



IX Simpósio Nacional de História Cultural
Culturas – Artes – Políticas: Utopias e distopias do mundo contemporâneo
1968 – 50 ANOS DEPOIS
Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT
Cuiabá – MT
26 a 30 de Novembro de 2018

MIRADAS DO CINEMA LATINOAMERICANO E SEUS
ATRAVESSAMENTOS¹

Alessandro Flaviano de Souza²
Andréa Ferraz Fernandes³

INICIANDO A *MIRADA*

A palavra *mirada*, do espanhol, pode significar dar uma olhada, observação, inspeção, visão, entre outros. Neste artigo essa palavra expressa a percepção dada pelo olhar consciente e crítico, do que era fazer um cinema com temas e pertencimentos de interesse de cada país do continente Latinoamericano. Durante a década de 1960 ocorreu no mundo uma efervescência multiparadigmática em diversas áreas da expressão social como na política, nas artes, na ciência, na economia.

¹ Trabalho apresentado no GT As mídias e seus usos na narrativa e na pesquisa histórica: história e historiografia, no IX Simpósio Nacional de História Cultural: Culturas – Artes – Políticas: Utopias e distopias do mundo contemporâneo 1968 – 50 ANOS DEPOIS.

² Doutorando do PPG Estudos de Cultura Contemporânea FCA/UFMT. Mestre em Comunicação e Semiótica/PUCSP. Pesquisador do Grupo de Pesquisa CNPq: MID-Mídias Interativas Digitais. Professor do curso Comunicação Social Radialismo e curso de Cinema e Audiovisual, Faculdade de Comunicação e Artes-FCA/UFMT.

³ Orientadora do doutorado no PPG Estudos de Cultura Contemporânea-ECCO/FCA/UFMT. Doutora em Ergonomia da Informação, Universitat Politècnica de Catalunya, Espanha. Coordenadora do Grupo de Pesquisa CNPq: MID - Mídias Interativas Digitais. Depto. Comunicação Social. FCA - Faculdade de Comunicação e Artes/UFMT.

Usar o termo cinema latino para designar filmes realizados neste continente, em especial, na década de 1960 engendrava uma pitada preconceituosa, talvez faça o mesmo ainda hoje. Muitos realizadores contemporâneos daquela época tinham outra *mirada*, a de um terceiro cinema, não como forma sequencial, mas como terceiro pela distinção das formas de cinema; do subdesenvolvimento, do olhar de pertencimento de quem vivia o contexto latinoamericano por dentro; de um cinema novo. Por este motivo, utilizamos latinoamericano sem hífen para contextualizá-lo na proposta dos artistas cinematográficos daquele cinema.

A *mirada* também expressa o que passou a chamar de cinema de autor, ou seja, a realização cinematográfica dotada de uma visão de mundo particular com o objetivo de fazer a sociedade refletir sobre si mesma (MORENO, 2010, P. 76). Trata-se do transbordamento da intencionalidade, da visão e do posicionamento político do realizador.

Os realizadores escolhidos para este estudo estiveram diretamente ligados à construção ideológica de um cinema, por concepção, distinto da proposta hollywoodiana em muitos tons e intencionalidades, são eles: Glauber Rocha/Brasil com narrativa ficcional de Terra em transe; Geraldo Sarno/Brasil com o documentário Viramundo; Fernando Birri/Argentina com o ficcional Los inundados; e Valparaíso, mi amor!, dirigido por Aldo Francia/Chile, uma película ficcional de crítica social. Estes não encerram o assunto, mas foram escolhidos como amostra qualitativa dada a quantidade de produções de diversas durações e formatos do período. Também pelo reconhecimento obtido como influenciadores de arte e modos de fazer cinema de uma época perante ao contexto de cada país.

Aquela contemporaneidade de produções cinematográficas estava entrelaçada com o período pós revolução cubana, em 1959, que teve como objetivo libertar Cuba da influência dos Estados Unidos e do ditador Fulgêncio Batista e alinhando-se à União Soviética. Vizinhando com demais países do continente e realidades dirigidas por ditaduras ou com tendências à ditadura. Estavam situados em pleno exercício da Guerra Fria e polarizações ideológicas e de mercado. Em 1964 o Brasil passou a governo totalitário depois do Golpe de Estado promovido pelos militares sob a influência política estadunidense e com a missão de deter o avanço do comunismo derrubando o que foi o governo trabalhista de João Goulart. Na Argentina as viradas de governo também marcaram presença com golpe militar e a chamada Revolução Argentina datada entre

1966 e 1973. Em Chile, no ano de 1960 o peso foi colocado moeda nacional. Ocorreu a realização da Copa do Mundo de Futebol em 1962. Na política se buscavam alternativas para a reforma agrária, educação e nacionalização do cobre. Estes fatos somados ao populismo e a notada determinação de esquerda dos artistas são fatos que exerceram crucial influência na *mirada*.

Aqueles cineastas olhavam para a realidade de sua gente e questões estruturais de seus países com uma intencionalidade muito clara. Partindo dos ideais socialistas buscou-se *mirar* os arredores de outro ponto de vista, mudando o horizonte. Assim, a *mirada* empunha um posicionamento geopolítico. Pinto (2012) discute a formação pensamento político e social Latino-americano desse período e aponta que Souza Santos (apud PINTO, 2012) “defende formas alternativas de conhecimento e busca dar voz a grupos excluídos, silenciados e marginalizados”. Os movimentos do cinema deste continente trouxeram em sua postura esses ideais.

Como discussão central está a edição dos filmes realizados nessa década, 1960, sobre como os sintomas políticos e sociais atravessam o conteúdo e ganham vida numa segunda realidade, como em Bystrina (1990), ou seja, no cultural. Justamente, no sentido de um artigo sobre a cartografia dos atravessamentos de uma época nas rotas da edição audiovisual.

Este estudo tem interface íntima com os estudos culturais por entender a edição audiovisual como gestora dos atravessamentos que perpassam o filme ao permiti-lo apresentar a narrativa por uma composição artística audiovisual. Por outra, fazendo a gestão dos códigos culturais e significados traduzindo-os em uma escritura audiovisual. Assim, pretende-se identificar situações de atravessamento no conjunto de emoções dos trabalhos escolhidos para análise.

DEFININDO UM CAMINHO ABERTO

As *miradas* do cinema latinoamericano são um assunto que impulsiona uma aproximação qualitativa, em especial, observando o atravessar dos sintomas do contexto no qual os filmes foram erigidos a partir da análise da edição audiovisual. Nesse processo de análise o pesquisador tem nos filmes escolhidos o seu objeto de estudo e junto a ele apreende os atravessamentos simbólicos da emoção.

Este instrumento de pesquisa foi inspirado nos procedimentos etnográficos de Clifford Geertz (2008). Onde três etapas ocorrem na busca científica de respostas qualitativas vindas do objeto de pesquisa, por mais complexo que seja: 1) o conceito de cultura como uma rede de significados erigida pelo homem; 2) a noção de “estar lá”, na qual o pesquisador fica exposto ao local, neste caso ao objeto audiovisual, dele frutifica o conhecimento ou saber local; 3) o pesquisador enquanto autor. Deste modo, não se trata de uma descrição densa geertzeana, mas de uma apropriação da proposta de Geertz (2008) sobre o posicionamento do pesquisador em relação ao objeto, neste estudo, para a produção de uma paisagem dos sintomas que atravessam os filmes.

Segue-se como instrumento de coleta de dados é utilizada a decupagem de edição. O objetivo é recolher as seguintes informações para análise: minutagem, descrição da sequência, número de planos, atravessamentos. A minutagem expõe a duração da sequência cinematográfica e dos planos. Na descrição da cena tem-se o efeito organizativo como recorte da narrativa. O número de planos demonstra como os realizadores ordenaram suas percepções na construção da sequência e por outra, ainda, o conceito geral da narrativa. Os atravessamentos são as interpretações dos elementos simbólicos da emoção na relação com a expressão artística do filme como um mapa. Sendo o mapa, segundo Deleuze e Guatarri (1995), uma paisagem com inúmeros pontos de fuga, um não-sistema aberto. Ainda, como no pensamento de Geertz (2008), o horizonte muda quando muda a posição do olhar, da “mirada”, da percepção consciente.

ESTRIANDO AS IDEIAS

Estriado, segundo Deleuze e Guatarri (1997), enquanto um espaço de ação apresenta um dos estados do pensamento ou da atitude, o outro é o liso. Estriado é organizadamente sistemático regido pelas regras, leis, etc, com o programa de capturar aquilo que não está alinhado ao sistema. Já o espaço liso é o não-sistema, onde, por exemplo, a criativo ou operar como máquina de guerra tende a ser incontrolável, autogerador do seu próprio espaço livre. Deleuze e Guatarri (1997) colocam os dois espaços como complementares de um todo onde ocorre o trânsito de um espaço para o outro.

A *mirada* acontece no transito entre esses dois espaços, ora num, ora no outro, mesmo com a subversão das regras da linguagem cinematográfica, justamente porque se a *mirada* não sai da criatividade, o espaço liso, para a materialidade fílmica, o estriado, o

novo horizonte não aparece na tela. Sobretudo, não se trataram de produções cinematográficas aleatórias, há uma postura de pertencimento geopolítico e ideológico. Elas fizeram parte de algo diferente. Elas apareceram no plano da expressão do discurso do um cinema novo latinoamericano. Como versa Moreno (2010) a respeito do cinema de autor do novo cinema latino-americano ou o Terceiro cinema latino-americano do movimento ativismo artístico e ideológico.

Pensando uma paisagem pintada pelos atravessamentos simbólicos da emoção, ou seja, uma discussão das individualidades das emoções transitadas a partir do objeto audiovisual, implica em referir ao conceito de rizoma elaborado por Deleuze e Guatarri (1995) em que o mapa dos elementos simbólicos da emoção que atravessa o filme constitui-se da multiplicidade de sintomas de um contexto. Tais sintomas são expressos na interpretação individualizada dos autores dos filmes abordados. Assim, não formam um conjunto de emoções, mas uma paisagem com relevos próprios e tessituras independentes formando a coloração do contexto, uma cartografia. Dependendo de quem observa poder-se-á surgir, ainda, outras nuances ou horizontes.

Littín (2006), cineasta chileno do período, analisou esse novo horizonte ou essa nova *mirada* do cinema de autor, naquela época, como a possibilidade de uma “unificação em um movimento político e estético” e inédito com envergadura continental. Sobre o qual Littín (2006) relata as alcunhas desse movimento com os pertencimentos de cada país como “Cinema Novo no Brasil, ICAI em Cuba, Libertação na Argentina, grupo Ukamau na Bolívia, independente no México, Experimental e Novo Cine Chileno, Terceiro Mundo no Uruguai, Documental na Colômbia, Novo na Venezuela, Cine arte, insurgente, CINE”.

Tomando o conceito relativista de cultura de Geertz como a tessitura de significados erigida pelo homem, por isto, uma rede de significados. Acoplamos o conceito de Cassirer (2012) que o homem é um ser simbólico sendo assim também suas emoções, ou seja, o significado da emoção do audiovisual acontece na troca ou no contato com o ambiente. Neste estão as pessoas, as materialidades e suas complexificações. Nesse entre estão os atravessamentos simbólicos da emoção na materialidade fílmica. Eles estão no espaço entre a tela e o ser simbólico.

Como pesquisa de aproximação decolonial sobre a construção audiovisual latino-americana desse período, década de 1960, entende-se assim, olhando de hoje para lá, enquanto crítica ao eurocentrismo e à influência estadunidense. O pensamento

decolonial parte do local de quem fala para reconhecer o conhecimento enquanto histórico e geopoliticamente posicionado. No que Mignolo (2017-2) enfatiza “a geopolítica e a corpo-política do conhecimento confrontando (por exemplo, olhando nos olhos) a teopolítica e a egopolítica do conhecimento (ou seja, o conhecimento moderno/imperial)” e estabelecer a discussão a partir do que é do pertencimento local para si e depois para o global. Posicionamos, assim, um olhar consciente e crítico a partir do espaço de realização do cinema latinoamericano.

Entende-se por marcas audiovisuais a forma dada à montagem/edição desses filmes na relação com o contemporâneo e da expressão deste na arte desses realizadores. Justamente, porque o audiovisual é a escritura da multiplicidade que possibilita o bailar por entre e com as diversas teorias da montagem, porém possibilitando imprimir outra estampa vinda de outras *miradas*. Tratamos as realizações desses diretores como postura decolonial. Não impregnaremos de teorias da montagem cinematográfica este estudo, afinal o que vem do filme é o que nos interessa.

Longe de ser uma edição não-ideológica. Bakhtin (1997) tratou o signo como ideológico. Para ele a linguagem é ideológica porque agencia, ordena, controla os signos. A imagem e o som são signos. Na edição audiovisual produz-se uma escritura que agencia, ordena, controla na narrativa os constituintes sígnicos da cultura. A edição audiovisual é ideológica.

AUDIOVISUALIZANDO OS ATRAVESSAMENTOS

Terra em transe (1967), de Glauber Rocha, apresenta o atravessamento inicial de uma narrativa inaugurada a partir das memórias de um homem em ódio ao sistema, à fraqueza da fé cristã e do deveriam ser líderes. De acordo com seu horizonte socialista promove críticas profundas ao estilo de vida daqueles que se contentam em ser comandados, aos pseudo-líderes manipuladores e à apatia política do povo. A morte do poeta e jornalista Paulo Martins desencadeia um atravessamento da cultura afro-brasileira para contar uma angustiante passagem nos meandros da política, desilusões e traições. Relata uma forte atração por Sara, ativista comunista, até serem mortos por patrulhas da polícia no início do filme, o final da vida de Paulo.

Uma discussão sobre os lados da disputa política, seus protagonistas, posturas e intencionalidades. Também, demonstra a força do acoplamento entre política e meios de comunicação no agenciamento das informações a determinar o rumo da disputa pelo

poder. Mostra o permear da polarização entre socialistas ateus e direta cristã como reflexo do contexto de extremismo no território interno e externo ao país.

De forma atraente e intensa, através da *mirada* e forma de fazer Glauber Rocha *audiovisualizou* tais assuntos com ênfase no alerta e esclarecimento. Entoadado de uma visão não ingênua e crítica do universo proposto. Colocou no percurso dramático de cada personagem resumos estereotipados que resistiram ao tempo até estes dias, permitindo questionar se eram mesmo estereótipos.

O contexto político do Brasil era um desafio narrativo e um não-lugar para a crítica ao poder instituído. Com isto, Rocha (1967) deixou perpassar suas preocupações sobre estar de um lado ideológico e encontrar o avesso do idealizado, trazendo ao baile das ideias o movimento político e o movimento do político circunscritos a uma disputa política. Disputa que poderia ser qualquer uma e semelhante aos nossos tempos.

A edição do filme apregou um prolongar das ideias discutidas no filme com espaçamentos sonoros e continuidade planificada durante e entre esses espaçamentos. Estes eram o tempo para o pensamento sobre cada proposta, que chamamos de pausa pensante. Na edição a construção ocorreu com o uso constante do plano-sequência e de enquadramentos abertos e fechados. Entre estes produziram-se diversas idas e vindas do aberto para o fechado ou para o plano-sequência, não necessariamente nessa ordem e de acordo com as preocupações do diretor. Uma estética avessa ao movimento cinematográfico estadunidense e europeu.

O plano-sequência é o aquele em que a câmera segue os movimentos da ação ou movimenta-se em torno da ação. Essa é a marca audiovisual que Avellar (1995) relata “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, como uma expressão nascida meio aos debates e conversas desses realizadores e bradado refrão. Este é o plano sotaque da expressividade artística de Glauber Rocha e de outros contemporâneos, neste caso deixa atravessar a inquietude por ter a câmera tremula em várias ocasiões. Juntando esse plano às alternâncias de quadros abertos e fechados diversas emoções são colocadas em foco, mas sempre com a organização de levar ao momento de pausa pensante.

Outra marca audiovisual de Rocha é edição alta da trilha sonora, seja no grito da multidão ou na música orquestrada. Esse exagero sonoro atravessa como gritos toda a edição para gritar mesmo as ideias e exagerá-las, numa expectativa de que algo delas permaneça com o público.

Geraldo Sarno apresentou *Viramundo* (1965) como uma leitura sociológica da migração das pessoas originais do Nordeste brasileiro para São Paulo através da linha de ferro. Trouxe uma postura argumentativa e centrada, sem se desprender dos ideais do movimento artístico. Documenta no filme pessoas sem outras perspectivas de estilo de vida em seus lugares natais ou com situações familiares e adversas em busca de trabalho na cidade grande. Diferente do filme de Glauber Rocha (1967), este é um documentário. A história é contada por quem a vive e comentada por especialistas. Expôs na tela o relato daqueles que saíram da expectativa e migraram para a perda da ilusão de prosperar ou da abundância. Contudo, descobrem o que é a caridade e a busca por conforto espiritual.

No espírito do movimento latinoamericano, para Sobrinho (2013), esse filme é a referência no uso do som-direto na produção brasileira. Técnica que consiste na gravação simultânea do som com a imagem trazido para o Brasil com vinda de realizadores do Cinema Verdade Francês. Sobretudo, Sarno (1965) promoveu pertencimentos temáticos distintos no caso brasileiro. No filme *Terra em transe*, por exemplo, o som era dublado.

Em *Viramundo* a câmera na mão começa o filme impondo sua presença através dos planos-sequência. Apoiada na janela do trem, aponta para frente para buscar o futuro das expectativas dos olhos emigrantes na chegada a São Paulo. A edição dessa sequência organiza e planifica a emoção através do olhar do viajante durante o tempo que a câmera viaja e junto com ela as percepções do público. Editando uma após a outra fica em potência a expectativa.

As sonoras recolheram narrativas simples porque assim são as personagens do documentário, até iniciar a participação dos letrados numa costura para se explicar as entrelinhas do fenômeno emigratório. Sonoras são os depoimentos gravados diante da câmera. A edição foi linear na organização de quadros abertos, próximos e poucos fechados. Por ser um documentário com o desejo de registrar a nova paisagem trabalhadora paulistana, os enquadramentos não oscilaram tanto como em Rocha (1967), no que se reconhece em Sarno (1965) sua marca audiovisual.

As marcas audiovisuais em Sarno (1965) estão aproximadas, ainda que sem tal pretensão, mas por nossa comparação aos estudos culturais ingleses. Quadros mais estáveis e dirigidos ao conteúdo das falas. No fazer do documentário sociológico estabelece a conjugação entre o simples e o letrado, a emoção crua e a elaborada. Neste

sentido, a edição do filme permitiu o atravessamento simbólico de emoções como a expectativa, a realidade impressionante, a fé, a exploração e compreensão. Na oposição entre planos sobre o trabalho e os depoimentos simples aparecem a minoração daquela ilusão inicial sendo subjugada pela exploração trabalhista e da realidade impressionante, também conhecida por sobrevivência. Noutra a imposição do letrado dando a voz do conhecimento na construção da emoção de compreensão de quem são, de suas angústias e como a sociedade permite a apropriação dessa força de trabalho.

A partir do conto do escritor argentino Miguel Ángel Correa, conhecido artisticamente por Mateo Booz, Fernando Birri apresenta *Los Inundados* (1961), com uma narrativa ficcional regida por uma trilha sonora tradicionalista com a gaita acordeona pertencente à fronteira entre Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai. Ele foi outra “mirada” desse período do ficcional ao documentário, assim como Rocha e Sarno.

Los inundados compartilha a narrativa do menor esforço e tirar vantagem da adversidade. Às margens do rio Salado, em Santa Fé, uma família passa por seguidas enchentes e aprendem a tirar proveito da compaixão das pessoas da cidade. Aquilo que em Sarno surgiu como efeito colateral da emigração, a caridade, em Birri (1961) aparece como oportunidade de subsistência. Contudo, fez-se uma dura crítica a como os governos se comportam no poder tirando proveito de adversidades para prosperidade própria sem sair da lama ou retirar o povo dela.

A edição audiovisual de *Los inundados* é rica em planos abertos, médios e panorâmicas. Os cortes sempre levam ao próximo movimento da ação e mudança de espaço. Atravessa-se na película o ir junto com a narrativa, porém o público se enriquece de informações formando seu próprio posicionamento.

O efeito cômico dado pelo tom dos assuntos tratados pelas personagens está na duração de cada plano editado. O riso atravessa a tragédia da enchente e o beijo interrompido pelos meninos bisbilhoteiros. A sequências foram calculadas para que o tempo do conteúdo do plano combinasse com a duração do plano e o momento do corte. Atravessa também a preocupação do realizador em não deixar sobras de imagem e assim não comprometer o ritmo e o conceito geral da narrativa.

Valparaíso, Mi Amor (1967) foi dirigido por Aldo Francia, em Chile, com uma acentuada crítica social e ao desinteresse pela integridade familiar. Foi um dos acalmados no festival de *Vinha del Mar* no ano de sua estreia. Narra uma ficção realística de uma

família que se perde para a obscuridade da marginalização após a prisão do pai por roubar para dar de comer aos filhos.

Francia (1967) exhibe também a oposição entre o plano aberto e o plano-sequência. Um plano sequência mais rápido, tremulo e fugidio comparado a Rocha (1968). Essa oposição compõe a tensão da planificação inicial do filme quando o pai e filho roubam um pedaço de carne. A câmera na mão agita a percepção e seduz pela destreza da técnica. Atravessa também, aí, questionamentos do abuso do poder policial pelo tamanho do delito, punido o infrator com a morte. Eis uma questão que está na atualidade.

Este filme reserva uma peculiaridade no trato do tema. Ele tem sua edição com base no som da cena como se fosse um documentário. Há pouquíssima trilha musical. Aumentando a responsabilidade da escolha dos planos, duração e tempo de vida. Foi minucioso trabalho de continuidade da edição dos planos. Nesse arranjo a manutenção da atenção foi construída para o público se deixar pertencer enquanto observador de uma realidade próxima. Para, assim, sentir-se presente junto com a narrativa como no enterro de uma das crianças. Essa manutenção da atenção realizada no filme podemos chamar de atenção planejada, calculada de forma cumulativa e progressiva.

CONSIDERAÇÕES

O movimento latinoamericano do Cinema Novo ou Terceiro Cinema não teve uma produção que se possa chamar de um conjunto. Não são iguais ou parecidos o suficiente entre si para esse tipo de categorização. Sendo os temas relevantes e distintos podem até mesmo ser parecidos, mas sem dúvida as *miradas* não são iguais. Pertencem a horizontes diferentes. Transbordam em multiplicidade de estilos em suas marcas audiovisuais e sotaques audiovisuais naquele período, até o movimento ser rachado pelas perseguições governistas e exílio. O movimento artístico agiu como máquina de guerra Guatarri-Deleuziana. A *mirada* operou gerando aquilo que o sistema não tinha e nem estava preparado para ter, mas necessário ao amadurecimento político e cultural usando os mecanismos que estavam disponíveis para expressar as ideias.

A presença de um não inviabiliza a existência do outro cinema, mesmo ocorrendo trocas tecnológicas ou técnicas. Os enveredamentos ideológicos podem levar a crer que a distância é salutar, todavia a presença do outro, como, por exemplo, do Cinema Verdade Francês, fez o cinema brasileiro e latinoamericano prosperar em sua

técnica com o som-direto, um atravessamento que se estende até nossos dias nos filmes, telejornais, telenovelas e documentários. Sobremaneira, não interferiu na *mirada* desses realizadores, potencializou-as. Canclini (1997) afirma que a potência está no híbrido e que a ideia de purismo é um tanto avessa à formação cultural do continente latinoamericano. Porque deveria ser o Cinema Novo puro? Seria uma utopia, uma batalha inglória perdida na largada. Ainda bem que foi misturando técnicas e criando formas de fazer entre diversos realizadores de vários países do continente. Essa troca foi o sustentáculo do ideal desse movimento para falar daquilo que nos pertence historicamente, geopoliticamente e culturalmente.

Nota-se, então, que a cartografia desse movimento com os atravessamentos simbólicos da emoção através da edição é formada de multiplicidade de *miradas*. *Miradas* quais estão além de um bairrismo. Por outra, estabeleceram o trato particularizado dos assuntos geopoliticamente posicionados e como corpo-política formando uma paisagem de emoções e atravessamentos duradouros. Terra em transe parece ter sido feito ontem dada a sua atualidade, sua essência. Viramundo discutiu emoções correlatas às chegadas de haitianos, venezuelanos e mulçumanos de hoje. Em *Los inundados* a temática da miséria e triar proveito da compaixão alheia, em primeira estampa, porém são críticas aos governos. *Valparaiso, mi amor!*, trata de uma desconcertante realidade de pessoas abaixo da linha da pobreza. Estes filmes estão atuais em suas temáticas, o que faz saltar entre os atravessamentos que depois de cinquenta anos ainda discutimos similaridades profundas.

Cinema Novo ou Terceiro Cinema ou Nuevo Cine ou Cinema do Subdesenvolvimento, seja qual for o nome, esse movimento demonstrou que a montagem/edição é tão ideológica como é a própria linguagem. Não importa de qual cinema se fala ou tipo de produto audiovisual se aborde, a edição é ideológica. O realizador russo Eisenstein (2002-1 e 2002-2) colocou na sua teoria a montagem como início e final de tudo, por onde se construía a ideologia para o público, para educá-lo. Tomando o educar como um atravessamento, temos que a ideologia atravessa a montagem, a edição. A edição conduz o atravessamento corte a corte, plano a plano, som a som. A edição conjuga o atravessamento da ideologia, do contexto, da emoção e da intencionalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: Teorias de Cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1995.

BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BYSTRINA, Ivan. “Semiótica da Cultura Alguns conceitos semióticos e suas fontes”. Seminário A imprensa perdeu o pé da história? CISC-Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura. São Paulo: CISC/PUCSP, 1995. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/viewdownload/21-bystrina-ivan/65-alguns-conceitos-semioticos-e-suas-fontes.html>. Acessado em: 10 de julho de 2018.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

EISENSTEIN, Sergey M. *A forma do filme*. Apresentação, revisão técnica, José Carlos Avelar; trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002-1.

_____. *O sentido do filme*. Apresentação, revisão técnica, José Carlos Avelar; trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002-2.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 13ª reimpressão. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, Mariana Mól. “Cinema na América Latina: uma breve introdução de uma trajetória em eterno recomeçar”. *Mediação*, Belo Horizonte, v. 15, n. 16, jan./jun. de 2013. Disponível em: <http://www.fumec.br/revistas/mediacao/article/view/1459>. Acessado em: 10 de julho de 2018.

LITTÍN, Miguel. “O Novo Cinema Latinoamericano: a busca da identidade perdida”. 2006. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/O-Novo-Cinema-Latino-americano-a-busca-da-identidade-perdida/12/10881>. Acessado em: 6 de julho de 2018.

MIGNOLO, Walter D.(1). “Desafios decoloniais hoje”. *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu/PR: UNILA, 1(1), Pp. 12-32, 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/download/772/645>. Acessado em: 11 de abril de 2018.

_____. (2). “COLONIALIDADE O lado mais escuro da modernidade”. Tradução de Marco Oliveira. REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 32 N° 94, junho/2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acessado em: 15 de julho de 2018.

MORENO, Patricia Ferreira. “Partes do mesmo: o cinema de autor na América Latina ou O Terceiro Cinema latino-americano”. Cad. Pesq. Cdhis, Uberlândia, v.23, n.1, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/7664>. Acessado em: 12 de junho de 2018.

PINTO, Simone Rodrigues. “O pensamento social e político Latino-Americano: etapas de seu desenvolvimento”. Soc. estado.[online]. 2012, vol.27, n.2, pp.337-359. ISSN 0102-6992. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922012000200007>. Acessado em: 12 de julho de 2018.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. “Os documentários de Geraldo Sarno (1964- 1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos”. ALCEU - v. 13 - n.26 - p. 86 a 103. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO, jan./jun. 2013. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/artigo6_26.pdf. Acessado em: 12 de julho de 2018.

Filmografia

BIRRI, Fernando. *Los inundados*. Ficção. 87 min. Argentina, 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QYtDT2OmAgI>. Acessado em: 8 de julho de 2018.

FRANCIA, Aldo. *Valparaiso, mi amor*. Ficção. 90 min. Chile, 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kJ4eZQKl1Wg>. Acessado em: 5 de julho de 2018.

ROCHA, Glauber. *Terra em transe*. Ficção. 108 min. Brasil, 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zYQecb9C0g4>. Acessado em: 5 de julho de 2018.

SARNO, Geraldo. *Viramundo*. Documentário. 37 min. Brasil, 1965. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TDWg98a8lwc>. Acessado em: 5 de julho de 2018.