

## Cinemas do sul: discutindo conceitos e abordagens

Luna Cristina Castro Nery<sup>1</sup>

**Resumo:** O cinema como devir é a possibilidade de fuga e de reinvenção, seja na perspectiva da linguagem ou da estética. Partindo desse conceito o presente artigo fará uma reflexão em torno da busca da identidade do cinema produzido fora dos marcos europeu e norte americano. Apresentando uma visão panorâmica dos debates que cercam os Cinemas do Sul, ou seja, a produção cinematográfica de países do chamado "Terceiro Mundo" que propõe um tipo de descolonização da imagem com reflexos no âmbito da cultura e da economia.

**Palavras-chave:** Cinema do Sul. Descolonização. Terceiro cinema. *Hollywood*.

**Abstract:** The cinema is becoming as the possibility of escape and reinvention, is the perspective of language or aesthetics. Based on this concept will make this article a reflection on the search for the identity of the landmarks of cinema produced outside Europe and North America. Presenting an overview of debates surrounding the Cinemas of the South, ie the film production of the so-called Third World countries which proposes a kind of "decolonization of the image" with consequences in the field of culture and economy.

**Keywords:** Cinema South Decolonization. Third cinema. Hollywood.

### Introdução

Devir: movimento pelo qual as coisas se transformam, desejo de tornar-se. Enquanto conceito filosófico o devir é entendido como uma mudança constante, o transformar-se, o fluxo permanente, o movimento ininterrupto, que dissolve, cria e transforma as realidades existentes. O filósofo Heráclito de Éfeso (aprox. 540 a.C.) concebe o devir como a mudança que ocorre em todas as coisas: O mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio, porque nem o homem, nem o rio de ontem são os mesmos de hoje.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. Bolsista Fapesb. Email: lunanery@hotmail.com

O cinema como devir é a possibilidade de fuga e de reinvenção do conceito cinema, seja na perspectiva da linguagem, da estética ou de qualquer possibilidade de transformação. Filmar não é necessariamente encontrar uma forma, uma ideia, imitar, representar. O devir do filme é o inacabado, um desvio, como um campeão de ciclismo que não sabe pedalar, não se trata de encontrar os limites e sim de desconhecê-los.

Para Gilles Deleuze (2006) o cinema é uma forma de pensamento que pode, como a filosofia, produzir conceitos. Nesse sentido, o cinema, sob diversas estratégias, há de captar o devir – seja o fenomenológico, o tecnológico, o artístico, o cognitivo. Nesse caso, pode-se dizer que o devir dos “Cinemas do Sul<sup>2</sup>” sugere a possibilidade de fuga e de reinvenção? Segue em busca de singularidades, ao invés de reproduzir? Propõe um espaço aberto que repensa a si mesmo? Na contemporaneidade o devir dos “cinemas do sul” é uma forma de descolonização da imagem?

Tomando como base essas vertentes, este artigo dialogará com conceitos e abordagens que envolvem os termos “Cinemas do Sul”, “Terceiro Cinema”, “Descolonização da Imagem” e “Epistemologia do Sul”, bem como, destacará os estudos sobre subalternidade e as representações subalternas que foram produzidas pelos cinemas dominantes.

Assim, partindo da perspectiva do cinema enquanto devir, este artigo fará uma reflexão em torno da busca da identidade do cinema produzido fora dos marcos europeu e norte americano, apresentando argumentos sobre os conceitos que envolvem os cinemas do sul, inclusive, frente ao processo de globalização que estimula a co-produção e coloca em xeque as chamadas cinematografias nacionais. A busca é por articular a temática com abordagens dos vários campos, permitindo uma visão panorâmica sobre o assunto tratado.

### ***Hollywood “global” x Terceiro Cinema “local”***

Adorno e Horkheimer (2002) analisaram a função da cultura no capitalismo e criaram o conceito de “Indústria Cultural” para definir a conversão da cultura em mercadoria. Na visão dos autores a produção cultural torna-se negócio e passa a ser guiada pela possibilidade de consumo mercadológico, o que antes era arte passa ser meio de dominação.

---

<sup>2</sup> “Cinema do Terceiro Mundo” ou “Terceiro Cinema” são termos comumente utilizados para denominar a produção cinematográfica da Ásia, África e América Latina, bem como, o cinema minoritário de países dos outros continentes. Neste artigo optou-se por utilizar o termo “Cinemas do Sul”.

Atualmente, o cinema é a maior e mais importante Indústria Cultural, por isso, não deveria estar sujeito às mesmas regras aplicadas aos demais produtos industrializados, porque agrega valores que não podem ser medidos apenas pelos preços de compra e venda. “A comercialização dos produtos culturais não pode estar atrelada exclusivamente aos aspectos econômicos, mas sim, ao respeito à liberdade de circulação da cultura” (MELEIRO, 2007, p.67).

Desse modo, quando se fala de cinema, não está se falando de um bem de consumo qualquer e sim de um produto de interação que é um poderoso instrumento de disseminação de modelos homogeneizadores. O discurso de um filme está presente em forma de declarações diretas sobre a cultura ou a sociedade e também na estrutura narrativa. Portanto, além de convenções estéticas, é preciso considerar a relação do cinema com a sociedade, com a história e com a cultura, ou seja, o cinema enquanto processo sociocultural.

É preciso reconhecer que atualmente o audiovisual opera a partir de políticas de visibilidade atribuindo aos diferentes atores sociais valores, relevância, reconhecimento e legitimidade. Por sua vez, as políticas de visibilidade são também políticas de invisibilidade à medida que os modos de produção, distribuição e circulação de produtos audiovisuais conduzem os olhares para que as escolhas pessoais recaiam sobre determinados produtos. Assim, a chamada cultura da mídia oferece a base sobre a qual muitas pessoas constroem seu senso de classe, etnia, nacionalidade e sexualidade.

Alguns autores citam o domínio dos recursos tecnológicos ao se falar em descolonização da imagem cinematográfica, porque o processo histórico da criação da produção cinematográfica ditou os caminhos da dominação.

Jean-Claude Bernardet (2008) explica que em quase todos os países europeus e nos Estados Unidos no fim do século XIX foram-se acentuando as pesquisas para a produção de imagens em movimento. É a grande época da burguesia triunfante que, com a Revolução Industrial, buscou transformar as relações de trabalho e a sociedade. Com isso, impôs seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando o que posteriormente se chamaria de “Terceiro Mundo”.

É no bojo dessa euforia dominante que a burguesia desenvolve máquinas e técnicas (luz elétrica, telefone, avião... o cinema) que não só facilitarão seu processo de dominação e acumulação de capital, como também criarão um universo cultural à sua imagem, que expressará o seu triunfo e imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. De todas as máquinas, o cinema será um dos trunfos maiores do

universo cultural. A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., mas essas artes já existiam antes dela, a arte que ela cria é o cinema (BERNARDET, 2008).

Outro fator que possibilitou a implantação do cinema como arte dominante foi a característica da multiplicação, após a filmagem, a película transforma-se em um negativo e a partir daí se poderá tirar uma quantidade, em princípio, ilimitada de cópias. Esse sistema de cópias permitiu rápida expansão do mercado mundial e a dominação dos mercados internacionais por umas poucas cinematografias. As cópias, baratas, circulam pelo mundo beneficiando-se do contexto histórico em que o cinema aparece: a burguesia triunfante absorve as matérias-primas dos países dominados, faz circular suas mercadorias pelo mundo, conquista novos mercados, é colonialista.

Imaginemos um país capitalista, industrializado, com uma população de razoável poder aquisitivo e um amplo mercado interno. Os produtores de cinema vão encontrar um público suficientemente rico e numeroso que poderá não só cobrir os gastos feitos para determinado filme como também já proporcionar lucros. O produtor poderá então comercializar suas cópias para fora de seu país a um preço ainda mais barato, já que seu investimento terá sido coberto no mercado interno de seu país. A um preço tão barato que os países menos ou não-industrializados não poderão concorrer (BERNARDET, Jean-Claude, 2008, p.49).

A questão da formação do padrão da linguagem cinematográfica também deve ser levada em conta quando se fala de dominação, a linguagem do cinema passa tanto pela vertente da convenção arbitrária e universal, como também por questões imperialistas e mercadológicas. Aos poucos, a linguagem cinematográfica foi-se construindo e é provavelmente aos cineastas americanos do norte que se deve a maior contribuição para a formação desta linguagem: o projeto era contar a história com começo, meio e fim. Deste projeto fez-se *Hollywood*. A partir daí o investimento na construção de ídolos foi uma das estratégias que ajudou na consolidação da indústria cinematográfica hollywoodiana.

Entretanto, é importante destacar que *Hollywood* não é apenas resultado de fatores históricos e sim de um complexo caldeirão que envolve ainda fatores econômicos, políticos e culturais. De fato, a indústria cinematográfica norte americana domina os mercados mundiais de cinema, seus principais estúdios controlam cerca de 80% do mercado de distribuição mundial, uma pesquisa usando dados de 38 países<sup>3</sup>, em 2000, revelou que os filmes norte-americanos representavam cerca de 50% nas listas dos dez mais assistidos em cada país.

---

<sup>3</sup> Disponível em: Motion Pictures Association of America (MPAA)

Mas afinal porque *Hollywood* tem alcance global? Seria devido ao fato de seus filmes serem superiores às produções de outros países? Ou de terem um apelo universal? Seria a força do estilo desse cinema, a maneira direta de contar “uma boa história”? Seria a capacidade de criação de textos “transparentes” que encorajam sua leitura por populações diversas como se fossem nativas? Ou será que o uso generalizado do inglês em todo o mundo permitiu que esses filmes alcançassem facilmente mercados estrangeiros? Esse é mais um caso do que Boaventura Souza Santos (2008) chama de “perguntas fortes, respostas fracas”.

Sabe-se que o conteúdo e a linguagem cinematográfica não bastam para explicar a abrangência no mercado hollywoodiano, é preciso considerar principalmente questões econômicas. O público de cinema norte-americano é responsável por 44% da bilheteria global, o amplo lançamento doméstico dos filmes e o poder da publicidade constroem um forte mercado para os territórios nacionais e estrangeiros.

Voltando ao título deste tópico, se o mesmo supõe uma oposição é porque parte-se do princípio de que não é bom para a humanidade que atualmente a maioria esmagadora das telas de cinema do mundo estejam ocupadas pelos filmes norte-americanos, isso porque *Hollywood* transforma, pela violência e abrangência de sua expansão, uma série de civilizações excluídas em verdadeiros “mistérios arqueológicos vivos”, Carlos Diegues é pragmático:

Se hoje somos íntimos de todos os costumes, leis, modas e produtos culturais da civilização norte-americana que tentamos reproduzir, nada saberemos, e provavelmente não saberemos nunca, de como vivem os tibetanos, os nigerianos, os búlgaros ou até mesmo os nossos vizinhos uruguaios. Possivelmente nunca veremos uma só imagem fabricada por eles, sobre eles. (DIEGUES, Carlos, 2001, p.12)

O cinema disseminou uma construção da história e uma concepção dos “povos” marcada pela centralidade e superioridade da civilização europeia. Atualmente se instala a ideia de que só seremos uma grande nação se formos capazes de absorver as qualidades de quem deu certo, adotar sua produção cultural, seu individualismo, a política econômica que o transformou em potência. Estamos falando de uma espécie de “americanismo delirante”, segundo o qual, só chegaremos a ser uma nação de respeito se formos capazes de absorver as virtudes anglo-saxônicas (DIEGUES, 2001).

No cinema, o processo de homogeneização se intensificou logo após a Primeira Guerra Mundial, quando as companhias de distribuição de filmes norte-americanas, seguidas pelas companhias europeias, começaram a dominar os mercados do “Terceiro Mundo”. Quando países dependentes procuram fortalecer suas próprias indústrias estabelecendo,

por exemplo, tarifas para filmes estrangeiros, os países dominantes ameaçam retaliações em outras áreas.

Diante das assimetrias ocasionadas pelo domínio da cinematografia norte-americana, cabe questionar o emprego dos “Cinemas do Sul” - ou “Cinema do Terceiro Mundo”, como alguns teóricos genericamente tratam a enorme produção cinematográfica da Ásia, África e América Latina, bem como, o cinema minoritário do “Primeiro Mundo”. Mais precisamente, o termo “Cinemas do Sul” - que aqui está sendo inaugurado - refere-se às produções nos contextos de África e América Latina.

O termo “Terceiro Cinema” foi cunhado na década de 1960 pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino, membros do *Grupo Cine Liberación*. Este cinema deveria ter um tema, conteúdo e estética nacional e latino-americana, comprometimento com a transformação social, ou seja, a liberação dos povos colonizados ou neocolonizados. “Um projeto ideológico, ou seja, um conjunto de filmes que aderem a um determinado programa político e estético, sejam eles ou não produzidos pelos próprios povos do ‘Terceiro Mundo’” (WILLEMEN apud STAM, 2006, p.59).

O interessante é que o “Terceiro Cinema” teve seu período áureo exatamente na mesma época em que a concepção terceiro-mundista ecoava com mais força, ou seja, durante os anos 60, ápice da contracultura e momento de formação de uma “estética geopolítica”. Nas décadas posteriores essa noção foi gradualmente perdendo lugar, a representação de aspectos políticos e a tematização das identidades nacionais foram quase que totalmente abandonadas. Contudo, a partir dos anos 90 há um gradual amadurecimento dos preceitos culturais anteriores. As próprias tendências acadêmicas mundiais rumo a uma valorização do “ex-cêntrico”, do periférico, do marginal tiveram um efeito revigorante sobre os cinemas nacionais. (PRYSTHON, 2006).

Angela Prysthon (2006, p.12-13) aponta algumas possíveis características do antes chamado “Terceiro Cinema” que passou a se desenvolver a partir dos anos 90:

1. Busca pela inserção no mercado de cultura mundial. A cultura periférica não apenas passa a ser percebida pela cultura central, como passa a ser consumida.
2. Forte inclinação para o passado, diálogo da tradição com a modernidade.
3. Um certo “auto exotismo” em oposição ao gosto pelo estrangeiro. Nesse sentido, vão sendo definidas “modernidades periféricas”.

4. Documentação do pequeno, do marginal, do periférico, mesmo que para isso se utilize de técnicas e formas de expressão de origem central.
5. A “diferença”, a história e a identidade periféricas tornam-se peças constitutivas da tentativa de integração ao modelo capitalista global.
6. Imagens urbanas pouco usuais e opção estética pelo detalhe, pelo periférico, representações alternativas, porém, mais complexa do mundo contemporâneo.
7. Remontando, em certa medida, à temática do Terceiro Cinema original (desvalidos, subalternos, excluídos), porém sem deixar de privilegiar os aspectos técnicos do cinema.

Por sua vez, Shohat e Stam (2006) apresentam as seguintes possibilidades para o que pode ser chamado de “Cinema do terceiro Mundo” ou “Terceiro Cinema” na atualidade:

1. Um conjunto de filmes “terceiro-mundistas” produzidos pelo ou para os povos do Terceiro Mundo (onde quer que eles estejam) que aderem aos princípios do Terceiro Cinema;
2. Um conjunto amplo de produções cinematográficas dos povos do Terceiro Mundo quer os filmes sigam ou não os princípios do Terceiro Cinema;
3. Um outro conjunto de filmes feitos no Primeiro e Segundo Mundos em apoio aos povos do Terceiro que seguem os princípios do Terceiro Cinema;
4. Um último conjunto, com uma visão ao mesmo tempo “de dentro” e “de fora” que reúne as produções diáspóricas híbridas recentes, que ao mesmo tempo utilizam e questionam as convenções do Terceiro Cinema.

Com base nas colocações dos autores, os “Cinemas do Sul” aqui considerados, podem ser definidos como aquele conjunto de filmes produzidos pelo ou para os povos do “Terceiro Mundo”, onde quer que eles estejam, quer sigam ou não os princípios do “Terceiro Cinema”. De maneira geral, são filmes que buscam a inserção no mercado de cultura nacional e mundial, que constroem uma representação alternativa, particular e mais complexa das realidades locais e do mundo contemporâneo, remontando as temáticas dos subalternos, sem deixar de privilegiar os aspectos técnicos do cinema.

### **Epistemologia do Sul e Descolonização da imagem**

É em oposição ao discurso eurocentrista que Boaventura Sousa Santos (2008) argumenta sobre o a “Epistemologia do Sul” entendida como a recuperação dos saberes e práticas dos grupos sociais que, por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objeto ou matéria-prima dos saberes dominantes aqueles considerados os verdadeiramente válidos.

Tendo em vista que a epistemologia do sul trata-se de um conjunto de epistemologias e ao contrário das epistemologias do norte, procuram incluir o máximo das experiências de conhecimentos do mundo, torna-se pertinente se debruçar sobre alguns termos que a incorporam, tais como: sociologia das ausências e emergências, ecologia dos saberes, pensamento ortopédico.

A sociologia das ausências é um procedimento transgressivo para tentar mostrar que o que não existe é produzido ativamente como não-existente, como uma alternativa descartável e invisível à realidade hegemônica do mundo. Na sociologia ocidental, as ausências seriam produzidas por meio de cinco modos: a monocultura do saber; a do tempo linear; a da naturalização das diferenças; a da escala dominante; e, finalmente, a do produtivismo capitalista. O objetivo é subverter a produção de ausências, tornando visível aquilo que vem sendo escamoteado pela sociologia dominante, é desse princípio que surge também a sociologia das emergências, buscando trocar indicadores seguros por pistas incipientes, propondo pensar a realidade como aquilo que não existe, mas que está emergindo.

Sobre a ecologia dos saberes pode-se dizer que consiste na pluralidade dos saberes em comparação, já que o saber só existe como pluralidade de saberes, as possibilidades de compreensão de cada saber só podem ser conhecidas na medida em que se propuser uma comparação com outros saberes e essa comparação é sempre uma versão contraída da diversidade epistemológica do mundo, já que esta é infinita. Estamos falando de uma comparação limitada, mas também de um modo de pressionar ao extremo os limites e, de algum modo, ultrapassá-los ou deslocá-los.

Santos (2008, p.4) designa como pensamento ortopédico “o constrangimento e o empobrecimento causado pela redução dos problemas a marcos analíticos e conceptuais que lhes são estranhos.” O que ele diz é que com a crescente institucionalização e profissionalização da ciência, ela passou a responder exclusivamente aos problemas postos por ela própria. A vastidão dos problemas existenciais que lhes subjaziam

desapareceu. Assim, a hegemonia da ciência estendeu-se para além da ciência, submetendo as humanidades em geral a um processo de cientificação.

O vasto processo de monopolização epistemológica não ocorreu sem contradições, com isso, o impacto do pensamento ortopédico nos países do “Norte global” e do “Sul global” são distintos, o Norte global só conhece do Sul global o que pode justificar a continuação da dominação sobre ele. Por isso, “des-pensar e desaprender” no Sul global visa reinventar, como válidos, saberes e experiências que o pensamento ortopédico e a razão indolente declararam ignorantes e produziram como ausentes. No Norte global, “des-pensar e desaprender” visa, sobretudo, aprender a ignorar.

Nessa perspectiva, cumpre questionar se podemos validar os cinemas do sul como um discurso funcional da epistemologia do sul em consonância com a ecologia dos saberes, ou seja, se propõe a libertação do pensamento ortopédico, um esforço no sentido de “des-pensar e desaprender” saberes do Norte global e revalidar saberes do Sul global. Esse esforço seria uma espécie de descolonização da imagem?

O primeiro passo, ao pensar em descolonização da imagem, remete à aquisição e ao domínio de recursos tecnológicos, conforme Mohamed Bamba (2008), se fazer cinema pode parecer um luxo para algumas partes do mundo é porque a realização, a distribuição e a conservação de filmes requerem uma gama de recursos de que carece a maioria dos países do “Terceiro Mundo”. É o cinema que entre todas as produções artísticas, mais dificilmente pode expressar a diversidade cultural, porque os filmes tornaram-se produtos culturais e ao mesmo tempo bens de consumo.

Assim, o cinema, pela sua natureza artística e industrial, ainda é um desafio para as nações periféricas, mas um desafio que cada vez mais deve ser superado. Até porque, o cinema produzido no “Terceiro Mundo” está longe de ser um cinema marginal, pois são responsáveis pela maior produção cinematográfica do mundo, apesar disso, esses filmes ainda sejam vistos por uma minoria.

Por sua vez, Walter Mignolo (2003) defende que uma “revolução” material sem a descolonização do conhecimento e da subjetividade só leva a mudanças de conteúdo, mas não dos termos na organização do mundo. Só a descolonização do ser e do saber levará a um câmbio do horizonte econômico e político.

Ao utilizar o termo “descolonização do pensamento” no âmbito do cinema Ngugi Wa Thiong’o (2007) propõe três tipos de descolonização: a dos recursos econômicos e da tecnologia (porque o cinema de fato é uma arte que necessita de recurso tecnológico); a do espaço político (a busca por um campo democrático onde se possa confrontar

questões sem medo de retaliação do governo e onde os filmes atinjam seus verdadeiros públicos); e, principalmente, a descolonização da mente, porque os cinemas do sul, muitas vezes se desenvolvem no contexto das lutas entre colonizado e colonizador. A colonização afetou os povos em níveis econômicos, políticos, culturais e também psicológicos, afetando a construção da própria imagem e da imagem da comunidade.

Thiong'o (2007, p.30) chega a concordar que o cinema é mais colonizador do que o próprio colonialismo, a batalha de imagens é a mais feroz, a mais implacável, e o que é pior, é contínua, "se nós vivemos em uma situação em que a imagem do mundo é ela própria colonizada, então fica difícil percebermos a nós mesmos, a não ser que lutemos para descolonizar essa imagem".

Seguindo a mesma linha crítica, Mignolo (2003) apresenta outro conceito que pode ser utilizado na perspectiva da "descolonização da imagem", o autor aponta para a emergência da "gnose liminar" entendida como a razão subalterna na luta pela afirmação de saberes historicamente rejeitados. Essa expressão propõe a reflexão crítica sobre a produção do conhecimento e implica na sua redistribuição geopolítica, tendo em vista que a mesma foi pautada na colonização nos cânones da ciência eurocêntrica, subalternizando, assim, todas as formas de saberes. A gnose liminar é uma forma de conhecimento construído nos espaços liminares, nas fronteiras da diferença colonial. Assim, o pensamento liminar, na perspectiva da subaltermidade, pode ser entendido como uma máquina para descolonização intelectual e, portanto também, para a descolonização política e econômica.

O que a "epistemologia do sul" e a "gnose limiar" propõem é a articulação horizontal da diversidade inesgotável de saberes e experiências humanas, já o termo "descolonização da imagem" é utilizado no sentido de trazer essa perspectiva para o âmbito do cinema. A proposta é a articulação de um aprendizado recíproco, que dialoga com o que Pierre Lévy (1998) chama de "inteligência coletiva" e "identidade de saber", propondo a reconfiguração do seguinte questionamento: "quem é o outro?":

É alguém que sabe e que sabe as coisas que não sei. O outro não é mais um ser assustador, ameaçador: como eu, ele ignora bastante e domina alguns conhecimentos. Mas como nossas zonas de inexperiência não se justapõem ele representa uma fonte possível de enriquecimento de meus próprios saberes. Ele pode aumentar meu potencial de ser, e tanto mais quanto mais diferir de mim (LÉVY, 1998).

## **Imagens Subalternas**

O termo “subalterno” significa aquele que pertence a uma categoria inferior, pessoa subordinada a outra. É utilizado referindo-se à perspectiva de grupos de regiões que estão fora do poder da estrutura hegemônica. Em termos pós-coloniais, os “estudos subalternos” se referem à análise da subordinação na sociedade devido à classe, casta, idade, gênero, profissão, religião etc. Antes de adentrar nas imagens subalternas difundidas pelo discurso eurocêntrico, é fundamental apresentar o debate crítico acerca da subalternidade, cuja temática tem sido estudada por grupos latino-americanos e sul-asiáticos.

Há críticas em relação ao posicionamento do Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos; tendo em vista que era predominantemente composto por acadêmicos que viviam nos EUA, questionou-se se o conhecimento “alternativo” produzido foi pautado pelo esquema epistêmico dos Estudos Regionais nos Estados Unidos. Grosfoguel (2008) acredita que eles optaram por fazer estudos sobre a perspectiva subalterna, em vez de produzi-los com essa perspectiva e a partir dela. A teoria permaneceu sediada no Norte, enquanto os sujeitos estudados se encontram no Sul. Os latino-americanistas subestimaram as perspectivas étnico-raciais oriundas da região, dando preferência a pensadores ocidentais (Foucault, Derrida, Gramscie); ao fazerem essa escolha estariam traíndo o objetivo de produzir “estudos subalternos”?

Já o Grupo Sul-asiático de Estudos Subalternos teve como principal projeto analisar criticamente não só a historiografia colonial da Índia feita por ocidentais europeus, mas também a historiografia eurocêntrica nacionalista indiana. Porém, ao recorrer a uma epistemologia ocidental também limitou a radicalidade da sua crítica ao eurocentrismo, embora ainda representem um importante contributo ao que propuseram. O grupo insere-se num movimento intelectual denominado crítica pós-colonial (uma crítica da modernidade vinda do Sul Global) em oposição à crítica pós-moderna do Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos (uma crítica da modernidade feita pelo Norte Global) (MIGNOLO *apud* GROSFUGUEL, 2008).

Apesar das críticas, pode-se dizer que de algum modo os estudos subalternos privilegiaram às pessoas colonizadas, ou seja, aqueles grupos marginalizados que não possuíam voz ou representatividade, possibilitando um novo enfoque na história dos locais.

Gayatri Spivak (2010) utiliza o termo “subalterno” como representação aos que não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista e excludente, no qual o “subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois, se o fizer, já não o é”. Assim, a condição de subalternidade é a condição do silêncio, não que não haja protesto, mas que não se estabelece uma relação dialógica, não há um trânsito da voz entre falante e ouvinte. Além disso, segundo a autora, o subalterno não pode falar, porque sua fala opera de acordo com os códigos e repertórios hegemônicos.

Nesse sentido, inclusive a produção do intelectual ocidental estaria atravessada por interesses do projeto imperialista que sufoca os marginais e não lhes dá “permissão para narrar”. Spivak (2010) aponta o caso da mulher, uma vez posta à margem da sociedade no contexto da produção colonial em que o homem é o dominante, a mulher subalterna não tem história e não pode falar, sendo duplamente colocada às sombras.

Os estudos subalternos questionam ainda o perigo da apropriação do outro pela assimilação, se toma como verdade o que é dito pelo outro, tal discurso acaba enraizado na consciência do mais fraco, a ponto de “ouvir a voz do outro em si mesmo”. O racismo no Brasil, por exemplo, é fundamentado nesse processo; o negro foi submetido à destruição de sua identidade enquanto sujeito negro através de uma absorção de valores e ideais do branco, foi obrigado a adotar para si modelos incompatíveis com seu próprio corpo. Pela repressão e persuasão levou-se o sujeito negro a desejar, invejar e projetar um futuro calcado em uma realidade diferente de sua história pessoal e de seu corpo.

O mundo “contemporâneo-colonial-moderno” leva os sujeitos socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial a pensar epistemicamente como aqueles que se encontram em posições dominantes.

A romancista nigeriana Chimamanda Adiche discursa sobre a apropriação do outro no vídeo *O perigo de uma única história*<sup>4</sup>, ela diz: “Mostre um povo como somente uma coisa, repetidamente, e será o que ele se tornará. É impossível falar sobre uma única história sem falar sobre poder. Como é contada? Quem as conta? Quando e quantas histórias são contadas? Tudo depende do poder, que é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa”.

Adiche fala sobre um aluno que a questionou sobre a vergonha de que homens nigerianos fossem agressores físicos como o personagem criado pela autora em seu romance, ela respondeu que havia terminado de ler um livro chamado “Psicopata Americano” e que nem por isso achou que os jovens norte-americanos fossem assassinos em série. Nunca havia lhe ocorrido que só porque leu um romance no qual o

---

<sup>4</sup> Vídeo disponível no site Youtube: <<http://www.youtube.com/watch?v=O6mbjTEsD58>>

personagem era um assassino, que isso era, de alguma forma, representativo de todos os norte-americanos. Isso ocorre porque devido ao poder cultural e econômico dos EUA, há muitas histórias e representações sobre ele, ao contrário do que acontece com a Nigéria.

Diante dessa argumentação torna-se pertinente abordar o papel dos estereótipos, que não são um erro de percepção, pelo contrário, são formas de controle social e não atingem todos os grupos de maneira igual, os grupos poderosos não precisam se preocupar com distorções, posto que até as imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo espectro de representações.

Por sua vez, cada imagem negativa de um grupo oprimido e de pouca representatividade, se torna, dentro do contexto da dominação, dolorosamente sobrecarregada de significados alegóricos. Assim, ao passo que para algumas comunidades os estereótipos são apenas desconfortáveis - pois a comunidade tem poder social para combatê-los -, outras comunidades, por não possuírem esse poder, participam de um movimento contínuo de política social prejudicial e até mesmo de violência real.

Shohat e Stam (2006) explicam sobre o termo “marca plural” que projeta os povos colonizados como se fossem “todos a mesma coisa”, qualquer comportamento negativo por qualquer membro da comunidade é instantaneamente generalizado como típico, apontando para um perpétuo retorno na direção de uma essência presumidamente negativa. No campo de batalha simbólico dos meios de comunicação de massa, a luta pela representação no universo simulado homologa aquele da esfera política no qual questões sobre imitação e representação escorregam facilmente para questões de delegação de voz.

O cinema, tendo em vista seu papel de contar histórias da humanidade, adequou-se perfeitamente à função de retransmissor das narrativas hegemônicas, criando até mesmo paradigmas eurocêntricos que ao longo dos anos inspiraram a filosofia e as ciências ocidentais de um “mundo/patriarcal/capitalista/colonial/moderno”. Visto que a origem do cinema repousa na ciência ocidental, é natural que a exibição cinematográfica tenha veiculado a exibição dos trunfos ocidentais. Assim, os cinemas dominantes herdaram e disseminaram um discurso racista e colonialista cujos contornos históricos já foram aqui apresentados.

O cinema uniu a narrativa e o espetáculo para contar a história do colonialismo sob a perspectiva do colonizador. Filmes como *Tarzan*<sup>5</sup>, *As minas do rei Salomão* (1985); *Hotel Ruanda* (1994), reforçaram estereótipos sobre o continente africano: a imagem homogênea de um lugar exótico, onde predominam savanas, guerras civis e extrema pobreza. Essa visão já estava presente nos retratos cômicos que Meliés fez dos hábitos culinários norte-africanos em *Le Musulman Rigolo* (1902). A África foi retratada como um continente de canibais, ao passo que mexicanos foram reduzidos a bandidos, índios norte-americanos a bárbaros, latino-americanos a amantes depravados. Os povos colonizados são representados como corpos ao invés de mentes, retratos da subalternidade.

As mulheres do “Terceiro Mundo” foram, mais uma vez, duplamente estigmatizadas (por serem mulheres e por serem do “Terceiro Mundo”), retratadas como meros símbolos eróticos, estagnadas. Shohat e Stam (2006) explicam que a política do discurso sexual presentes no cinema eurocêntrico sugere três axiomas: a interação sexual entre o homem negro e árabes com mulheres brancas só é possível através do estupro (mulheres brancas não desejam homens negros ou árabes); a interação sexual entre homens brancos com mulheres negras ou árabes não pode resultar em estupro (pois essas mulheres naturalmente desejam os homens brancos) e, por fim, a interação entre homens e mulheres de descendência árabe ou negra não pode resultar em estupro visto que ambos se complementam por natureza.

Europeus e norte-americanos produziram filmes que ensinavam como era o comportamento dos ocidentais e como esse comportamento deveria ser reproduzido, mostrando que o cinema não era apenas um meio de diversão, mas também poderia sustentar uma tarefa civilizatória. Ao mesmo tempo, o cinema hegemônico apresentava o espectador ocidental às culturas desconhecidas, tornando-o mediador epistemológico entre o espaço cultural do espectador ocidental e o espaço das culturas representadas na tela.

### **Cultura nacional e globalização**

---

<sup>5</sup> Desde o filme *Tarzan, O Homem Macaco* (1918), os estúdios norte-americanos produziram mais de 40 filmes e seriados com a mesma temática, entre eles: *As Aventuras de Tarzan* (1921); *Tarzan, O Filho das Selvas* (1932); *O Tesouro de Tarzan* (1941); *Tarzan Vai à Índia* (1962) *Tarzan, O Filho das Selvas* (1981).

Dentro dessa discussão, uma questão que não pode ser desconsiderada é a seguinte: em que medida o fortalecimento das produções nacionais, em oposição ao competidor estrangeiro é de fato uma tentativa de “descolonização da imagem”? O argumento trazido por Hall (2006, p.59) refere-se à identidade unificadora da nação. Ele argumenta: “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional.”

Nesse sentido, cabe questionar se a identidade nacional é unificadora a ponto de anular e subordinar a diferença cultural. Nesse caso, se estamos pensando as “produções nacionais x domínio estrangeiro” (leia-se produções nacionais como esforços de descolonização), daí cabe também pensar numa esfera particular, ou seja, na perspectiva interna, nas contradições das próprias nações. Uma cultura nacional não é apenas uma identificação simbólica, é também uma estrutura de poder, a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista, inclusive, violenta.

E como ficam as questões de identidades nacionais no cenário da globalização? Hall (2006) examina três possíveis consequências: que as identidades nacionais estão se desintegram; que as identidades nacionais são reforçadas pela resistência à globalização; que as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades - híbridas - estão tomando seu lugar.

Embora alguns teóricos argumentem que o efeito dos processos globais tem sido o de enfraquecer formas nacionais de identidade cultural, não é prudente pensar no global como substituto do local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre os dois. Mas este “local” não deve ser confundido com velhas identidades firmemente enraizadas em localidades definidas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Parece improvável que a globalização destrua as identidades nacionais, é mais provável que ela produza, simultaneamente, “novas” identificações globais e locais.

Outra questão importante sobre a homogeneização global das identidades é que a globalização é muito desigualmente distribuída, ela tem sua própria “geometria do poder”. O que ou quem é mais afetado por ela uma vez que a direção do fluxo é desequilibrada e que continuam a existir relações desiguais de poder cultural?

A proposta do multiculturalismo está inserida nessa discussão - a ideia de que as diversas culturas devem perceber as suas limitações no cotejo com as respectivas alteridades, e

devem saber reconhecer-se no estranhamento. Enfim, devem estar preparadas para novas formas de interação e abertas para transformações menos assimétricas. Propondo e agindo em nome de relações com bases mais igualitárias, o multiculturalismo traz a crítica do eurocentrismo, por sua vez, a crítica ao eurocentrismo sem o multiculturalismo corre o risco de inverter as hierarquias existentes ao invés de repensá-las de modo profundo.

### **Considerações finais**

Ao longo dessa reflexão foi possível perceber o cinema como um poderoso instrumento de disseminação de modelos homogeneizadores. Reconhecendo que ele opera a partir de políticas de visibilidade atribuindo aos diferentes atores sociais valores, relevância, reconhecimento e legitimidade. Assim, o cinema, como parte da chamada cultura da mídia, oferece a base sobre a qual muitas pessoas constroem seu senso de classe, etnia, sexualidade e nacionalidade. Quando se fala de dominação, a indústria cinematográfica hollywoodiana assume um papel relevante já que seus principais estúdios controlam grande parte do mercado de distribuição mundial.

Os Cinemas no Sul aqui abordados são os esforços das chamadas “cinematografias nacionais” em oposição ao competidor “estrangeiro”. De maneira geral, podem ser definidos como um conjunto de filmes produzidos pelo ou para os povos do “Terceiro Mundo”, que buscam a inserção no mercado de cultura nacional e mundial e que constroem uma representação alternativa, particular e mais complexa das realidades locais e do mundo contemporâneo.

O “fazer” dos Cinemas do Sul estaria condicionado a alguns conceitos, como por exemplo, o conceito da “epistemologia do sul” entendido como a recuperação dos saberes e práticas dos grupos sociais que, por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objeto ou matéria-prima dos saberes dominantes, considerados os verdadeiramente válidos. Assim como o conceito da “gnose liminar” entendido como a razão subalterna na luta pela afirmação de saberes rejeitados.

Dentro desse debate foi imprescindível abordar os estudos subalternos que questionam o perigo da apropriação do outro pela assimilação. Tomando como verdade o que é dito pelo outro, tal discurso acaba enraizado na consciência do mais fraco, a ponto de ouvir a voz do outro em si mesmo. O cinema, por exemplo, adequou-se à função de

retransmissor das narrativas hegemônicas, criando paradigmas eurocêntricos que ao longo dos anos inspiraram a filosofia e as ciências ocidentais. Assim, os cinemas dominantes disseminaram um discurso racista e colonialista cuja problemática já foi aqui apresentada.

O cinema do sul, enquanto devir sugere que qualquer possibilidade de transformação do cinema, pode ser uma saída viável na busca pela descolonização da imagem cinematográfica. Pela sua natureza artística e industrial, ainda é um desafio para as nações periféricas, mas um desafio que cada vez mais está sendo superado.

## Referências

BAMBA, Mohamed. Os cinemas africanos: entre construção identitária nacional e sonho panafricanista. In: *Cinema Mundial Contemporâneo*. Organizado por: Fernando Mascarello e Mauro Baptista. São Paulo: Papyrus, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo-SP: Paz e Terra, 2006.

DIEGUES, Carlos. Imagens da Redenção. In: *O Negro Brasileiro e o Cinema*, 3.ed., Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

GROSGOUEL, Ramón. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. Revista crítica de ciencias sociais, Nº80, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas*. p.169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

MELEIRO, Alessandra. *Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado – África Vol.1*. São Paulo: Escrituras, 2007.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PRYSTHON, Angela. *Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal*. Revista Crítica de Ciências Sociais, 80, 11-43, 2008.

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

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* MG: UFMG, 2010.

THIONGÓ, Ngugi Wa, A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: *Cinema no Mundo, Indústria, Política e Mercado, África* volume I. Organização: Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras, 2007.

Recebido em 27/04/2011.  
Aceito em 03/06/2011.