).

A colonização envolve tamanha brutalidade contra as civilizações colonizadas que transforma suas vidas, passado, cultura, religião em coisas e aniquila a possibilidade de futuro. O progresso citado por Césaire é exclusividade da Europa e só ocorre à custa de milhares vidas subjugadas nos continentes africano e americano. Contudo, a cinematografia anticolonialista tem um papel muito importante para dar voz e vez a essas civilizações. Destoam das produções como espetáculo porque fogem à regra básica de produzir para vender uma história mentirosa, que é o que em geral a sociedade espetacular paga para ver e ouvir. Sobre o impacto gerado pelo cinema do Terceiro Mundo os autores comentam:

Diante do historicismo eurocêntrico, os diretores do Terceiro Mundo e das minorias reescreveram suas próprias histórias, tomando o controle das próprias imagens e falando com suas próprias vozes. Não que tais filmes substituam as 'mentiras' européias com uma verdade pura e inquestionável, mas propõem 'contraverdades' e 'contranarrativas' informadas por uma perspectiva anticolonialista, recuperando e reforçando os eventos do passado em um amplo projeto de remapeamento e renomeação' (SHOHAT; STAM. 2006, p. 358).

Essas contradições citadas pelos autores são escancaradas com muita força em personagens, enredos e paisagens de cineastas e artistas latino-americanos. Assim,

produtores construíram novos sentidos para a cultura, associando-a fortemente à luta política e conseqüentemente à outra noção de política, fora dos aparelhos de Estado, realizadas pelo povo. Um dos filmes ícone dessa expressão cultural e política foi *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas e Octavio Getino. O filme desde o início enfatiza uma mensagem central: a história que nos ensinaram está invertida, esqueçam-na. A partir disso, as cenas mostram a cruel exploração sistematicamente empreendida pelos colonizadores com o conluio das elites locais (elites subalternas e pseudo-burguesia que alias são alvo de críticas severas nessas filmografias e obras anticoloniais). O filme também explora o poder do audiovisual como sendo um instrumento mais eficaz do que as guerras na luta anticolonial para, finalmente, chamar todos os espectadores à luta, através por exemplo da imagem de Che Guevara morto na última cena. 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.

No Brasil, com o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”⁵ cineastas como Glauber Rocha introduziram uma nova maneira de se fazer cinema (Cinema Novo). Um tipo diferente de produzir filmes que consistiu numa crítica às imagens confabuladas pelos colonizadores/dominadores. Imagens mentirosas que haviam implantado, por exemplo, a concepção de raça e a conseqüente 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 mais realísticas, uma estética própria, genuína que recorria ao passado colonial para ressignificar o período escravista do século XVII e XVIII, mas também produzia filmes sobre a repercussão da colonização presente no século XX, através de filmes que abordavam o sertão, as favelas e os subúrbios das grandes metrópoles. Incrivelmente, toda a violência imposta pelo colonizador é ressignificada pelo cinema, pois ela não fica presa ao ódio, mas compõe a luta com um amor em fúria que reivindica o fim das descabidas desigualdades entre os seres humanos (FARIAS, 2020). Franz Fanon (1979) faz uma citação de Aimé Césaire que

⁵ Essa expressão era utilizada pelo cinema novo como um emblema que expressava a escassez de recursos, fato paradoxal, pois a escassez representava a fome e era, portanto, a grande força estética desse cinema.

representa com grande profundidade a luta política e estética dos cinemas anticoloniais:

A mãe

Infeliz, morrerás.

O rebelde

Matei... eu o matei com minhas próprias mãos... Sim, de morte fecunda e planturosa... era de noite. Nós nos arrastamos entre as canas de açúcar. As machadinhas riam para as estrelas, mas nós não ligávamos para as estrelas. As canas de açúcar nos laceravam o rosto com riachos de lâminas verdes.

A mãe

Sonhei com um filho para fechar os olhos da sua mãe.

O rebelde

Decidi abrir para um outro sol os olhos do meu filho.

A mãe

Oh, meu filho... de morte má e perniciososa.

O rebelde

Mãe, de morte vivaz e suntuosa.

A mãe

Por ter odiado demais

O rebelde

por ter amado demais. (CÉSAIRE *apud* FANON, 1979, p. 67-68)

Somente esse diálogo já daria um enredo maravilhoso para um filme, revolucionário por excelência, atual e extremamente necessário. A ressignificação do conceito de violência presente tanto nos versos de Césaire quanto em vários filmes latino-americanos coloca as obras fílmicas anticolonialistas em um patamar de radicalidade que, de certo modo, rompe com a indústria cultural e a espetacularização do mundo. Um cinema simples, com poucos recursos técnicos e financeiros, mas com o poder da coragem de estampar a violência europeia contra o Terceiro Mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos pelo exposto anteriormente que a estética cinematográfica anticolonial ensina a revolução por meio da arte. Suas estruturas narrativas e técnicas, sendo contrárias à indústria cultural e à imagem enquanto espetáculo, torna-se um importante instrumento pedagógico e de luta às classes subalternizadas para compor seu aprofundamento teórico e prático rumo às práticas revolucionárias.

REFERÊNCIAS

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, T.W; HORKHEIMER, M. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002,70p.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Noêmia de Sousa. Lisboa: Ed. Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

COSTA, A., PALHETA, A., MENDES, A. M., & Loureiro, A. Indústria cultural: revisando Adorno e Horkheimer. **Movendo Ideias**, 2003, 8(13), 13-22.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, v. 102, p. 85-102, 1997.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

DE FARIAS, André Brayner. Sobre a Poética da violência: de Frantz Fanon a Glauber Rocha. **Kalagatos**, v. 17, n. 2, p. 70-85, 2020.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, v. 3, p. 165-170, 1965.

LARANJEIRO, Catarina. Imaginários anticoloniais e pós-coloniais. **Revista TOMO**, n. 37, p. 119-144, 2020.

NÚÑEZ, Fabian. O pensamento de Frantz Fanon no cinema latinoamericano. Estudos de Cinema. São Paulo: Annablume; Socine. (**Estudos de Cinema – Socine, VII**), 2006, p. 61-67.

PRYSTHON, Angela. Imagens periféricas: os estudos culturais e o terceiro cinema. **E-Compós**, Brasília, v. 6, p. 1-14, 2006.

DA SILVA, Mariana Gesteira. Cinema novo: um modo brasileiro de fazer cinema. **Revista Garrafa**, v. 3, n. 07, set-dez 2005, p. 72-79.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. A indústria cultural como objeto de pesquisa geográfica. **Revista do Departamento de Geografia**, v. 29, p. 391-418, 2015.