



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**CINEMA DOCUMENTAL, PAISAGEM E MEMÓRIA NA AMÉRICA-LATINA:
CANOA (MÉXICO, 1976), DE FELIPE CAZALS, E *ETNOCIDIO* (MÉXICO-CANADÁ,
1976), DE PAUL LEDUC**

MIGUEL BRUCH DEITOS

Foz do Iguaçu
2025



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**CINEMA DOCUMENTAL, PAISAGEM E MEMÓRIA NA AMÉRICA-LATINA:
CANOA (MÉXICO, 1976), DE FELIPE CAZALS, E *ETNOCIDIO* (MÉXICO-CANADÁ,
1976), DE PAUL LEDUC**

MIGUEL BRUCH DEITOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Marinho

Foz do Iguaçu
2025

MIGUEL BRUCH DEITOS

CINEMA DOCUMENTAL, PAISAGEM E MEMÓRIA NA AMÉRICA-LATINA:
CANOVA (MÉXICO, 1976), DE FELIPE CAZALS, E *ETNOCIDIO* (MÉXICO-CANADÁ,
1976), DE PAUL LEDUC

Dissertação apresentada para defesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA DE DEFESA

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Marinho
Universidade Federal da Integração Latino-Americana — UNILA

Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho
Universidade Federal da Integração Latino-Americana — UNILA

Prof. Dr. Josemar de Campos Maciel
Universidade Católica Dom Bosco — UCDB

Foz do Iguaçu, 17 de fevereiro de 2025.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

Este trabajo fue realizado con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiación 001.

This study was accomplished with the support of the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Financing Code 001.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - CENTRAL

D325

Deitos, Miguel Bruch.

Cinema documental, paisagem e memória na América-Latina: Canoa (México, 1976), de Felipe Cazals, e Etnocídio (México-Canadá, 1976), de Paul Leduc / Miguel Bruch Deitos. - Foz do Iguaçu, 2025.

162 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu-PR, 2025.

Orientador: Marcelo Marinho.

1. Literatura Comparada. 2. Cinema documental – México. 3. Paisagem cinematográfica. 4. Leduc, Paul. 5. Cazals, Felipe. I. Marinho, Marcelo. II. Título.

CDU 82.091

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu professor orientador não só pela constante orientação neste trabalho, mas sobretudo por sua respeitosa cordialidade.

Aos colegas de curso...

À CAPES, pela bolsa de fomento à pesquisa, a qual foi indispensável para condução deste estudo, influenciando diretamente na minha permanência no curso. Ela foi fundamental para gastos com aluguel da *kitnet*, alimentação, saúde, locomoção, concluir o pagamento das parcelas do meu *notebook* (a partir do qual vos escrevo), adquirir alguns dos livros aqui citados, além de periféricos informáticos como uma impressora que fortaleceu enormemente o processo de organização desta pesquisa.

A todos que, de uma forma ou outra, foram influenciados pelo manifesto de Aaron Swartz.

A meu professor de geografia do Ensino Médio no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul), Valmor Luiz Frantz, que nos ensinou que a geografia vai muito além da terra e que devíamos nos atentar para as *linguagens de programação* do pensamento.

A meus colegas que me acompanharam em pesquisas e publicações: Raul Camacho Cuzquen, Robert Rafael dos Santos, Anderson Salim Calil, Paula Fernanda Santos da Silva. E aos demais colegas com os quais tive a honra de trocar ideias nos espaços desta universidade. À Alexandra Bruch Deitos e Amilton Pelegrino de Mattos pela valiosa contribuição com leituras e comentários esporádicos.

À Alejandra Gutierrez Paz, mi compañera, que com muita tranquilidade e afeto foi capaz de me suportar e encorajar nesses tempos de loucuras alfabéticas.

A meu pai, oriundo das grotas do Rio Grande do Sul, que me ensinou a virar terra ao mesmo tempo em que me instigou a estudar e aproveitar a oportunidade de ensino que lhe foi tomada. Eu o fazia, ainda que ele demorasse para compreender. Nas vezes em que pude, fugia de ajudá-lo no trabalho da roça para ver filmes no *Cinema em Casa* e *Sessão da Tarde*. Na noite, fazia as lições da escola no mesmo espaço em que ele maratonava pelos noticiários dos canais abertos. Horário eleitoral era tempo sagrado de prestar atenção à política, buscar através de personagens contraditórios entender como o mundo funcionava. Assim, ano após ano, meus estudos sempre foram intercalados com o que ele assistia naquela televisão. Por

último, em sentido primeiro, foi numa viagem com ele ao centro da cidade que li minha primeira palavra autônoma, uma marca comercial de telefonia móvel atirada em meio à publicidade urbana. Meu pai, analfabeto, não pôde confirmar a veracidade da minha leitura. À figura indissociável dessas memórias dedico esta dissertação.

*In a manner of speaking
Semantics won't do
In this life that we live, we live, we only make do
The way that we feel
Might have to be sacrificed
So in a manner of speaking
I just want to say
That just like you I should find a way
To tell you everything
By saying nothing
(In a Manner Of Speaking — Nouvelle Vague)*

*Na verdade, nada
É uma palavra esperando tradução
(Piano Bar — Engenheiros do Hawaii)*

RESUMO

Esta dissertação resulta da análise comparatista de dois filmes mexicanos: *Canoa* (México, 1976), dirigido por Felipe Cazals, em contraponto com *Etnocidio* (México-Canadá, 1976), dirigido por Paul Leduc. Ambos denunciam a opressão política vivida por comunidades rurais distintas e se utilizam de aspectos e recursos formais de um documentário, como, por exemplo, depoimentos pessoais, recortes cenográficos em lugares autênticos e concretos (naturais ou construídos) ou, ainda, o efeito de olhares e gestos de personagens que se direcionam à câmera e se dirigem ao espectador. As discussões metodológicas referentes ao campo da Literatura Comparada fundamentam o estudo dessas obras cinematográficas, no que se refere à sua condição de instrumentos estéticos que concebem, plasmam e perenizam paisagens imaginárias latino-americanas. Portanto, como princípio metodológico, este trabalho perfaz uma ampla revisão bibliográfica para explorar o conceito e as ferramentas interpretativas de “literatura comparada” e de “paisagem”, na confluência entre poéticas comparadas e produção cinematográfica. Como ponto de inflexão discursiva, apresenta-se a fortuna crítica de ambos os cineastas. Com base nesse referencial teórico e crítico, analisam-se fragmentos sígnicos das referidas obras fílmicas, seus tratamentos estéticos e representacionais na sua relação poética com o limiar de um olhar espectral sobre recortes simbólicos de territórios.

Palavras-chave: cinema documental mexicano, paisagens cinematográficas, Paul Leduc, Felipe Cazals.

RESUMEN

Esta disertación es el resultado de un análisis comparativo de dos películas mexicanas: *Canoa* (México, 1976), dirigida por Felipe Cazals, y *Etnocidio* (México-Canadá, 1976), dirigida por Paul Leduc. Ambas denuncian la opresión política que viven distintas comunidades rurales y utilizan los aspectos formales propios del documental, como testimonios personales, recortes escenográficos en lugares auténticos y concretos (naturales o construidos) así como el efecto de miradas y gestos de personajes que se vuelven hacia la cámara y el espectador. Las discusiones metodológicas en el campo de la Literatura Comparada sustentan el estudio de estas obras cinematográficas en su condición de instrumentos estéticos que conciben, plasman y perennizan paisajes imaginarios latinoamericanos. Por lo tanto, como principio metodológico, este trabajo conlleva una amplia revisión bibliográfica para explorar el concepto y las herramientas interpretativas de “literatura comparada” y “paisaje”, en la confluencia de la poética comparada y la producción cinematográfica. Como punto de inflexión discursiva, se presenta la fortuna crítica de ambos cineastas. Con base en este referencial teórico y crítico, se analizan fragmentos de las películas mencionadas, así como sus tratamientos estéticos y representacionales en su relación poética con el umbral de la mirada espectral sobre recortes simbólicos de territorios.

Palabras clave: cine documental mexicano, paisajes cinematográficos, Paul Leduc, Felipe Cazals.

ABSTRACT

This dissertation is the result of a comparative analysis of two Mexican films: *Canoa* (Mexico, 1976), directed by Felipe Cazals, and *Etnocidio* (Mexico-Canada, 1976), directed by Paul Leduc. Both denounce the political oppression experienced by different rural communities and use the formal aspects and resources of a documentary, such as personal testimonies, scenographic cut-outs in authentic and concrete places (natural or built) or the effect of the gazes and gestures of characters that are directed at the camera and at the viewer. Methodological discussions in the field of Comparative Literature underpin the study of these cinematographic works in terms of their status as aesthetic instruments that conceive, shape and perennialise Latin American imaginary landscapes. Therefore, as a methodological principle, this work carries out a broad bibliographical review to explore the concept and interpretive tools of “comparative literature” and “landscape”, at the confluence of comparative poetics and film production. As a point of discursive inflection, the critical fortunes of both filmmakers are presented. Based on this theoretical and critical reference, fragments of the aforementioned films are analysed, along with their aesthetic and representational treatments in their poetic relationship with the threshold of a spectator's gaze on symbolic sections of territories.

Key words: mexican documentary cinema, cinematic landscapes, Paul Leduc, Felipe Cazals.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Marcas do tempo cristão em Abya Yala.....	87
Figura 2 — Marcadores do tempo cristão em Abya Yala.....	89
Figura 3 — O sacerdócio do tempo cristão em Abya Yala.....	90
Figura 4 — O tempo laboral e mercantil cristão em Abya Yala.....	95
Figura 5 — A paisagem comunal segundo temporalidades cívicas e religiosas.....	100
Figura 6 — A paisagem comunal segundo temporalidades cívicas e religiosas.....	101
Figura 7 — A paisagem comunal segundo temporalidades cívicas e religiosas.....	101
Figura 8 — Rota rodoviária de San Miguel Canoa até a fábrica da Volkswagen em Puebla, totalizando 21 km.....	103
Figura 9 — Frente do contrato de encomenda de canoas.....	107
Figura 10 — Verso do contrato de encomenda datado de 1884, com destaque para a palavra “canao”.....	107
Figura 11 — A paisagem plasmada pelo tempo laboral de acúmulo de capital em Abya Yala.....	113
Figura 12 — A paisagem da colonialidade e do controle da vida social.....	118
Figura 13 — O pôster do filme e sua possível referência pictórica original.....	120
Figura 14 — Paisagem, etnicidades e os embate entre o local e o global.....	123
Figura 15 — Tipos de sombreros mexicanos.....	124
Figura 16 — Chapéu de cowboy.....	125
Figura 17 — Publicidade do chapéu Stetson.....	126

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 LITERATURA COMPARADA: QUESTÕES E PROBLEMAS.....	17
2.1 LITERATURA COMPARADA: ASPECTOS HISTÓRICOS E CONCEITUAIS.....	17
2.2 TRANSDISCIPLINARIDADE: INEVITÁVEL E NECESSÁRIA.....	21
2.3 ESCRITA FOTOGRÁFICA.....	23
2.4 LITERATURA E CINEMA: CORTES E RECORTES.....	27
3 PAISAGEM: UM CONCEITO EM DISPUTA E FORMAÇÃO.....	34
3.1 PAISAGEM: ASPECTOS CONCEITUAIS E ETIMOLÓGICOS.....	34
3.2 O CINEMA DOCUMENTAL E A CONSTRUÇÃO COLETIVA DE PAISAGENS.....	55
4 ETNOCIDIO (1976) E CANOA (1976): FORTUNA CRÍTICA.....	59
4.1 PAUL LEDUC (1942–2020): BREVE BIOGRAFIA, FILMOGRAFIA E FORTUNA CRÍTICA.....	60
4.2 FELIPE CAZALS (1937–1921): BREVE BIOGRAFIA, FILMOGRAFIA E FORTUNA CRÍTICA.....	71
5 RECORTES DE CINEMA COMPARADO: ETNOCIDIO (1976) E CANOA (1976)	86
5.1 PRIMEIRO RECORTE: TEMPORALIDADES EXÓTICAS E PAISAGEM LOCAL.....	87
5.2 SEGUNDO RECORTE: TEMPORALIDADES LABORAIS, RELIGIOSIDADES COLONIAIS.....	100
5.3 TERCEIRO RECORTE: ETNICIDADES, COLONIALIDADE E PAISAGENS DA GLOBALIZAÇÃO.....	116
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
REFERÊNCIAS.....	140

1 INTRODUÇÃO

Na presente pesquisa, resultante de uma formação acadêmica em nível de mestrado, investiga-se dois filmes documentários que enfeixam memórias de comunidades rurais mexicanas, em suas inflexões frente ao desenvolvimentismo latino-americano, o qual se inscreve, impiedosamente, na esteira da “globalização perversa”, tal como o fenômeno se apresenta, segundo Milton Santos, geógrafo para quem, no planeta em que hoje vivemos, “cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente” (Santos, 2002, p. 339). Como privilegiado ponto de partida para o presente estudo, tomaremos essas palavras do aclamado autor de *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*.

O primeiro dos filmes, *Canoa: Memoria de un hecho vergonzoso* (1976), reencena, com base em extensa pesquisa hemerográfica e historiográfica oral, um massacre perpetrado na comunidade de San Miguel Canoa, no conturbado ano de 1968. Apesar da clara ficcionalização, o filme se utiliza de elementos formais que emulam um “documentário”, de modo a plasmar uma verdade polifônica de fatos que se documentam sob o olhar e a audição do espectador. Enquanto isso, *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital* (1976), em sua condição de documentário propriamente dito, também orchestra, por meio de entrevistas com habitantes de um vilarejo mexicano, uma polifonia de vozes que, em si próprias, igualmente constituem ficções sobre o Vale do Mezquital.

Em ambas as produções cinematográficas, algumas imagens chocam mais que outras, como resultado das formas de sua interpretação e representação, de sua percepção e concepção, as quais se aproximam ou se repelem, enquanto interagem no processo de espectadorialidade da obra cinematográfica. É desse embate imaginário que emergem fragmentos de memória, sempre ligada também à realidade do sujeito observador. Os aparatos óticos da câmera espelham e reforçam intensamente essa ligação, em estreita articulação com a correspondência de personagens e sua gestualidade, de figuras e linhas geométricas espaciais, de jogos de luz e cor, de recursos e efeitos sonoros e, sobretudo, de aspectos sensoriais (visão, audição, tato, olfato etc.) que emergem do recorte e filmagem cenográfica do espaço, seja ele físico ou simbólico. Todos os elementos estéticos dados pela representação cinematográfica se comportam como vetores de significação e

interpretação, enquanto o espectador, como condutor de seu próprio processo de produção de sentidos, é convidado a percorrer, fruir e desvendar a curvatura da função filmica.

Assim, busco compreender certos aspectos que chocam nos filmes que se apresentam como objeto desta pesquisa, para além da mera violência visceral que emana dos conflitos fundiários, ou seja, busco primordialmente entender a capacidade destas películas em expandir o espectro ético do espectador. Parto do pressuposto de que o arranjo fílmico de elementos de matéria física ou simbólica, registrados e reproduzidos sobre o suporte da grande ou das pequenas telas de projeção/visualização, convida a reflexões capazes de mover o pensamento do sujeito latino-americano e expandir sua compreensão da realidade circundante.

Neste sentido, *Canoa* (1976) e *Etnocídio* (1976) são filmes que fazem convergir aspectos de uma realidade que se espraia sobre o continente, qual seja, a realidade de comunidades rurais tradicionais sob pressão da urbanização voraz e da globalização acelerada. Tais comunidades são controladas por um Estado excludente e impiedoso, cujas rédeas estão em mãos de oligarcas e pequenos grupos hegemônicos. Tal como veremos nos filmes analisados, nelas encontramos figuras humanas emblemáticas ou caricatas, estruturas arquitetônicas que se alternam entre o humilde e o monumental, evidências de um desenvolvimentismo globalizador que tende a apagar e silenciar histórias subjetivas individuais, as quais, por sua vez, se emaranham na história e na memória de coletividades fragmentadas, erodidas pela passagem acelerada do tempo produtivista e reificante, seja ele agrícola, pastoril, fabril ou mercantil.

Portanto, a problemática principal da presente pesquisa tem nascimento no campo de leitura dessas memórias subalternizadas e silenciadas, objeto de múltiplas interpretações e constante mutação. As discussões a respeito do que pode ser considerado memória não se esgotam. Tudo que se sabe é que a memória como um todo é intangível, mas é evocada pelos objetos presentes que através da representação permitem a esta “memória” vir à tona (Izquierdo, 2018). Dessa forma, se os meios se tornam o suporte para a ativação da memória eles também a afetam em sua capacidade de formação. Memórias de um evento específico podem ser anexadas às memórias de um filme sobre ele, não sendo exigido do filme que corresponda em inteiro ao evento que representa. A memória, então, pode ser revisitada, revivida e remodelada, adicionando-se uma nova carga de significados. A

complexificação em isolar tal “memória” é o que tem permitido sua reinvenção e conformação ao longo do tempo.

Nesse contexto, os filmes a serem analisados inscrevem uma matéria singular, um conjunto de signos dispostos no tempo e espaço que podem construir, reformar e desconstruir a memória. Sua matéria singular é alvo da percepção e interpretação do espectador, que faz atualizar suas potências de acordo com sua capacidade subjetiva. Tudo aquilo que não pode ser assimilado em um primeiro e único visionamento, mas que lá estavam contidos enquanto matéria e signos, constituem essas potências. Portanto, o propósito desta pesquisa é analisar como ambos os filmes obtêm sucesso em ficcionalizar sobre eventos reais através de suas formas plásticas.

Esta dissertação estrutura-se em quatro capítulos interconectados, cada qual aprofundando uma dimensão essencial para a análise dos cinemas documentais como vetor de construção e ressignificação das paisagens latino-americanas e suas memórias. A presente organização do texto reflete o entrelaçamento teórico e metodológico necessário para abordar a complexidade destas representações audiovisuais e literárias, perpassando as tensões entre estética, política e história que permeiam os filmes analisados.

Nesse sentido, o primeiro capítulo, intitulado ***Literatura Comparada: questões e problemas***, divide-se em quatro subcapítulos que propõem uma reflexão sobre os fundamentos epistemológicos da Literatura Comparada, destacando sua evolução histórica e os desafios metodológicos que permeiam sua prática contemporânea. No primeiro subcapítulo, ***Literatura Comparada: aspectos históricos e conceituais***, examina-se a transição da disciplina de um paradigma eurocêntrico para uma abordagem descentralizada, ampliando seu escopo analítico. Em seguida, em ***Transdisciplinaridade: inevitável e necessária*** enfatiza a imprescindibilidade de uma abordagem transdisciplinar, demonstrando como a incorporação de metodologias de outros campos de estudos — como a antropologia, a filosofia e os estudos culturais etc. — potencializam a análise comparativa, especialmente no estudo de objetos híbridos como o cinema documental. Portanto, propõe-se em ***Escrita fotográfica*** uma convergência fundamental entre textualidade e imagética, centrando a fotografia, enquanto narrativa visual e documento histórico, como um objeto literário investigativo da Literatura Comparada. Por fim, ***Literatura e cinema: cortes e recortes*** aprofunda a interface entre o campo literário e o

cinematográfico, ressaltando os mecanismos discursivos compartilhados por ambas as linguagens e seus impactos na construção de procedimentos narrativos que organizam a experiência do tempo e do espaço espectral.

O segundo capítulo, intitulado ***Paisagem: um conceito em disputa e formação***, analisa criticamente a paisagem enquanto categoria estética e discursiva, transcendendo concepções reducionistas que a vinculam exclusivamente ao espaço físico. Este capítulo se divide em três eixos fundamentais, com os respectivos subcapítulos: ***Paisagem: aspectos conceituais e epistemológicos***, o qual mapeia diferentes interpretações teóricas da paisagem e suas transformações ao longo do tempo, examinando como diferentes discursos, sejam literários ou cinematográficos, constroem e ressignificam a paisagem enquanto *locus* de memória e identidade; ***O cinema documental e a produção coletiva da paisagens***, investiga como os dispositivos formais do cinema — montagem, fotografia e sonoridade etc. — reconfiguram simbolicamente o território, produzindo paisagens que expressam tanto a materialidade do mundo quanto às diversas camadas de sedimentação simbólica e subjetiva que o atravessam.

No terceiro capítulo, ***Etnocídio (1976) e Canoa (1976): fortuna crítica***, são analisadas as trajetórias e contribuições de Paul Leduc e Felipe Cazals, situando suas produções no contexto do Novo Cinema Latino-Americano (NCLA). Este capítulo apresenta de forma detalhada, em dois subcapítulos independentes, as trajetórias, filmografias e as respectivas recepções críticas dos diretores, evidenciando como suas produções dialogam com questões relativas à opressão política e à memória de comunidades rurais mexicanas submetidas aos impactos da globalização. O estudo da fortuna crítica de ambos os diretores permite melhor compreender a interseção entre cinema e literatura, analisando como seus filmes desafiam as fronteiras entre documentário e ficção, além de problematizarem discursos hegemônicos e apagamentos históricos na América-Latina.

O quarto capítulo, ***Recortes de cinema comparado: Etnocídio (1976) e Canoa (1976)***, constitui o núcleo analítico da dissertação, estruturando-se em três recortes: ***Temporalidades exóticas e paisagem local***, ***Temporalidades laborais e religiosidade colonial*** e ***Etnicidades, colonialidade e paisagens da globalização***. Esse capítulo investiga, através dos métodos da Literatura Comparada, como *Etnocídio* (1976) e *Canoa* (1976) operam enquanto construções

simbólicas que reconfiguram a memória e a territorialidade latino-americana no espaço cinematográfico.

A partir de uma análise comparativa entre estes filmes, busco evidenciar suas problemáticas representativas e contribuir para aprofundar o entendimento das formas de representação cinematográfica no contexto dos estudos da memória. Assim, propus através do estabelecimento de relações temático-formais, compreender como o documento cinematográfico opera a elaboração destas memórias. Também busquei ao longo do Mestrado em Literatura Comparada erigir um sólido arcabouço crítico, teórico e metodológico desta pesquisa, enfocando como as evidências da matéria cinematográfica se relacionam com os deslocamentos do campo para a cidade, ou ainda, da cidade que se impõe ao campo no contexto das comunidades rurais representadas nestes filmes.

2 LITERATURA COMPARADA: QUESTÕES E PROBLEMAS

Inicialmente, devemos situar a presente pesquisa em seu campo de estudo, razão pela qual proponho, nas páginas a seguir, um breve panorama sobre as inflexões das pesquisas em Literatura Comparada. Guia-nos fundamentalmente o percurso teórico e conceitual apresentado por Antoine Compagnon (1999), no campo da Literatura, além das discussões mais específicas no campo da Literatura Comparada com esteio em autores como Anselmo Peres Alós (2012), Eduardo de Faria Coutinho (1996, 2016) e Eneida Maria de Souza (2014). Torna-se ainda necessário compreender como a transdisciplinaridade pode ser incorporada às análises literárias e o quanto os textos de áreas distintas à “literatura de senso comum” têm a contribuir. Portanto, faz-se uma discussão teórico-crítica entre os escritos de Natalia Brizuela (2014), professora de Cinema e Mídia, Ticio Escobar (2004), diretor do Museu de Arte Indígena do Centro de Artes Visuais de Assunção no Paraguai, Jacques Rancière (2009), professor de estética e política, e Susan Sontag (2004), escritora, ensaísta, cineasta e crítica de arte.

2.1 LITERATURA COMPARADA: ASPECTOS HISTÓRICOS E CONCEITUAIS

A Literatura Comparada (LC) surge, segundo Coutinho (2016, p. 182), “por oposição aos estudos específicos de literatura nacional”, com o intuito de promover “o estudo, mais ou menos sistemático, dos diálogos entre culturas”, em especial no que tange aos “produtos literários” dos modernos Estados-nações. No entanto, neste escopo, a categoria de “literatura nacional” demonstrou-se insuficiente para abarcar a “realidade híbrida do continente latino-americano, onde por exemplo, nações indígenas como a Aymara, vivem divididas por fronteiras políticas instituídas arbitrariamente” (Coutinho, 1996, p. 73). Vê-se, portanto, que desde suas bases a LC esteve envolta em uma prática científica aglutinadora — a dos estudos literários — que pretendia, como condição de sua existência, produzir discursos a fim de “atestar, ou contestar” a incorporação canônica de textos à literatura das nações (Compagnon, 1999, p. 45).

Consequentemente, os pilares da disciplina foram, por muito tempo, “a pretensão de universalidade” e “o discurso de apolitização” (Coutinho, 1996, p. 68). O primeiro deles, segundo Alós (2012), seria responsabilidade da “escola francesa” que instituiu a tradição de “que as obras em cotejo fossem provenientes de culturas

nacionais distintas, e que tais investigações abarcassem obras escritas em línguas distintas” (Alós, 2012, p. 2). Na sequência, a “escola americana”, de cunho altamente elitista exigia dos pesquisadores “pleno domínio de pelo menos duas (por vezes três) tradições literárias e línguas distintas” (Alós, 2012, p. 6). Assim, no entendimento de Coutinho (1996, p. 68) “os comparatistas, provenientes na maioria do contexto euro-norte-americano” estenderam “a outras literaturas os parâmetros instituídos a partir de reflexões desenvolvidas sobre o cânone literário europeu”, tornando-o parâmetro universal.

Dessa forma, impera aos novos pesquisadores em Literatura Comparada um olhar atento e crítico a fim de revisar o cânone literário colonialista (Coutinho, 1996, p. 69-72). No contexto latino-americano, Coutinho (2016, p. 184-185) ressalta que existiram movimentos literários tanto de incorporação quanto de contestação aos elementos literários forâneos, capazes de “chamar a atenção para a necessidade de encarar a realidade do continente a partir do próprio solo”. Logo, “a necessidade de focar a produção literária a partir de uma perspectiva própria, calcada na realidade do continente” (Coutinho, 1996, p. 72) invoca também a necessidade de constituir um “uma nova historiografia literária”, um “*corpus* literário” desligado das categorias que imperaram nas origens da disciplina (Coutinho, 1996, p. 73-74).

Segundo Compagnon (1999, p. 80), não se pode garantir o sentido de “uma seqüência de palavras” nem mesmo se o autor confirmar o que ele queria exprimir com elas: “uma atividade hermenêutica para a qual a compreensão significaria restauração do original não seria senão transmissão de **um sentido** então **defunto** (Gadamer *apud* Compagnon, 1999, p. 63, grifo próprio). Compagnon (1999, p. 149) esclarece que isso se deve ao fato de que “o texto é um dispositivo potencial”, e é o leitor que “constrói um objeto coerente, um todo”. Ainda assim, é claro que há “um jogo de convenções cristalizado em determinado momento histórico, implicado por linhas de poder” (Alós, 2012, p. 11) que agem na formação do repertório de leitura e instituem a valoração.

Propriamente, “o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem” (Compagnon, 1999, p. 51), e “as convenções que constituem o repertório são reorganizadas pelo texto, que desfamiliariza e reforma os pressupostos do leitor sobre a realidade” (Compagnon, 1999, p. 152). As palavras, estruturas e esquemas do texto, portanto, invocam a faculdade de reconhecimento do leitor sobre os referentes as quais possam apontar.

Todavia, como esclarece Compagnon (1999, p. 112-113) ao glosar Michel Riffaterre, comumente os críticos colocam “a referencialidade no texto, quando ela está, na verdade, no leitor”, “que racionaliza assim um efeito do texto”. Portanto, aqui se encontra uma adequada definição do que pode ser considerado literatura ou, de forma ampliada, qualquer artefato artístico:

O objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual (uma espécie de programa ou de partitura) feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, *o texto instrui e o leitor constrói* (Compagnon, 1999, p. 150, grifos do autor).

Conseqüentemente, Compagnon (1999, p. 46) afirma que a literatura tende a ser “aquilo que as autoridades incluem na literatura”, chamando atenção para a definição do que é considerado e mantido como literatura pelos leitores institucionais, como as universidades, editoras e círculos críticos de literatura. É o tal cânone literário, que Coutinho (1996) colocou como de necessária redefinição nos estudos em Literatura Comparada. Portanto, a dúvida que nos resta é: como e por que a literatura impressa dominou a categoria literária por tanto tempo enquanto as demais formas de expressão são na maioria das vezes consideradas, na concepção generalista, apenas “artes”?

No âmbito artístico e museológico, Escobar (2004) reflete sobre as funções da curadoria, instância à qual se atribui a responsabilidade por atribuir categoria artística a determinados trabalhos. Ele chega a uma conclusão semelhante à de Compagnon (1999), revelando que, inclusive neste âmbito, definem-se o que poderíamos chamar de cânones artísticos, para além das qualidades ou propriedades estéticas do objeto em apreço, uma vez que predomina:

[...] su inscripción en un encuadre institucional que regula la creación, circulación y consumo de las obras, o bien a partir de su lectura en redes discursivas e informacionales que lo tratan como un texto. Son esos circuitos los que, en definitiva, determinan hoy que algo sea o no arte (Escobar, 2004, p. 152-153).

Portanto, segundo Escobar, uma obra literária necessita de um “encuadre discursivo” (Escobar, 2004, p. 153) para ser legitimada enquanto tal. Vemos como tanto “arte” e “literatura” dependem de estruturas similares de legitimação, mas porque se mantiveram — e por vezes ainda se mantêm — separadas? Nesse quesito, Brizuela (2014) retoma um momento divisor de águas para a definição da literatura enquanto arte:

A emergência da literatura como algo diferente do campo das *belles-lettres*, entre início do século XIX (na Europa) e fim do mesmo (nas Américas), foi um catalizador para a emergência do que Rancière chamou “o regime estético da arte”, e que foi lentamente deixando para trás o anterior, no qual as artes se produziam e eram visíveis dentro de rígidas estruturas e paradigmas que organizavam as regras de cada arte e as mantinham em seu lugar, claramente delimitadas e dentro de estritas hierarquias de importância e poder (Brizuela, 2014, local. 27).

Portanto, a literatura, por um curto espaço de tempo, encontrava-se desligada de instituições legitimadoras (Brizuela, 2014, local. 27). No entanto, sua incorporação ao âmbito artístico não lhe concedia um status muito díspar, uma vez que ela era inevitavelmente viesada pelos parâmetros do campo das belas-artes: “tradicionais” e “elitistas” (Sontag, 2004, local. 213). Estas, para Sontag (2004), tinham como característica “uma obra singular, produzida por um indivíduo”, além da emergência de “uma hierarquia de temas em que alguns deles são tidos como importantes, profundos, nobres, e outros, como irrelevantes, triviais, rasteiros” (Sontag, 2004, local. 213). Naquele período, a literatura, por mais que se aproximasse do campo artístico, ainda participava das “divisões entre os modos de fazer arte” (Brizuela, 2014, local. 87), numa manifestação de claras divisões classistas e preconceitos étnicos:

entre os que agem e os que suportam; entre as classes cultivadas, que têm acesso a uma totalização da experiência vivida, e as classes selvagens, afundadas nas fragmentações do trabalho e da experiência sensível [...] a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais (Rancière, 2009, p. 66).

O temor, portanto, era o fato de que *qualquer um* pudesse fazer “literatura” ou “arte”, categorias tão nobres (!). Pôde-se notar que Brizuela (2014) toma parte de sua análise emprestando dos escritos de Rancière quanto às estratégias políticas do que chamou de “partilha do sensível” capazes de estabelecer “regimes estéticos” distintos¹. Para este autor, a divisão político-social entre os modos de trabalho (diga-se de passagem: luta de classes), estaria no cerne do conflito entre as artes a partir do século XIX (Rancière, 2009).

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (Rancière, 2009, p. 16).

¹ Na citação utilizada anteriormente, fica claro que Rancière também toma emprestado grande parte de suas concepções teórico-críticas de Friedrich Schiller. No entanto, não caberia neste artigo maiores pesquisas e aprofundamentos quanto ao jogo de influências ideológicas entre estes autores.

A crítica de Rancière (2009) assim como será a de Brizuela (2014) segue no sentido de que não há mais uma separação justificável entre arte e literatura: “tudo é já, simplesmente, ‘arte’. A literatura também” (Brizuela, 2014, local. 39). No entanto, dessa forma, como afirma Compagnon (1999, p. 138), a literatura passa a ser “o próprio entrelugar, a interface”:

Essa interface é política porque revoga a dupla política inerente à lógica representativa. Esta, por um lado, separava o mundo das imitações da arte do mundo dos interesses vitais e das grandezas político-sociais (Rancière, 2009, p. 23).

Analogamente, a estes raciocínios, a arte (literatura incluída) não mais poderia ser avaliada apenas pelo primado de sua “coherencia lógica, su valor estético y su autonomía formal, sino en sus efectos sociales y su apertura ética, en los usos pragmáticos que promueve fuera de sí” (Escobar, 2004, p. 148).

2.2 TRANSDISCIPLINARIDADE: INEVITÁVEL E NECESSÁRIA

Assim, segundo Eduardo Coutinho, caberia ampliar a discussão sobre a necessidade de revisão do cânone literário, tal como é constituído pela Literatura Comparada (Coutinho, 1996, 2016). Se, como visto, o “critério de valor que inclui tal texto [no cânone] não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário” (Compagnon, 1999, p. 34), então é necessário redefinir a questão científica em torno dos princípios de análise das obras, dos métodos e teorias utilizadas. Afinal, se estas não passam de textos, legitimados por instituições de ensino ao longo das décadas, eles tendem a habitar “espacios conflictivos e superpuestos de instituciones y saberes europeos con instituciones y saberes no-europeus” (Mignolo, 1995, p. 30). Destarte, nas palavras de Ángel Rama (2015), “as instituições (universidades aí incluídas) foram os instrumentos obrigatórios para estabelecer e conservar a ordem” (Rama, 2015, p. 39, parênteses próprio).

De forma complementar, Alós (2012) afirma que as teorias por vezes podem ser “estruturas acumpliciadas com as hegemonias acadêmicas” (Alós, 2012, p. 11), principalmente no quesito da estipulação de um cânone a partir “dos paradigmas de referência e de valoração estética” (Alós, 2012, p. 12). Buscando responder a esta condição paradigmática da valoração estética, Souza (2014) afirma que “Não se

trata de rasurar e de desmerecer a estética, trata-se de sempre deslocá-la, de sempre fazê-la conviver com valores que ultrapassam as fronteiras de uma única disciplina” (Souza, 2014, p. 125).

Deste ponto de vista, é imprescindível que os estudos em Literatura Comparada “levassem em conta suas relações com as demais áreas do saber” (Coutinho, 1996, p. 69), em especial as relegadas pela episteme hegemônica (Coutinho, 2016, p. 186-187). Ao denunciar “os conceitos de nação e língua” (Coutinho, 1996, p. 69) que por muito tempo regeram os estudos da LC nos seus primórdios, ou denunciá-los “como construções historicamente marcadas, ou ainda, como *ficções conceituais*” (Alós, 2012, p. 11), o campo retoma a discussão da transdisciplinaridade, que sempre esteve de alguma forma implantada na “*definição [da Literatura Comparada] como campo disciplinar, ao seu objeto de investigação e aos seus métodos e pressupostos* (Coutinho, 2001 *apud* Alós, 2012, p. 2, grifos no original).

No entanto, apesar de demonstrar-se como a via mais válida, a revitalização da transdisciplinaridade representa um desafio ainda maior à LC enquanto instituição disciplinar. Alós (2012), acredita que essa amplitude analítica dela impõe uma dificuldade de delimitar os demais cursos de Literatura (Alós, 2012, p. 6), o que permite que até os textos científicos possam ser entendidos como o próprio objeto de estudo (Alós, 2012, p. 4). Alós reitera haver uma “fragilização” da LC “ao assumir seu interesse por objetos de estudo tradicionalmente restritos a outros campos disciplinares, tais como a antropologia e a sociologia” (Alós, 2012, p. 8). No entanto, no movimento contrário, Souza (2014, p. 124) defende que essa interdisciplinaridade seria a própria força da Literatura Comparada.

Recuperando as discussões quanto à especificidade da Literatura Comparada, Souza (2014) aponta que há um “fechamento disciplinar que [...] ameaça hoje a academia” (Souza, 2014, p. 123), em especial as ciências humanas, em cujo âmbito “o problema maior no momento tem sido a tentativa de departamentalizar e institucionalizar as disciplinas, pelo fechamento de sua atuação em áreas específicas” (Souza, 2014, p. 120). Considera ainda que se até mesmo o objeto literário é fugidio, então haverá inevitavelmente a necessidade de abertura transdisciplinar no campo da Literatura Comparada (Souza, 2014, p. 123). Por fim, segundo ela, “tornou-se inoperante a oposição ou separação entre as disciplinas” (Souza, 2014, p. 123). A transdisciplinaridade seria o próprio método de análise da

Literatura Comparada (Spivak *apud* Souza, 2014, p. 122). Para Alós (2012, p. 1), “desde as primeiras décadas do século XIX, [...] a comparação [fora tomada] como princípio epistemológico”, razão pela qual, para Compagnon (1999, p. 69), a comparação “é um método muito antigo, porque ler, e sobretudo reler, é comparar”.

Quando uma passagem de um texto apresenta problema por sua dificuldade, sua obscuridade ou sua ambigüidade, procuramos uma passagem paralela, no mesmo texto ou num outro texto, a fim de esclarecer o sentido da passagem problemática. Compreender, interpretar um texto é sempre, inevitavelmente, com a identidade, produzir a diferença, com o mesmo, produzir o outro: descobrimos diferenças sobre um fundo de repetições. É por isso que o método das passagens paralelas encontra-se no fundamento de nossa disciplina: ele é mesmo a técnica de base (Compagnon, 1999, p. 68).

Portanto, a integração entre diferentes áreas do saber é um aspecto crucial para a ampliação dos horizontes da Literatura Comparada. A transdisciplinaridade, como método essencial de análise, evidencia a importância de expandir os limites de cada disciplina, permitindo uma abordagem mais rica e plural. Nesse sentido, a Literatura Comparada se abre não apenas para o diálogo entre textos literários alfabéticos, mas também para outras formas de expressão, como a fotografia. O próximo tópico, portanto, buscará explorar como a fotografia pode ser compreendida como uma linguagem propriamente literária, elaborando novas possibilidades de interpretação e reflexão do mundo.

2.3 ESCRITA FOTOGRÁFICA

No tópico anterior, relembramos que Alós (2012) sustenta a ideia de que “a teoria literária parece, em muitos aspectos, uma ficção” (Compagnon, 1999, p. 258-259), razão pela qual “ela própria deve ser vista como literatura”. Dessa forma, é imprescindível que os pesquisadores em Literatura Comparada mantenham a “dúvida teórica” e a “vigilância crítica” (Compagnon, 1999, p. 260) e articulem a pesquisa numa “reflexão de cunho ‘metacrítico’ e ‘metateórico’” (Alós, 2012, p. 13), pois:

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade (Rancière, 2009, p. 58).

Além do mais, discutimos no segundo tópico deste capítulo como a arte incorpora a literatura e vice-versa. Mesmo que se faça tal reconhecimento, a literatura de cunho alfabético ainda domina as análises dos pesquisadores em Literatura Comparada, e em última instância a “literatura científica” (artigos, teses e dissertações etc.) se mantém de alguma forma conscrita a este único modelo de racionalidade. Sontag (2004) afirmaria que “fotos — e citações —, porque são tidas como pedaços da realidade, parecem mais autênticas do que amplas narrativas literárias” (Sontag, 2004, local. 108).

Essa “escrita fotográfica”, como Brizuela (2014, local. 129) afirma, consiste num caminho de trocas e simbioses, no qual fotografia e literatura almejavam objetivos similares até certo momento de suas histórias singulares: representar fielmente a realidade.

El concepto de representación es engoroso porque promete presentar una idea o un objeto irremediamente ausente. En la escena del arte, este expediente tramposo requiere el oficio escurridizo de las formas: lo estético es, inevitablemente, la instancia mediadora de los contenidos del arte, que sólo pueden comparecer mediante el escamoteo de la apariencia sensible, que anuncia la cosa pero sólo muestra su imagen (Escobar, 2004, p. 141).

Essa dinâmica paradoxal, na qual a forma estética revela ao ocultar seu referente, não se restringe ao campo das artes visuais. Na esfera literária, o jogo entre presença e ausência assume contornos análogos, porém operacionalizados por meio da linguagem alfabética. Tal mecanismo sugere que a representação, seja pictórica ou verbal, depende de uma negociação estratégica entre o visível e o invisível, na qual a própria limitação do meio linguístico — a imagem que substitui o objeto, a palavra que evoca o inexistente — converte-se em condição necessária para a emergência do sentido literário, eminentemente ficcional.

A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura (Compagnon, 1999, p. 135).

O termo incômodo de “representação”, então, não serve muito à literatura, pois mesmo em sua pretensa referencialidade ele sempre apontará para outros sentidos, metafóricos, metonímicos, simbólicos — mas sempre conotativos. Segundo Brizuela (2014, local. 22.), “o relato duplicado é a ontologia da fotografia”, pois aquilo que ela mostra já não existe enquanto tal, ela só existe fora do

“*continuum*”, ela só pode ser “uma citação”, “um corte”. Esta sensação de que a literatura remete a algo existente é uma “dimensão fantasmagórica do verdadeiro” que segundo Rancière (2009) pertence ao “regime estético das artes” e “teve um papel essencial na constituição do paradigma crítico das ciências humanas e sociais” (Rancière, 2009, p. 50).

A fotografia, assim como as demais formas de literalidade ou representações poéticas, sustenta “uma relação aquisitiva com o mundo” a qual resulta no que Sontag (2004, local. 161) chamou de “consciência estética”. Os fragmentos da realidade são organizados pelas poéticas de tal forma que “aquilo que se vê na imagem existe (desse exato modo) tão-só na imagem” (Brizuela, 2014, local. 11).

toda fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem — corte, dissecação, reorganização para decompor a realidade — e por isso a produção de uma heterogeneidade que só pode ser entendida como estética e não mimética (Brizuela, 2014, local. 11).

Para Escobar (2004), essa “crisis de la representación” estilhaça a realidade, e, portanto, consciente disso a arte apresenta “cosas y no-cosas, cosas y apariencias de cosas”, não almeja mais uma “epifanía de una verdad trascendente”, “se convierte en un sistema de juegos entre el signo y la cosa” (Escobar, 2004, p. 147). Ora, Rancière (2009) afirmaria que: “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2009, p. 58) e a fotografia é justamente este “real”, o objeto ao qual ela remete é, “não raro, experimentado como uma decepção” (Sontag, 2004, local. 210). Conclui Sontag (2004), afirmando que só acreditamos que a fotografia revela alguma coisa real, pois a ela foi atribuída a categoria polêmica do “realismo” (Sontag, 2004, local. 170).

A questão da representação volta-se então para a do verossímil como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor. Que se observe o *locus amoenus* da retórica antiga nos relatos dos viajantes do Renascimento no Oriente ou na América, confirmando que não é nunca o próprio real que é descrito ou visto, mesmo quando se trata do Novo Mundo, mas sempre já um texto feito de clichês e de estereótipos (Compagnon, 1999, p. 110).

O tal “realismo” não é o que existe de fato, mas “aquilo que eu ‘realmente’ percebo (Sontag, 2004, local. 171), pois “mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência” (Sontag, 2004, local. 9). A fotografia é sempre um

recorte, um enquadramento, uma perspectiva, escolha de matizes etc.; os “fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas” (Sontag, 2004, local. 10).

Essa “visão fotográfica” (Sontag, 2004, local. 127), por mais que só sirva à “desnaturalização do natural” (Brizuela, 2014, local. 14), tornou-se, segundo Sontag (2004, local. 127), em uma profissão a ser desempenhada e o mundo hoje é compreendido a partir destes novos códigos visuais, que “modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver” (Sontag, 2004, local. 5).

A soberania estética da literatura não é, portanto, reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social (Rancière, 2009, p. 55).

Portanto, o pesquisador não deve abandonar da análise os “requisitos estéticos de orden o armonía, tensión formal, estilo y síntesis” presentes em cada obra literária, mas também deve considerar “sus condiciones de enunciación y sus alcances pragmáticos: su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas” (Escobar, 2004, p. 148-149). Em síntese, não se desvia do texto, apenas se reconhece sua multiplicidade, e, portanto, investigam-se os usos literários (Compagnon, 1999, p. 45) que a sociedade poderá fazer dele.

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o [sic] se faz e o que se pode fazer.
[...] Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entres modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos (Rancière, 2009, p. 59, grifos do autor).

Portanto, enquanto a herança colonial persiste nas instituições de ensino (Mignolo, 1995, p. 33), o caso de fato seria considerar o próprio objeto artístico como um modo viável de constituir Ciência. Isso sem o expurgar aos anexos e figuras que encontramos em dissertações e teses. Além de analisar outras formas de literatura para além da constituição alfabética e idiomática, como já feito anteriormente (Deitos; Paniagua; Villalba; Cuzquen, 2023), também dever-se-ia tornar a própria análise científica uma obra de arte, impedir que a literatura “fora de si” volvesse a regressar a uma forma hermeticamente fechada como é caso de uma dissertação

científico-alfabética. Na recorrência deste erro, de meu poder, apenas disponho dos referentes que apontam para a escrita um dia “fotografada” em minha retina.

2.4 LITERATURA E CINEMA: CORTES E RECORTES

Segundo Durão (2015, p. 381), o que define a área dos estudos literários enquanto disciplina científica é seu distanciamento metodológico em relação ao mundo comum, motivada pelo conceito tão caro de “literariedade”. Para ele, “a literariedade responderia pela *diferença* entre a linguagem adotada pelas obras e a cotidiana ou comum”, e assim o referido conceito fez-se de grande utilidade a fim de “delimitar um espaço exclusivo para a literatura” (Durão, 2015, p. 381).

Esta gênese dos estudos literários, ainda segundo Durão (2015), somada a outros fatores que institucionalizaram a pesquisa em Letras nas universidades brasileiras, fortaleceu o distanciamento entre uma “literatura” digna da pesquisa e aquela digna da mesa de bar (Durão, 2015, p. 389). Como sabemos, o senso comum, por vezes acadêmico, exalta a literatura logocêntrica de livros e autores canônicos, enquanto as demais mídias literárias, tais como os filmes de cinema ou as séries televisivas, tem sua “literariedade” negada (Durão, 2015, p. 389).

Nesse mesmo sentido, Eagleton (2006, p. 7), afirma ser mera ilusão “a idéia de que existe uma única linguagem ‘normal’, uma espécie de moeda corrente usada igualmente por todos os membros da sociedade”. Para ele, a “literatura” e “os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis”, espelhando os “pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros” (Eagleton, 2006, p. 25-24). Nesse sentido, a literatura que conhecemos hoje se deve a uma “conformidade a certos padrões de ‘belas letras’”. Isto, para o referido autor, “é um fenômeno historicamente recente: foi inventado mais ou menos em fins do século XVIII” e tem ganhado imensa profusão a partir do século XIX (Eagleton, 2006, p. 25; p. 25-27).

Complementarmente, para Kirchof (2008, p. 218-219), foi “somente a partir do século XVIII que tais objetos passaram a ser apreciados principalmente devido à sua função estética” e ressalta que as “belas-artes” do período foram cada vez mais se autonomizando até o ponto no qual a dimensão estética foi sobrevalorizada sobre a função prática². Nesse período, etiquetou-se como “arte” apenas as esteticamente

² Uma das funções práticas da literatura poderia ser sua função de ajudar a compreender o mundo.

“belas”, e os demais “objetos criados sem pretensão estética passaram a ser incorporados principalmente pelo âmbito da técnica e da ciência” (Kirchhoff, 2008, p. 218-219). Nesse quesito, passaremos agora a tratar, no interesse da análise comparatista que propomos no capítulo 5, das relações entre o teatro e o cinema.

O surgimento do teatro, segundo o lugar comum próprio à colonialidade dos saberes, remontaria à Grécia Antiga. Tal como relembra o teatrólogo Jacó Guinsburg, grande parte dessa narrativa eurocentrada se deve ao fato de que, durante o Renascimento, vigorou “um conceito de literatura que se alicerça na Antiguidade greco-latina, introjetando-a, reinterpretando-a, articulando-a às mentalidades próprias de cada século” (Guinsburg, 2012 *apud* Castillo, 2018, p. 201). Tal fato ocorreu principalmente através do resgate da *Poética* de Aristóteles e de sua crítica da dramaturgia ali elaborada, como, por exemplo, a defesa das unidades de ação, tempo e lugar (Guinsburg, 2012 *apud* Castillo, 2019, p. 201).

Entretanto, em oposição ao manual erudito de Aristóteles, o teatro, como esclarece Adilson dos Santos (2005), surge no bojo de uma prática que até certo momento era repudiada pela cidadela grega: o culto a Dioniso. Santos (2005, p. 42) evidencia que tal culto era inicialmente clandestino, visto como “propiciador da embriaguez”, oposto à “teogonia olímpica” e praticado nas florestas à margem da cidade. No entanto, em busca do “apoio da população campesina”, tiranos que assumiram o poder da acrópole construíram o primeiro templo de adoração à figura de Dioniso, além de institucionalizarem as diversas festas praticadas (Santos, 2005, p. 42). Estas festas constituíam-se a princípio em cantos executados na forma de coros, que com o passar do tempo foram separando-se e formando diálogos correspondidos, com cada vez mais personagens (Santos, 2005, p. 43). Além disso, o sucesso das festas era tamanho que em pouco tempo surgiram concursos nos quais as melhores obras eram encenadas e premiadas (Santos, 2005, p. 44). A partir da apreciação estética dessas peças, Aristóteles escreveu seu livro, encapsulando à sua moda manifestações formais muito mais amplas.

Ainda que as primeiras obras premiadas deste período já trabalhassem com uma espécie de espaço/palco capaz de separar o cênico do público, existiam também autores que rompiam as paredes ilusórias deste espaço. Segundo Bertola

No entanto, não há consenso sobre as exatas funções da literatura, a conclusão de Lima e Almeida (2019) é a de que “deve-se pensar nas funções da literatura de maneira complementar, podendo haver a sobreposição de uma por outra” (Lima; Almeida, 2019, p. 70).

(2017, p. 9), “na Grécia Antiga, a multidão reunida no *theatron* não era apenas espectadora, mas participava do ritual teatral”. Como exemplo, ele cita Aristófanes, que ficou conhecido por utilizar em suas peças o recurso da *parabasis*, uma técnica segundo a qual os atores se dirigiam até o público apresentando a “opinião do autor sobre acontecimentos locais, assuntos políticos ou temas pessoais” (Bertola, 2017, p. 9-10).

Porém, como visto, a forma teatral que conhecemos hoje se deve ao resgate grego realizado durante o Renascimento. Nesse sentido, Simões (2015, p. 122) ressalta que neste período, “arquitetos e cenógrafos [...] tomaram para si a tarefa de manipular artificialmente a luz do fogo e iluminar os espetáculos”, incorporando ao palco os conhecimentos ópticos elaborados pelos pintores renascentistas. Segundo ele, este “primeiro grande desenvolvimento tecnológico da iluminação cênica” se deve ao fato de que os teatros se proliferaram e ocuparam cada vez mais locais recônditos, privados da luz do sol (Simões, 2015, p. 122).

Esses cenógrafos-iluminadores desenvolveram as bases geométricas do desenho técnico de luz que usamos até hoje, diversificaram a posição das fontes de luz e estudaram os ângulos de incidência, de forma a criar volume e aumentar a noção de profundidade: o ângulo de 45° para iluminar de forma harmoniosa, as luzes laterais para aumentar a noção de perspectiva, a luz de um lado só para desenhar o volume, o contraluz para destacar a figura do fundo (Simões, 2015, p. 123-124).

Estas técnicas se desenvolveram sob a filosofia do Renascimento (Simões, 2015, p. 124) que buscava estudar a realidade da natureza a partir da percepção humana. No teatro estes estudos visavam reproduzir as paisagens da “natureza no palco, como um microcosmo da realidade” (Simões, 2015, p. 125). Assim, o teatro desenvolvia cada vez mais técnicas de erigir um mundo à parte, especular, para seu público. Ainda segundo Simões (2015, p. 122), a iluminação, desde o fim do Renascimento até o séc. XIX, passa por diversos usos e aprimoramentos: “velas, lamparinas, lampiões, gás e *limelights*”. Até que, em meados do séc. XIX, a eletricidade chega “aos palcos cinquenta anos antes de chegar às ruas e às casas” (Simões, 2015, p. 126).

Embora a arte teatral tenha sido modificada ao decorrer dos séculos, sua essência clássica se mantinha. Utilizava-se de um texto a partir do qual a peça era conduzida principalmente na forma de diálogos: “A arte teatral preconizava o texto e a dicção em detrimento da realização cênica” (Oliveira Júnior, 2014, local. 25).

Consequentemente, como aponta Monteiro (2012, p. 25), esse “textocentrismo” presente até o séc. XVIII levaria o drama teatral a uma crise, e suas bases seriam desafiadas por experimentações, ilusionismos, simbolismos e novas elaborações que se intensificam no séc. XIX. Monteiro (2012, p. 25-26) reafirma as colocações de que as técnicas de iluminação, principalmente com a chegada da eletricidade, cambiaram completamente a construção do espaço cênico. Nesse sentido, segundo Castillo (2018), no teatro moderno:

a cena com suas matérias e imagens ganha contornos de protagonista no que concerne a uma liberdade maior de construções simbólicas por parte do espectador. Portanto, os elementos dramáticos são mais autônomos do que nunca e interativos no diálogo entre espectador e obra teatral (Castillo, 2008, p. 213).

Por outro lado, o teatro moderno, segundo Szondi (2011, p. 23), é povoado pelo drama das relações humanas. Ao tentar definir no que consistiria tal drama, Szondi (2011, p. 26-27) atesta que ele não seria elemento externo, capaz de ser citado, como era comum de ocorrer nas tragédias clássicas, nas quais segundo Santos (2005, p. 54): “as cenas de violência não são encenadas, mas apenas relatadas”. Pelo contrário, para Szondi (2011), o drama constitui-se um elemento primário posto em encenação, ou ainda, como esclarece o tradutor de seu livro: “drama” é no sentido concreto de *mise-en-scène* (Szondi, 2011, p. 26). Logo, aliada à *mise-en-scène* (posta-em-cena), a luz ganharia cada vez mais predileção no teatro moderno. Como princípio de constituição do espaço, a luz é disposta no palco regradamente a fim de reforçar a já dramática ação dos personagens (Simões, 2015, p. 127).

Não é coincidência que o cinema, arte da escrita luminosa, surja também no final do séc. XIX. Herdeiro das técnicas até então elaboradas e aplicadas no teatro, pintura e fotografia, o cinema vem circunscrever os protocolos de representação do espaço segundo uma única visada: a lente da câmera. A *mise-en-scène* se torna no cinema não apenas a arte de pôr as coisas em cena, ela é entendida muitas vezes como “todo o fílmico”, é a “a arte de reger a filmagem de forma a obter um determinado resultado em imagem” (Aumont, 2008, p. 12).

Poucos termos da estética do filme são tão polivalentes como esse. Em francês, significa o que, em inglês, chamamos de “direção” e suas origens estão no teatro. *Mettre en scène* é “montar a ação no palco” e isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino etc. [...] A tendência do diretor de *mise-en-scène* é minimizar o papel da montagem, criando

significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de cada plano (Bordwell, 2008, p. 33, grifos do autor).

Nesse tocante, Georges Méliès considera a técnica da *mise-en-scène* como “um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro” (Méliès, 1907 *apud* Oliveira Júnior, 2014, local. 21). Portanto, assim como no teatro, o cinema adota a mesma “configuração espacial da cena, que separa a plateia de um lado e o espetáculo do outro, demarcando o espaço dramático do palco como uma realidade apartada daquela vivida pelo observador” (Oliveira Júnior, 2014, local. 23). Segundo Aumont (2011, p. 159), “no teatro, com efeito, e apesar de sua mutação há um século, há sempre instituição de um lugar e de um tempo teatrais, separados simbolicamente do espaço-tempo do espectador”.

Conseqüentemente, essa divisão espacial seria reforçada pelo cinema, uma vez que este ausenta a presença física dos corpos dos atores. Sua emulação do movimento através da sucessão concatenadas de fotografias ainda garantiria a ilusão da presença. No entanto, é claro que a interação com o público deveria estar programada no objeto estético e não poderia ser adaptada a cada nova apresentação.

Segundo Berleant (2013, p. 293, grifos do autor), “ao perceber o ambiente a partir de dentro, tal como é, não olhando *para* ele mas estando *nele*, a natureza torna-se em algo bastante diferente. Transforma-se num reino em que vivemos enquanto participantes, não observadores”. Portanto, podemos compreender como o olhar do ator em direção à câmera, aliado ao diálogo, é uma das estratégias cinematográficas de emulação da relação entre ator e espectador, existente na arte teatral. Com efeito, esta técnica estabelece um desvio em relação à constituição do espaço determinado pela *mise-en-scène*, instigando a atenção do espectador para fora do quadro, para que se debruce sobre seu próprio corpo observador, este que em última instância concretiza o espetáculo cinematográfico.

A partir desse “fenômeno histórico” se fortaleceram as ciências contemporâneas, cada qual em seus campos de estudo. Dentre estes, a Literatura Comparada sofre desde a origem um embate não muito profícuo em definir sua metodologia. Nesse escopo, Weisstein (1994, p. 329), reconhece que o campo científico realiza uma divisão entre “literatura científica” e “estética”, e, portanto, segundo ele, reside aí o “dilema metodológico” para a Literatura Comparada. Ele reconhece que “a literatura é uma forma de arte, isto é, o produto de uma atividade

não utilitária e criativa”, e sendo assim a literatura teria “determinadas afinidades com os domínios presididos pelas demais” artes, provavelmente existindo “denominadores comuns entre elas”.

Nesse sentido, segundo Eagleton (2006, p. 161) as correntes científicas do estruturalismo e da semiótica apresentavam um grande progresso ao revelarem que o significado das obras literárias “era produto de certos *sistemas comuns* de significação” (Eagleton, 2006, p. 161, grifo próprio). Segundo Eagleton (Eagleton, 2006, p. 151), estruturalismo e semiótica “coincidem particularmente”, ainda que ele defina o estruturalismo como método e a semiótica como um campo de estudo. Tendo isso em vista, ele afirma que o estruturalismo desmistifica a literatura e reconhece a obra literária “como *constructo*, cujos mecanismos poderiam ser classificados e analisados como os objetos de qualquer outra ciência” (Eagleton, 2006, p. 160), enquanto a semiótica “usa comumente os métodos estruturalistas” (Eagleton, 2006, p. 151). Portanto, se é que existe uma “estrutura”, cabe em última instância a um indivíduo num processo semiológico identificá-la.

Cada palavra no texto está ligada por toda uma série de estruturas formais a várias outras palavras; dessa forma, sua significação, está sempre ‘superdeterminada’, ou seja, é sempre o resultado de várias determinantes agindo em conjunto (Eagleton, 2006, p. 154).

Nesse sentido, Santaella (1983) diz que a semiótica não pretende “roubar ou pilhar o campo do saber e da investigação específica de outras ciências” (Santaella, 1983, p. 10). Entretanto, talvez o que a semiótica proporcione seja justamente uma investigação que transcenda o campo da literatura de senso comum e conceda à Literatura Comparada finalmente metodologias profícuas. Afinal, já existem tantas vertentes da semiótica quanto campos científicos: etnosemiótica, sociossemiótica, biossemiótica, semiótica computacional...

Segundo nesta inevitável trilha estruturalista à qual a semiótica pertence, as palavras por elas mesmas não têm nenhum significado, senão pela relação que elas estabelecem com os demais elementos. Assim, além das letras e palavras, as outras relações estéticas de uma obra também influenciam no seu significado, constituindo o que para Lotman poderia ser classificado como “signos” e/ou “sistemas de signos” (Lotman, 1982, p. 47). Segundo este autor:

Decir que la literatura posee su lenguaje, lenguaje que no coincide con la lengua natural, sino que se *superpone* a ésta, significa decir que la literatura

posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de éstos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios (Lotman, 1982, p. 34, grifo próprio).

Portanto, segundo Coutinho (2020, p. 16) o comparatismo transnacional da Literatura Comparada, devotado exclusivamente ao texto impresso, hoje se torna “passível de questionamento”, haja vista sua “situação de discurso condicionado a uma realidade histórica-cultural determinada”. Para Coutinho (2020, p. 20) apesar de o conceito de “nação” ter norteado muitos dos estudos nos primórdios da disciplina, mais recentemente se contesta essa definição através do reconhecimento de que existem “outras ‘comunidades imaginadas’, baseadas em referenciais de outra sorte”. De modo que, segundo o mesmo autor, “os novos comparatistas têm optado por uma noção de cartografia, que sem descartar completamente a ideia de nação, levam também em conta outros referenciais, como a noção de ‘região cultural’” (2020, p. 20-21). Tomamos, portanto, as ideias de Coutinho (2020) para, nas páginas a seguir, buscarmos percorrer trilhas de leitura para muito além das fronteiras nacionais, idiomáticas, disciplinares e modais — em termos de formas de produção estética.

3 PAISAGEM: UM CONCEITO EM DISPUTA E FORMAÇÃO

Segundo o historiador e cientista político Benedict Anderson (2013), os modos de produção e reprodução da escrita propulsionados pelo surgimento da imprensa de Gutenberg serviram como ferramentas essenciais para a formação e estabelecimento dos Estados-nações como os conhecemos hoje. Através da capacidade destes meios em popularizar elementos comuns da cultura, foi possível o surgimento do sentimento de coletividade e pertencimento entre comunidades heterogêneas. Para o autor, “as comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas” (Anderson, 2013, p. 40). Nesse sentido, o esquecer e o lembrar estendidos através das ferramentas de escrita mantêm presentes os elementos de uma linguagem comum capazes de dar constituição à comunidade. Paralelamente, Collot (2013) afirma que houve, nos séculos XIX e XX, uma “ascensão da paisagem na literatura” (Collot, 2013, p. 60). Portanto, neste capítulo, investigamos o que se entende por paisagem e como esta categoria, ao agenciar recortes operados sobre um território compartilhado, serve à congregação simbólica e afetiva de comunidades identitárias.

3.1 PAISAGEM: ASPECTOS CONCEITUAIS E ETIMOLÓGICOS

“Paisagem” é, inicialmente, uma palavra. Haja vista seu trânsito entre vários idiomas, o termo deve ser considerado em sua polissemia e pluralidade de significados. Nesse sentido, vejamos alguns entre os diversos léxicos que apontam para a etimologia da palavra, tal como apresentado por Alain Roger (2013):

land-landscape em inglês, **Land-Landschaft** em alemão, *landschap* em neerlandês, *landskap* em sueco, *landskal* em dinamarquês, *pais-paisaje* em espanhol, *paese-paesaggio* em italiano, mas também, no grego moderno, *topos-topio*, assim como, ao que parece, no árabe clássico, mas sem radical comum, *bilad-mandar* (Roger, 2013, p. 158, grifo próprio).

Segundo Michel Collot (2013, p. 49), “landschaft” (recorte ou arranjo de terreno, território ou região) aparece no alemão “desde o século VIII com o sentido mais político de unidade territorial”. Joachim Ritter (2013, p. 107) informa que são chamados de “*Landschaft*” os “estados provinciais politicamente autônomos”, enquanto as “*Landschaften*” indicavam “cooperativas locais de crédito agrário surgidas em meados do século XVIII, sobretudo as que eram criadas pelo proprietário das terras”. Por outro lado, ao se debruçar sobre os escritos do geógrafo

alemão Carl Troll, Ritter (2013, p. 107) relembra que “*Länder*” significava “país” e, como sabemos sua derivação anglo-saxã utilizada atualmente no inglês, “*land*”, significa “terra”, de acordo com o Cambridge Dictionaries Online (Land, c2024, *online*). Por sua vez, no idioma francês a palavra “*paysage*” é datada de 1549, de uso muito comum entre os pintores da escola de belas artes (Ortolang, c2012, *online*).

Em consequência, segundo Claudio Guillén (1989, p. 79), o termo espanhol “paisaje” foi importado do idioma francês para o espanhol no início do século XVIII, quando um pintor da corte espanhola inseriu a palavra no glossário de seu livro sobre pinturas da seguinte forma: “Paisaje. Pedazo de país” (Palomino, 1715 *apud* Guillén, 1989, p. 78). O pintor, uma linha acima daquela, também acrescentou a definição de “país”: “pintura de arboledas y cosas de campos” (Palomino, 1715 *apud* Guillén, 1989, p. 78).

Segundo a 23ª edição do *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Española, uma “arboleda” consiste num local povoado por um conjunto de árvores, sinônimo também de floresta, bosque, selva etc. (Arboleda, c2024, *online*). Nesse sentido, vale ressaltar o excelente trabalho de pesquisa em torno da mitologia das matas desenvolvimento por Simon Schama (1996), o qual revela como “floresta” surge não para indicar uma porção da paisagem natural inabitada pelo ser humano, “mas um tipo específico de administração” do espaço *fora* destas cidades (Schama, 1996, p. 153). Como evidenciado por este autor, ao longo dos séculos os espaços exteriores às cidades foram alvo de diversas medidas administrativas que visavam torná-la um verdadeiro negócio (Schama, 1996, p. 156). Conduzidas num balanço “entre a exploração e a preservação” (Schama, 1996, p. 163), as florestas foram, por séculos, motivo de disputas políticas entre as classes dominantes.

Regressando à trilha do rastro francês em “paisaje”, Guillén (1989, p. 78) encontra vários vocábulos etimologicamente convergentes naquele idioma (*paysage*, *pays*, *paysan*), em um grupo de termos derivados do latim “*pagensis*” e “*pagus*”. O último, segundo o autor, perdura até hoje no idioma espanhol como “pago”³, utilizado

³ Como apontado a mim por Marcelo Marinho (2023), curiosamente o termo também se encontra presente no idioma português, especialmente em várias músicas regionalistas do Estado do Rio Grande do Sul, tais como: *Meu Pago* de José Claudio Machado e *Minha Querência* de Leopoldo Rassier. Etimologicamente, a palavra encontra-se na “Collecção de vocabulos e frases usados na provincia de S. Pedro do Rio Grande do Sul” (Coruja, 1852, p. 229), com indicação de sua origem na língua castelhana e utilização nos pampas gaúchos, com o sentido de lar ou terreno pertencente ao lar.

na Andaluzia (Guillén, 1989, p. 78), região politicamente autônoma na Espanha. para se referir a um espaço delimitado de terras, um terreno rural ou povoado. Aliás, o Dicionário da Real Academia Espanhola (Pago, c2024, *online*) assim define o termo “pago”:

m. Distrito determinado de tierras o heredades, especialmente de viñas u olivares. Sin.: bago.; m. Pueblo pequeño o aldea. Sin.: cantón1, aldea, pueblo.; m. Lugar o región. U. m. en pl. Sin.: comarca, distrito, región.; m. Arg., Bol. y Ur. Lugar en el que ha nacido o está arraigada una persona (Pago, c2024, *online*).

Analogamente, Jean-Luc Nancy (2005, p. 51) também aponta a origem do francês “*pays*” no latim *pacus* ou *pagus*, termo que significaria um “canto” de terra, em tradução de Ângela Prysthon (2023). Ademais, o dicionário Houaiss UOL de língua portuguesa define o termo “paisagem” como “extensão de território que o olhar alcança num lance” (Paisagem, c2025, *online*). Assim, veja-se o que diz Serrão a respeito do tema:

A transformação do francês *pays* em *paysage* e do italiano *paese* em *paesaggio* ilustraria o deslocamento das noções primitivas de “terra” ou “região” para a representação pictórica de regiões e espaços naturais. Se nas línguas neolatinas a raiz *pays*, ou *paese*, indica a aldeia natal, o lugar de origem familiar e próximo, os termos germânicos *Landschaft* (alemão) e *landschap* (holandês), e o inglês *landscape* reenviam para *Land*, com o sentido de região, parcela de terreno ou circunscrição territorial. Em contraste com a formação recente dos derivados de *pays*, estes são termos antigos que coexistem com a raiz *Land* e significam a forma de uma região ou a parte do território ocupado e trabalhado pelas populações. Mas também nestas línguas **viriam a assumir o sentido de uma figuração**. O uso do alemão *Landschaft* está atestado num contrato de 1484 para designar o tema específico de um quadro, vindo progressivamente a abranger todo um género artístico especializado (Serrão, 2013, p. 13-14, grifo próprio).

Destarte, para Nancy (2005, p. 51), *pays*, *paysan* e *paysage* seriam palavras distintas, cada qual correspondendo a um caso de uso específico: *pays* remete à localização geográfica, *paysan* à ocupação laboral e *paysage* à representação imaginária de um espaço circunscrito. Na interpretação de Guillén (1989, p. 78), este campo “etimológico-semântico” surge ao passo que “*pays* fue aumentando el espacio que abarcaba, desde el pequeño territorio rural” no qual residiam os “paisanos”, compatriotas de um mesmo “pago”, até capturar os demais espaços, nos quais a igreja deturpou o sentido etimológico de certas palavras e passou a aplicar o termo “pagão” àqueles que resistiram à imposição do cristianismo.

Interessa-nos notar que reside aí outro caráter de distinção entre país e paisagem que nos ajudará a pensar em nossos objetos de estudo mais à frente.

Veja que enquanto “paisano” estabelece um sentido de ligação e irmandade entre habitantes de um mesmo canto da Terra, “pagão” acaba estabelecendo um distanciamento hierárquico no reconhecimento como semelhantes, levando à instituição de um Outro que é expurgado simbolicamente de habitar o mesmo espaço daquele que enuncia.

Em síntese momentânea, o significado de “paisagem” parece remeter especificamente a porções de terra e um tipo específico de pintura destas, o que inclusive leva Guillén (1989, p. 78) a concluir, por fim, que paisagem é a “valoración de un sector del pago por el artista”.

Vinculada intrinsecamente a uma porção de pago ou a um recorte arbitrário de terra, de *oikos*, jungida às formas de habitar e de construir um lugar para a vida individual ou coletiva, a noção de paisagem começa a se plasmar nas artes plásticas por meio dos gêneros pictóricos europeus. Segundo Adriana Veríssimo Serrão (2013, p. 13), a “introdução na pintura do elemento paisagístico” se torna “um dos tópicos inovadores do Renascimento”, período em que, segundo Ângela Prysthon (2023, p. 149), “sua importância vai se expandindo, a composição espacial vai se tornando cada vez mais crucial para dar consistência às figuras, aos temas dos quadros”. Cabe ressaltar que o termo “paisagem” ainda não existia durante o Renascimento.

Nessa perspectiva, Collot (2015) afirma que seria a “sensibilidade” do “Romantismo, um gênero pictórico maior e um tema literário privilegiado” (Collot, 2015, p. 18), o que consolidaria a paisagem como “um importante gênero pictural, inspirando tanto escritores quanto músicos” (Collot, 2013, p. 99), já no Século XVIII, tornando-a “um dos principais centros em torno dos quais se constroem um pensamento e uma sensibilidade europeias” (Collot, 2013, p. 84). Analogamente, Prysthon (2023) afirma que:

o romantismo alemão do século XVIII e a estética consolidam a paisagem como elemento fundamental para o conceito de sublime e para a constituição da ideia de *mood*, de ambiência [...]: a paisagem deixa realmente de ser pano de fundo para efetivamente transformar o sujeito contemplativo, para afetá-lo de modo indelével. A paisagem cada vez mais como parte ativa na relação do humano com o mundo (natural e construído) (Prysthon, 2023, p. 150-151).

No entanto, segundo a autora, também é possível considerar a existência da noção de paisagem antes mesmo dessa instituição do gênero, uma vez que “mesmo

nos afrescos da Antiguidade Clássica podemos intuir uma espécie de proto-paisagem enquanto gênero pictórico” (Prysthon, 2023, p. 149). Paralelamente, para Augustin Berque (2013, p. 200), a noção de paisagem já havia surgido na China do século IV, muito antes do Renascimento na Europa. Por fim, Lefebvre (2011, p. 64) atestaria que a “paisagem autônoma enquanto um gênero artístico” é geralmente associado ao século XVII, ainda que:

Ninguém sabe exatamente quando é que a ideia de paisagem entrou pela primeira vez na consciência ocidental, se, por exemplo, surgiu nos séculos XVI e XVII, quando o termo italiano *paese*, o holandês *landscap* ou o inglês *landskip* se tornaram comuns para falar de um novo gênero de pintura, ou se já tinha-se manifestado de outra maneira (Lefebvre, 2011, p. 74-75).

Para Collot (2013, p. 51), sua “propagação” no âmbito da pintura europeia é sintoma da “afirmação do indivíduo” e do agravo provocado pelo divórcio “entre a *res cogitans* e a *res extensa*” na esfera científica, o que fez com que “componentes subjetivos” essenciais à elaboração do conhecimento como as “sensações, percepções, impressões e mesmo afeições, emoções e imaginações” buscassem refúgio na pintura e nas artes de modo geral. Nas palavras de Adriana Serrão (2013):

A ideia de paisagem nasceu na Europa num momento civilizacional em que as cidades se começam a formar como estruturas sociais organizadas e reguladas pela dinâmica do trabalho, libertando os seus habitantes da dependência obtida pela exploração da terra. As paisagens estão extra-muros, mas ainda próximas, consideradas como **zonas de lazer e excursão**, mas não já espaços habituais da existência. Com a **ascensão do indivíduo autónomo, que se colocou fora da natureza para se poder pensar como sujeito de conhecimento e como ser livre**, e o incremento da civilização urbana em grande medida fruto desta liberdade, as paisagens foram sendo afastadas e reduzidas a tema da representação artística ou lugar de exploração científica e fruição afectiva. (Serrão, 2013, p. 33, grifo próprio)

Também Houaiss (Lazer, c2025, *online*) “tempo que sobra do horário de trabalho e/ou do cumprimento de obrigações, aproveitável para o exercício de atividades prazerosas” e indica a seguinte origem etimológica para o termo: “tem sido ligado ao lat. *licére* 'ser lícito, ser permitido, ter valor', através do arc. *lezer* 'ócio, passatempo'; ver *lic-*; f.hist sXIII *lezer*, 1619 *lazer*”. Por viés convergente, Andreia Saavedra Cardoso (2013), tradutora de Berque (2013), retoma o filósofo francês e identifica a paisagem como uma categoria erguida pelo “distanciamento das classes socialmente favorecidas” (Cardoso, 2013, p. 186). Nesse sentido, Berque ataca os “letrados ao serviço do Estado” os quais “dirigindo um olhar letrado sobre o seu

ambiente, falaram dele enquanto paisagem”, sustentando a prática de “lançar sobre o ambiente um olhar puramente contemplativo” (Berque, 2013, p. 204), através do qual ergueram os motivos de sua distinção, qualificando o campo como “selvagem” ou “desprovido de urbanidade” (Berque, 2013, p. 205-206). Berque sustenta ainda a ideia de que essa distinção provoca com que a classe de lazer perceba o ambiente meramente “em termos de fruição estética” ao que “as massas camponesas percebem como meio de vida e subsistência” (Berque, 2013, p. 204).

Nesse sentido, Berque (2013) reflexiona em seus escritos sobre a emergência do que considera um “*pensamento paisageiro*” e elabora uma comparação entre as reflexões críticas em relação à conservação das paisagens e o conflito com a habitação humana da Terra no mundo contemporâneo. Segundo a síntese que Serrão (2013) faz do pensamento de Berque:

tanto no Ocidente como no Oriente foi o abandono da mediância estrutural proporcionada pelo cultivo agrário e a sua desvalorização pelas classes ricas a dar origem a uma noção exclusivamente estética e contemplativa da paisagem. Os proprietários, indiferentes ao sentido ecumenal do habitante do mundo, formaram uma classe de lazer capaz de apreciar a paisagem, mas incapaz de a cuidar (Serrão, 2013, p. 22).

Dessa forma, criou-se desde a era do racionalismo uma perspectiva do olhar que crê encontrar nas paisagens, ambientes naturais dotados de beleza e cabíveis de contemplação, pela simples crença de serem naturais, isto é, objetos inteligíveis. No entanto, como Berque (2013, p. 192) postula, não existe tal sorte de “ambiente natural”, desligado das modificações humanas. Sejam alterações físicas ou meramente simbólicas, a paisagem existe primordialmente através do nosso imaginário (Berque, 2013, p. 192). Portanto, Berque (2013) defende que a paisagem nunca é meramente material, externa ao corpo, ela sempre é perpassada por este e está impregnada de “relações de ordem simbólica pelas quais uma cultura naturaliza a subjectividade colectiva” (Berque, 2013, p. 193).

Segundo Berque (2013), o que retrasa tal entendimento é o paradigma ocidental que vem sendo edificado no campo das ciências desde o século XVII (Berque, 2013, p. 187), a instituição vigorante de um espaço universal, “radicalmente estranho ao mundo fenomênico, onde as coisas e os lugares são sempre qualificados pela sua relação com o sujeito” (Berque, 2013, p. 189). Esse espaço vem sendo decomposto e abalado desde meados do século XIX, como, por exemplo, pelas geometrias não euclidianas (Berque, 2013, p. 191). Portanto, propõe

a ideia de que a ciência moderna deveria ser reconhecida como fundamentalmente relacional, na articulação de sistemas contraditórios que não se excluem, mas se complementam para formar o conhecimento (Berque, 2013, p. 194-195). Sua reflexão leva à conclusão de que devemos guiar nossa atenção não para as paisagens representadas, mas para o meio, para o processo mesmo de *mediância* (Berque, 2013, p. 193), em que a paisagem sempre é dada através de relações *trajectivas*, tanto objetivas quanto subjetivas (Berque, 2013, p. 193-194).

Historicamente, a instituição desta alternativa entre o mundo físico e o mundo fenomênico manifestou-se na Europa pelo duplo aparecimento e desenvolvimento complementar, por um lado, das ciências da natureza, traduzindo um centramento sobre o objecto e, por outro, da noção de paisagem, traduzindo o ponto de vista do sujeito (Berque, 2013, p. 189)

Berque (2013) termina por afirmar que a beleza encontrada em determinada paisagem “não está na própria natureza”, ela existe somente conforme a realidade na qual é experienciada, de forma que “ela é instituída por uma certa forma de ver e de dizer as coisas” (Berque, 2013, p. 203). Como vimos, Claudio Guillén (1989) também complementa este raciocínio, buscando evidenciar como “paisagens naturais” são moldadas pela subjetividade do artista e afirma que a paisagem tomada como imagem fiel do mundo natural é invenção “de una visión urbana y civil” (Guillén, 1989, p. 80), razão pela qual lança a seguinte afirmação:

es precisamente la mirada humana lo que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que una porción de tierra adquiera por medio del arte calidad de signo de cultura, no aceptando lo natural en su estado bruto sino convirtiéndolo también en cultural (Guillén, 1989, p. 78).

Guillén defende a ideia de que o ser humano, por vezes ergue “classe tão radical de outridade” que chega a nomeá-la com letra maiúscula: Natureza. (Guillén, 1989, p. 78). Guillén (1989) relembra que a noção de paisagem emerge da “valoración de un sector del pago por el artista” (Guillén, 1989, p. 78) e, conseqüentemente, a “paisagem literária” (Guillén, 1989, p. 79) surge devido à tradição de “discurso retórico, con su tendencia al embellecimiento y la amplificación”, uma “dialéctica fundamental entre lo ameno y el mundo circundante que no lo es” (Guillén, 1989, p. 83).

Para Guillén (1989), “el paisajista recortará y seleccionará” porções de terreno físico e território simbólico para alocar a ação de personagens, em ambientes que fariam incidir “consistencia y credibilidad” a narrativas ficcionais (Guillén, 1989, p.

87), “enlazando intermitentemente con el relato y construyendo poco a poco una esfera espacio-temporal que sostiene y contribuye a interpretar el conjunto de la narración” (Guillén, 1989, p. 95). É dessa forma que o entorno físico, natural ou construído, se tornará objeto de interpretação (Guillén, 1989, p. 95), de forma que a composição estética elaborada pelo artista possa a plasmar uma paisagem imaginária. Collot (2015) também reafirma esse processo de trajetivação do espaço circundante que levaria ao fortalecimento das tradições literárias nos últimos séculos:

A arte e a literatura no século XX tenderam a se desviar da representação do mundo exterior, para explorar e tirar proveito dos recursos próprios a seus meios de expressão; a obra tornou-se um microcosmo autônomo, que tem suas próprias leis, e que toma o lugar do mundo. Testemunhos exemplares dessa tendência dominante são o desenvolvimento da abstração em pintura e o do formalismo em literatura (Collot, 2015, p. 19).

Nessa perspectiva, a natureza corresponderia a um conjunto de informações culturais humanas, razão pela qual, segundo Serrão (2013), o que está na base da paisagem é a “decomposição da Grande Natureza”, princípio reinante na ciência em que o “rigor do método científico [...] divide a realidade em secções que podem ser estudadas e medidas cada uma de *per se*” (Serrão, 2013, p. 16-17). Em complemento, Simmel afirma que é “justamente isso que o artista faz partindo do fluxo caótico e da infinitude do mundo imediatamente dado, delimita uma porção, capta-a e enforma-a como uma unidade que encontra agora o seu sentido nela mesma” (Simmel, 2013, p. 45).

Assim, segundo Lefebvre (2011, p. 69), essa habilidade de “manter esteticamente algo como a natureza em pensamento, para contemplá-la”, foi fundamental para o desenvolvimento da paisagem no Ocidente, concedendo à “natureza” uma “autonomia contemplativa” (Lefebvre, 2011, p. 74, tradução própria) ao isolá-la “da presença de figuras humanas” (Lefebvre, 2011, p. 62, tradução própria). Ora, fazer ver elementos distintos da natureza como unidades na forma de “rios, montes, árvores, nuvens, casas...” é um dos princípios da paisagem (Serrão, 2013, p. 16).

Consequentemente, as elaborações técnicas próprias de cada arte ergueram dentro de si paisagens autônomas, ainda que dependentes do olhar do observador, a partir do qual são mantidas mediante a qualidade formal de suas representações e ocultam através destas qualquer “natureza” anterior. Mesmo que da obra de arte,

como, por exemplo, uma pintura foto-realista, possamos abstrair algum carácter natural da paisagem, Nicolas Grimaldi (2023) acredita que qualquer ordem de beleza que possamos abstrair da natureza não passa de “metáfora e a reiteração da nossa própria linguagem, de tal modo que toda a beleza na natureza seria apenas emprestada” (Grimaldi, 2013, p. 144). A pintura de uma paisagem, em toda sua autonomia formal, é apenas mais uma das formas que o real se nos apresenta. Neste mesmo sentido, Collot (2013) afirma que “a paisagem é apenas uma tela pintada, distendida para esconder o abismo sem fundo do real” (Collot, 2013, p. 113).

Em conclusão, a paisagem existiria unicamente como manifestação estética da linguagem humana, razão pela qual a interpretação de uma paisagem enquanto unidade autônoma contemplativa seria resultado de uma construção linguística erguida no decorrer de séculos de reprodução imagética. Portanto, segundo Collot (2015, p. 21), seria através do ímpeto paisagístico esteticamente expressos que buscamos atribuir uma certa unidade de ordem à realidade, num esforço coletivo de “dar conta de uma dimensão originária de nossa relação com o mundo, que não é da ordem da percepção, mas da sensação”:

ao explorar sempre mais radicalmente essa origem, a arte e a poesia modernas teriam provado a necessidade de **desfigurar a paisagem** para exprimir aquilo que, na experiência primeira que tivemos, escapa às convenções da figuração e da percepção (Collot, 2015, p. 21, grifo próprio).

A arte de apresentar paisagens transfiguradas buscaria, portanto, uma conexão mais profunda com a realidade física, com o universo concreto. Em vez de uma representação fiel, o artista busca expressar uma sensação pré-linguística que antecede a racionalidade tradicional. Ao distorcer e fragmentar a paisagem, reorganizar seus elementos de outra forma, revela-se uma dimensão mais subjetiva e emocional da experiência humana. Essa transfiguração permite acessar um plano interpretativo que escapa às convenções da representação tradicional. Através da abordagem transfigurativa, a arte se afasta da mera imitação da natureza e se torna uma ferramenta para a expressão de ideias e sentimentos mais abstratos que tornam a compor a interpretação racional, aberta a impressões sensoriais de distintas compleições.

Pelo menos desde o surgimento da humanidade, o mundo natural vem sendo modificado pelo ser humano através dos distintos suportes usados para “transmitir o

acumular información” (Orueta e Valdés, 2007, p. 159). Nesse sentido, Schama (1996) propõe que “a paisagem é obra da mente” (Schama, 1996, p. 15), uma vez que “é nossa percepção transformadora que estabelece a diferença entre matéria bruta e paisagem” (Schama, 1996, p. 18), “é a cultura, a convenção e a cognição que formam esse desenho” (Schama, 1996, p. 20).

Alain Roger (2013) também afirma que o mundo concreto não passa de invenção da nossa mente, pois, para ele, “é a nossa inteligência que lhe dá a vida” e “a forma da nossa visão depende das artes que nos influenciaram” (Roger, 2013, p. 155). Ainda neste sentido, segundo Collot (2013, 2015), a paisagem “não é o ‘país’ real, mas o país tal como é posto em forma pelo artista, ou pelo ponto de vista de um sujeito” (Collot, 2015, p. 19), a paisagem é “certa maneira de vê-la ou de figurá-la como ‘conjunto’ perceptiva e/ou esteticamente organizado” (Collot, 2013, p. 50). Para Collot (2013), a “paisagem” é fruto de uma relação “íntima” entre “sentido próprio e sentido figurado”, e que “não há a paisagem ‘real’ de um lado e sua ‘figura’ do outro (Collot, 2013, p. 49).

Logo, a paisagem sempre seria única e distinta, “composta por tudo o que um sujeito valoriza positiva ou negativamente no mundo sensível” (Collot, 2013, p. 56). Collot (2013) toma emprestado e propaga a mesma proposição de Berque (2013) quanto à noção dual da paisagem ser tanto subjetiva quanto objetiva (Collot, 2013, p. 115). Collot (2013) afirma ainda que o reconhecimento dos elementos que compõem uma paisagem provém de uma síntese das “relações que os unem” (Collot, 2013, p. 23). Entretanto, afirma que muito antes disto advir de uma “análise intelectual”, no sentido de uma racionalidade moderna, essa síntese parte do conjunto que se reconhece sensivelmente através do corpo enquanto totalidade afetiva.

Portanto, Collot (2013) defende a ideia de que a paisagem se insere como “um modelo para a invenção de um novo tipo de racionalidade” denominando-a “pensamento-paisagem” (Collot, 2013, p. 11). O autor busca sugerir que a paisagem provoca o pensamento e o pensamento se desdobra em paisagem, tomando novamente emprestado a noção de “*pensamento-paisageiro*” de Berque (2013). Este último (Berque, 2013) vai além e faz uma distinção entre pensamento da paisagem e pensamento-paisageiro, defendendo a tese de que algumas sociedades haviam se distanciado da paisagem para poder pensá-la, e que ao fazer isso esconderam o mundo tal e qual trabalhado pelo camponês, o habitante da paisagem representada.

Ao que nos concerne, a noção de paisagem exposta nestas reflexões envolve uma definição de racionalidade do pensamento em contraponto à sensibilidade do pensamento, oposição que de não se sustenta, uma vez que o simples ato de olhar e organizar os dados sensíveis da realidade consistiria já em si próprio “um ato de pensamento” (Collot, 2013, p. 18). Enquanto, para Berque (1998, p. 43), a paisagem só existe a partir de um sujeito coletivo que estabelece uma relação direta com o “dado sensível” da paisagem e apreende-a em sua consciência através do filtro de sua própria cultura. Buscando responder a um *a priori* do processo de percepção da paisagem, Collot (2015, p. 18) afirma que o ato de percepção estética “pré-reflexivo” é, na verdade a “fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo”, e seguiria:

a percepção, principalmente a visual, não era jamais a recepção puramente passiva dos dados sensoriais, mas sua interpretação e sua organização em uma estrutura que lhe dá forma e sentido, e que põe em jogo notadamente a relação entre a figura e o fundo (Collot, 2015, p. 20).

Segundo Collot (2015), a paisagem fornece uma “uma espécie de presença não articulada” das coisas que “se oferece igualmente aos outros sentidos, e diz respeito ao sujeito, por inteiro, corpo e alma” (Collot, 2015, p. 20). Ao “apenas” visualizar uma imagem, nossas “sensações se comunicam entre elas por sinestesia e suscitam emoções, estimulam sentimentos e despertam lembranças [...] podem solicitar a memória afetiva e (res)suscitar um universo indissociavelmente interior e exterior” (Collot, 2015, p. 20, adaptado).

Dado o sentido anterior, “o caos da sensação deve-se ordenar em um microcosmo bastante denso e bastante estruturado [...] não permanecer um idioscosmos incomunicável” (Collot, 2015, p. 26). Portanto, “não se trata, jamais, em arte como em literatura, de reproduzir ou de descrever a paisagem, mas de produzi-la e de redescrevê-la” (Collot, 2015, p. 19), de decompor e organizar os elementos da “Grande Natureza” a fim de melhor compreender e expressar nossa posição de mundo.

Consequentemente, segundo Collot, “novos suportes e mídias permitem hoje aos artistas” romper com a figuração clássica e produzir “uma expressão inédita da paisagem” (Collot, 2015, p. 21), ao “não se submete mais aos cânones da figuração” (Collot, 2015, p. 19) utilizam de uma “refiguração da paisagem” (Collot, 2013, p. 192) que busca questionar “os códigos tradicionais de sua apresentação clássica, a começar pela perspectiva” (Collot, 2013, p. 115).

Esse crescente interesse pela paisagem não se limitou à poesia nem à literatura; diz respeito, hoje, não somente à pintura, mas também à fotografia, ao cinema, ao vídeo e mesmo à música. Reúne o desenvolvimento das pesquisas em ciências humanas e sociais, a intervenção dos paisagistas e as expectativas de uma população cada vez mais preocupada com a qualidade dos lugares onde vive. (Collot, 2013, p. 191).

Portanto, vimos como a paisagem se apresenta não apenas como tema de representação artística, mas também como um campo multifacetado de reflexões que atravessam diversas áreas do saber e práticas culturais. Nesse contexto, o cinema emerge como um campo privilegiado para a análise da paisagem, combinando técnicas visuais, sonoras e narrativas. No próximo tópico, analiso o como o conceito de paisagem se apresenta através do cinema, considerado sua dimensão estética e formal.

Na esteira aberta pelas reflexões acima articuladas, Ângela Prysthon (2023) considera que as paisagens cinematográficas se constituem por meio de uma “especificidade pictórica” representacional (Prysthon, 2023, p. 169-170), por cujo intermédio o cinema consegue emular os mesmos princípios de recorte de um mundo “real” (mundo natural, de acordo com as ciências) (Prysthon, 2023, p. 152), tal como se observa nas seguintes ideias:

Os filmes, sobretudo aqueles mais claramente ligados ao registro de imagens do mundo natural e mesmo dos entornos urbanos, dariam forma às nossas percepções espaciais, constituir-se-iam em “paisagens” numa maneira similar às das artes pictóricas mais tradicionais, principalmente a pintura. Contudo é importante diferenciar o paisagismo cinematográfico do pictórico convencional, não apenas pelo movimento, mas também pela presença do som (Prysthon, 2023, p. 15-16).

Consequentemente, como argumenta Lefebvre (2011), os sentimentos transmitidos por intermédio de paisagens e seus “componentes reflexivos” (Lefebvre, 2011, p. 69) conduzem o observador a outra forma de relação que não é “*puramente visual*” (p. 71-72). A paisagem no cinema, como relembram Harper e Rayner (2010), manifesta-se também através da presença do som que oferece “uma variedade de associações para a narrativa fílmica” (Harper; Rayner, 2010, p. 19). Nesse sentido, as chamadas “paisagens cinematográficas” são “compostas por muitos elementos” que “interagem para criar nossa concepção geral” (Harper; Rayner, 2010, p. 16, tradução própria).

Lefebvre (2011) também concordaria com Prysthon (2023) ao afirmar que, devido à proximidade do cinema com a arte da fotografia, as paisagens

cinematográficas “referem-se tanto a filmes como também a lugares efetivamente do mundo” (Lefebvre, 2011, p. 68, tradução própria). Nesse sentido, Harper e Rayner (2010) afirmam que as imagens do cinema são tanto recortes espaciais como também temporais, e, além disso, estes recortes sofrem “tratamentos estéticos” capazes de nos envolver afetivamente mediante uma “imposição de ordem” à paisagem do nosso cotidiano, fazendo assim com que colapse “a distinção entre descoberto e o construído” (Harper; Rayner, 2010, p. 16, tradução própria). Portanto, nem mesmo em filmes documentários poderíamos “afirmar com confiança que uma determinada paisagem cinematográfica aparece puramente como um recorte realista, uma vez que suas imagens são sempre alvos de “manipulação estética” (Harper; Rayner, 2010, p. 22, tradução própria).

Ângela Prysthon (2023) acrescenta ainda que o cinema “está constantemente nos apresentando porções, pedaços de terra, enquadramentos que organizam e modelam nossos modos de compreender, processar e sentir o espaço” (Prysthon, 2023, p. 15). Essas diversas figurações da paisagem são plasmadas por meio de inúmeras técnicas cinematográficas já devidamente reconhecidas e catalogadas. Entre elas, destacam-se:

diferentes tipos de cámara, las mejoras en la sensibilidad de las películas, los cambios en las dimensiones de los fotogramas, la incorporación y mejora del sonido, la introducción del color, la creación de los efectos especiales o la digitalización de parte del proceso de producción (Orueta e Valdés, 2007, p. 168).

Essas técnicas não apenas ampliaram as possibilidades de criação artística, mas também influenciaram diretamente a maneira como as paisagens são concebidas e apresentadas no cinema. Somam-se a esses avanços tecnológicos outros fatores técnicos igualmente relevantes, como: as cores, a iluminação, a montagem dos cenários e escolhas de locações reais (Fioravante, 2018, p. 282). No entanto, a figuração da paisagem no cinema não se limita aos aspectos técnicos. O caráter humano também desempenha um papel crucial nesse processo, especialmente por meio de escolhas reflexivas, como:

isolamento consciente e intencional e ênfase em detalhes topográficos, e/ou a aplicação de tecnologias e técnicas específicas de mídia (“escolhas de perspectivas e lentes, edição, filtros ópticos, imagens geradas ou aprimoradas por computador”) (Harper; Rayner, 2010, p. 22, tradução própria).

Por fim, outros aspectos narrativos e estéticos desempenham um papel igualmente significativo na construção dessas figurações, complementando os elementos técnicos e humanos. Esses aspectos contribuem para dar profundidade à experiência cinematográfica e enriquecem a maneira como a paisagem é percebida pelo espectador. Entre eles, destacam-se: duração, movimento, som e, especialmente, a música também contribui para essa experiência” (Lefebvre, 2011, p. 71, tradução própria).

Vistas algumas das inúmeras variáveis que operam para modelar e imprimir ordem e sentido aos materiais captados pela câmera cinematográfica, pode-se equivocadamente pormenorizar suas paisagens como “menos reais”. No entanto, como argumenta Harper e Rayner (2010), as significações oriundas das operações formais do dispositivo cinematográfico podem nos “auxiliar na exploração desses espaços de uma forma não menos significativa do que aquela observada na exploração humana do espaço geográfico de fato” (Harper; Rayner, 2010, p. 21, tradução própria). Precisamente, Fioravante (2018) revela como desde a década de 1980 geógrafos também têm se interessado extensivamente em estudar como o cinema edifica “pontos de vista particulares” (Fioravante, 2018, p. 273-274) de determinadas paisagens geográficas. Igualmente, Turri (2013) acrescenta:

hoje até os geógrafos concordam que é necessário, para além de qualquer pretensão científica, relacionar a paisagem com os seus significados subjectivos ou de qualquer modo inerentes ao domínio do representar (Turri, 2013, p. 170).

Essa relação não é ao acaso, pois segundo Fioravante a construção de espaços é “um dos pontos mais fortes de diálogo entre o Cinema e a Geografia” (Fioravante, 2018, p. 276). Segundo ela, a categoria espacial não pertence exclusivamente à Geografia, apesar desta disciplina se comportar por vezes como se a houvesse “patenteado” (Fioravante, 2018, p. 276).

Dessa forma, Fioravante (2018) também concordaria que as paisagens no cinema são modeladas a fim de construir “significados espaciais precisos” (Fioravante, 2018, p. 277), e isto é conduzido principalmente através da sua linguagem formal, “as diversas formas de enquadramentos, de planos, e de ângulos de filmagem” (Fioravante, 2018, p. 277), afinal “a idéia de forma está na base do conceito de paisagem geográfica” (Fioravante, 2018, p. 286).

Nesse tocante, mesmo na época dos pintores impressionistas, como relembra Arnold Berleant (2013), a moldura dos quadros já não na funcionava “tanto como o limitador de um espaço, mas mais como um facilitador para levar o nosso olhar a incidir no quadro” (Berleant, 2013, p. 288). Conseqüentemente, podemos notar como o cinema tomou emprestado da pintura o quadro, sua moldura e a habilidade de representar o espaço segundo a vontade estética do artista, mas não o limitar, pois como nos alerta Harper e Rayner (2010) a paisagem cinematográfica apesar de “depende do quadro para sugerir uma leitura e limitar o leque de interpretações” é “na maioria das vezes complexificada pelo movimento” (Harper; Rayner, 2010, p. 17, tradução própria).

Dentro do quadro, o movimento da câmera pode ocorrer, através do uso de grande profundidade de campo ou *rack focus*; as tomadas podem ocorrer em panorâmica ou zoom; um cineasta pode apresentar e recuar em relação a um objeto ou pessoa; o quadro pode parecer se expandir ou contrair, através de mudanças de plano médio para plano geral. Nem tudo isso ocorre na encenação da ação ou na configuração do cenário, muito ocorre no estúdio de edição e na aplicação de ênfase editorial em relação à velocidade, justaposição, contraste e ritmo (Harper; Rayner, 2010, p. 18, tradução própria)

Fioravante (2018), assim como Orueta e Valdés (2007), enfatizam haver sempre um espaço além do enquadrado tão importante quanto para a experiência do espectador. Segundo Fioravante (2018), o cinema posiciona “a audiência em um ponto de vista particular” a fim de “evocar ou desviar a atenção de determinados objetos, situações” (Fioravante, 2018, p. 287), complementa Orueta e Valdés (2007, p. 161-162) afirmam que “esta capacidad de acotar el campo visual contribuye a reforzar la intensidad y el protagonismo de las imágenes, al mismo tiempo que a organizarlas”.

Portanto, há uma constante apresentação de planos (quadros) no cinema que de acordo com sua ordem de montagem orientam nossa percepção a atentar para certos espaços enquanto outros aguardam seu momento de vir (ou não) à vista. Dessa forma, Prysthon argumenta que a paisagem é “um elemento primordial da encenação” no cinema (Prysthon, 2023, p. 16) e:

os espaços (e os recortes e enquadramentos propostos a partir deles) são cruciais no estabelecimento não apenas dos planos de fundo das linhas narrativas, como também (e talvez acima de tudo) do cerne da visão de mundo implicada nos seus filmes (Prysthon, 2023, p. 20).

Entretanto, como alerta Harper e Rayner (2010), o aparato formal do cinema também pode “obscurecer este trabalho de construção” (Harper; Rayner, 2010, p. 22, tradução própria). Segundo a investigação de Lefebvre (2011), no cinema narrativo clássico era recomendado que a paisagem fosse relegada ao plano de fundo dos filmes (Lefebvre, 2011, p. 64). Para este autor:

A distinção entre cenário e paisagem, se poderia dizer, é de **economia pictórica**: enquanto um espaço natural dentro de uma obra é subserviente a seus personagens, eventos e ações, conquanto sua função seja prover espaço para eles, a obra não é propriamente uma paisagem (Lefebvre, 2011, p. 64, grifo próprio, tradução própria).

Nesse sentido, Lefebvre (2011) buscou distinguir estes dois usos da paisagem por meio de categorias próprias como “paisagem intencional” e “paisagem impura” (Lefebvre, 2011, p. 65, tradução própria), ainda que reconhecesse que a distinção de fato depende da sensibilidade do espectador em relação às formas estéticas cinematográficas (Lefebvre, 2011, p. 66). Não obstante, segundo ele em certos filmes existe “uma tensão” “entre a experiência pictórica da paisagem e da narrativa” (Lefebvre, 2011, p. 76, tradução própria), em síntese “duas maneiras de experienciar a narrativa”: uma que subscreve a paisagem à narrativa e outro que faz a narrativa servir à paisagem a partir do momento e que a toma como sua residência (Lefebvre, 2011, p. 76, tradução própria). Nos filmes modernos:

o uso de tempos mortos, tomadas longas e relativa quietude na representação de espaços naturais frequentemente vazios, e o fato de que, através da montagem, as formações paisagísticas que se sucedem em continuidade diegética formam uma geografia impossível (Lefebvre, 2011, p. 66, tradução própria).

Essa construção artificial da geografia cinematográfica, longe de ser mero exercício formal, revela-se como mecanismo central de mediação estética: ao reorganizar o espaço-tempo, a montagem não apenas desestabiliza a noção de lugar, mas também institui um dispositivo formal que, paradoxalmente, confere inteligibilidade à paisagem:

Ou seja, a importância do quadro cinematográfico está na sua capacidade de possibilitar a interpretação e a compreensão ao conferir forma. Esta estrutura formal, relacionada como está com o contexto histórico da arte pictórica, é um dispositivo facilitador, assim como as estruturas formais de certos tipos de poesia que permitem ao poeta construir melhor o argumento poético. (Harper; Rayner, 2010, p. 17, tradução própria)

Nesse sentido, as técnicas cinematográficas, como o plano ao enquadrar e recortar elementos do espaço físico, também podem servir para “reforzar el dramatismo de la narración” ou ainda como “un refuerzo para explicar los comportamientos o sentimientos de algunos personajes” (Orueta e Valdés, 2007, p. 178). Fioravante (2018) também afirma que “a paisagem pode ser tratada enquanto atriz coadjuvante na narrativa e não somente pano de fundo” (Fioravante, 2018, p. 288), além de que as paisagens cinematográficas “podem ser criadas para apoiar e/ou retratar a condição mental de um personagem” (Fioravante, 2018, p. 290). Nesse sentido, podemos ir além ao ter em mente que a paisagem cinematográfica pode ser “definida também como uma geografia emotiva” (Prysthon, 2023, p. 17), pois no cinema mundo real e artificial se confundem:

Implícita então nessa dupla natureza do termo está também a bifurcação que se dá entre um cinema que associa a paisagem a um cenário e aquele que no qual a paisagem passa a ocupar uma centralidade quiçá inesperada, adquirindo uma certa autonomia em relação à narrativa (Prysthon, 2023, p. 152).

Segundo Collot (2013), essa busca por expressar e interpretar a paisagem de outras formas surge na “literatura dos séculos XIX e XX” com a “ascensão da paisagem” e a “emergência de uma prosa poética” que realiza uma “focalização no ponto de vista de uma personagem, que favorece a interiorização da paisagem, abrindo-a à expressão lírica e até à confissão autobiográfica” (Collot, 2013, p. 60).

Ultimamente, planos de filmes distintos quando comparados tendem a sintetizar “um padrão paisagístico” (Prysthon, 2023, p. 75), constituem através de seus modos de filmar “uma sorte de matriz audiovisual para a região” (Prysthon, 2023, p. 156). Caberia então investigar as leituras possíveis desses filmes, quais “possibilidades que os artifícios utilizados têm para provocar fissuras, para encontrar soluções estéticas emancipatórias para problemas de ordem política” (Prysthon, 2023, p. 92).

No contexto acima articulado em torno das noções de paisagem e recortes cinematográficos, caberia agora lançar uma pergunta: Existe América? A palavra com 7 letras remete a um continente; mas o que contém esse recipiente? De sua história de espaço territorial conquistado por vorazes colonizadores emergem, de norte a sul, fatos como o esbulho, a desapropriação, o genocídio, a escravização, a reificação de seres humanos, a imposição de religiosidades e idiomas, de regimes

de trabalho e partilha, de formas de vida, entre tantas outras atrocidades cometidas em nome de narrativas sagradas de origem europeia, no interesse da empreitada capitalista batizada como “globalização”. Não por acaso, a segunda designação para a palavra “América”, segundo o dicionário Houaiss UOL (América, c2025, *online*), é: “negócio altamente compensador e lucrativo”.

Compreendemos isto hoje, porque, como aponta Bioni (2019, p. 54), uma série de “estudiosos como O’Gorman (1992), Subirats (1994), Gambini (2000), Quijano (2005), entre outros” revisaram o “descobrimento da América” como o que ele foi de fato: invasão de território e invenção do Outro. Isto ocorreu principalmente através da imposição de superioridade moral e científica realizada pelos dispositivos coloniais que justificaram a exploração inventando um lugar vazio de conhecimento e que necessitava “pacificação” (Bioni, 2019, p. 50-52).

A versão europeia de América como um lugar de ausências congregou essas duas estratégias de domínio e objetificação: o saber e o ser. Como os portadores da modernidade que sabiam, queriam e podiam saber mais, os navegadores e estudiosos tornaram a América um objeto científico, a fim de comprovar as suas teorias (Bioni, 2019, p. 64).

No mesmo sentido, Severo (2016, p. 15) revela que “o processo de nomeação e de descrição da experiência colonizatória por agentes coloniais se tornou fundante e estruturante da própria ideia de América (século XVI)”. Deste processo perspectivante Severo (2016, p. 17-18) ressalta a apropriação da diversidade oral indígena que “segundo o modelo das línguas latinas” foram perfiladas e institucionalizadas a serviço das colônias, resultando na proliferação do cristianismo e posteriormente no surgimento da concepção de Estados Nacionais. Não obstante, outro rastro da “matriz colonial de exploração e controle do Outro”, apontado por Severo (2016), encontra-se também:

nos discursos “científicos” sobre as línguas, especialmente na filologia comparada, que ganhou visibilidade nas reflexões europeias do século XVIII e XIX, e na linguística descritiva praticada nas colônias (Severo, 2016, p. 15).

Embora esses discursos busquem se apresentar como empreendimentos epistemológicos neutros, Severo (2016) demonstra que eles estão intrinsecamente vinculados a um projeto político mais amplo: o dispositivo colonial, que transcende a mera catalogação linguística para atuar como um mecanismo de dominação, o qual confere:

um conjunto amplo e heterogêneo de práticas e discursos que englobam leis, documentos, tratados, cartas, **cartografias**, relatos de viajantes, crônicas, **ilustrações artísticas**, anotações de viagem, gramáticas, dicionários, listas de palavras, traduções de textos, invenção/adaptação de alfabetos, entre outros (Severo, 2016, p. 13, grifo próprio).

Igualmente, Bioni (2019, p. 60) revela como esse dispositivo colonial conseguiu erigir um “monopólio científico”, estruturando “os critérios únicos de verdade e de qualidade estética” (Bioni, 2019, p. 63). A partir disso, podemos compreender a imposição de subalternidade no campo do saber, não apenas como resultado superado, mas em realidade como estrutura de produção da ciência e da literatura atual. Lembremo-nos que o dispositivo colonial serviu à formação dos Estados modernos, e, mais especificamente neste contexto, estes não passavam de “comunidades imaginadas” (Anderson, 2008), por seus alçôzes.

Iniciando ao final do século XVIII e atingindo seu auge no século XIX a “era de ouro dos lexicógrafos, gramáticos, filólogos e literatos do vernáculo” foi um movimento de exploração científica e impressão tipográfica que serviu a unificação dos idiomas nacionais, e conseqüentemente, da manutenção da burguesia (Anderson, 2008, p. 110-121). Assim sendo, a incorporação das línguas à burocracia de Estado só serviu para institucionalizar um conhecimento que fortaleceu década após década os Estados europeus e suas oligarquias.

Portanto, Anderson (2008, p. 32) afirma que “os nacionalismos são produtos culturais específicos”, e como tais, deveriam ser analisados conforme as tradições culturais que os antecedem. Dessa forma, em sua análise localiza na América as primeiras condições para este estabelecimento, pois nela os jornais e gazetas tomaram a “estrutura de administração colonial” (Anderson, 2008, p. 102, p. 103) como o ponto de congregação daquele habitante que: “nascido nas Américas, [...] não podia ser um verdadeiro espanhol” (Anderson, 2008, p. 98).

Assim, apropriando-se do aparato colonial, as elites traçaram na América um sentimento de pertença e oposição às colônias, justificando suas lutas pela “independência”. Retomando a pergunta inicial: Existe América? Podemos prontamente responder que sim, mas não podemos nos esquecer que ela é e foi inventada, primeiro pelos dispositivos dos colonizadores e mais nessa paisagem ainda repleta destes dispositivos que emergem discursos contra-coloniais.

Apesar da clara oposição entre o continente americano e o europeu, com o tempo uma nova nomenclatura viria também a cindir a América, e o termo “América Latina” seria adotado a fim de designar os Estados ao sul do continente norte-americano. No entanto, como aponta Quijada (1998), dentre outros vários termos fomentados ao longo da história, este em especial ganharia notoriedade devido às disputas territoriais e raciais ainda latentes no século XIX entre as antigas forças coloniais europeias, os crioulos “anglo-saxões” estadunidenses e os crioulos da “América Latina” (Quijada, 1998, p. 606-608). Portanto, como forma de diferenciação e reconhecimento diplomático, o termo foi ganhando protagonismo em documentos oficiais, conferências internacionais e também na literatura: “Ejemplo de ello es que se empezó a hablar de una Literatura Latinoamericana y de escritores latinoamericanos” (Quijada, 1998, p. 608). Todavia, o ponto fulcral para seu estabelecimento foram as intervenções dos Estados Unidos nos movimentos de independência de Cuba, que revigoraram os laços “latinos” com as origens europeias e toda uma classe de literatos (Quijada, 1998, p. 608-610).

No escopo literário, a “latinidade” continuaria a ser invocada a fim de legitimar uma identidade própria do continente. Dentre outros autores que fizeram o mesmo, Carpentier (1981, p. 103-105), por exemplo, desloca o movimento barroco como não pertencente unicamente ao continente europeu e um determinado período histórico. O autor buscou justificar o barroquismo como espírito ao invés de estilo (Carpentier, 1981, p. 108), e assim concedia a todos os nascidos na América Latina o direito à arte da escrita:

¿Y por qué es América latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco (Carpentier, 1981, p. 112).

Sua tentativa, por mais ufanista que soe, buscava reivindicar as representações do continente para aqueles que ali habitavam, visava “un vocabulario nuevo” (Carpentier, 1981, p. 116) capaz de traduzir nossa realidade e suprimir as visões externas que os colonizadores nos impuseram.

Hoy conocemos **los nombres de las cosas**, las formas de las cosas, la textura de las cosas nuestras; sabemos dónde están nuestros enemigos

internos y externos; nos hemos forjado un lenguaje apto para expresar nuestras realidades, y el acontecimiento que nos venga al encuentro hallará en nosotros, novelistas de América latina, los testigos, cronistas e intérpretes de nuestra gran realidad latinoamericana (Carpentier, 1981, p. 118, grifo próprio).

Entretanto, como vimos, nascer na América não era sinônimo de alma sana, pelo contrário, ainda existia a divisão de classes e a opressão colonial foi convertida em opressão estatal. Logo, cabe questionar o quanto o movimento de Carpentier em se apropriar da categoria “Barroco” é válido para justificar a validação de uma identidade latino-americana.

Retornando à nossa reflexão, temos mais recentemente o movimento crítico de Ludmer (2013) que busca dar conta destas dicotomias da literatura latino-americana. Segundo a autora: “somos aqueles que chegaram tarde ao banquete da civilização (Alfonso Reyes, ‘Notas sobre a inteligência americana’) e esse lugar secundário implica necessariamente uma posição estratégica crítica” (Ludmer, 2013, p. 8). Com este propósito, a autora propõe o conceito de “ficção especulativa”, uma ficção que pense com imagens e invente “um universo diferente do conhecido” (Ludmer, 2013, p. 7-8). Apesar de traçar o caminho de entrada desse tipo de ficção através das estruturas da literatura latino-americana dos últimos anos, a autora defende a investigação e invenção de novos territórios através da sondagem de:

marcas, fronteiras, limites, muros, vazios, interiores, exteriores, interstícios, distâncias, mapas, circuitos, trajetos, linhas, redes, *sites*, domínios, subsolos, ilhas, arquipélagos, encaves, cidades, nações, línguas, impérios... Esses regimes são os instrumentos conceituais da especulação. (Ludmer, 2013, p. 110).

Ao mobilizar essa constelação de conceitos espaciais como ferramentas heurísticas, Ludmer (2013) não apenas desestabiliza as fronteiras epistemológicas entre literatura e realidade, mas também revela como os próprios mecanismos midiáticos — ao operar por meio de protocolos de demarcação e deslocamento análogos — produzem regimes de verdade. Se a especulação literária se alimenta dessas categorias para desvendar estruturas de poder, a mídia, por sua vez, as utiliza para fabricar uma realidade performática, segundo a qual o verossímil não é mimese do mundo, mas efeito de uma engenharia discursiva:

A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista, de sua história política e social (a realidade separada

da ficção), mas uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências (Ludmer, 2013, p. 129).

Dessa forma, ao invés de restringir-se a uma mera análise do poder regulatório da ciência sobre as categorias de espaço e tempo — instrumentalizados como ferramentas de validação epistemológica nas leituras literárias —, Ludmer (2013) desloca o debate para o âmbito político do cânone. A autora não apenas denuncia os critérios hegemônicos que definem o que é "digno" de investigação literária, mas expõe como a ciência, ao erigir protocolos epistemológicos rígidos, fabrica uma dicotomia artificial entre realidade e ficção. Essa operação, longe de ser neutra, serve a interesses específicos: ao controlar os limites do dizível, a ciência consolida seu monopólio sobre a verdade, relegando à margem formas de conhecimento que escapam à sua lógica instrumental.

3.2 O CINEMA DOCUMENTAL E A CONSTRUÇÃO COLETIVA DE PAISAGENS

Toda escrita pode ser categorizada como um documento, e o cinema — qualquer cinema — ao registrar visualmente e/ou sonoramente o mundo, ao fixar, em imagens e sons, seletivos recortes do pago, fragmentos arbitrários do *oikos* terrestre, termina por documentá-lo. No entanto, segundo Gauthier (2011, p.195), a conceituação de um “cinema documentário”, autônomo em relação às demais formas de cinema, advém resumidamente de uma tentativa de “precisar sua função social, seu método, ou sua proximidade com a experiência concreta”.

Logo, algo se destacava nesse cinema, sua “função social”, devido às suas imagens remeterem ao reconhecimento de uma mesma “realidade” com o espectador. No entanto, Comolli (2010) se opõem a essa definição, pois, para ele, apesar do cinema documentário (chamado de “direto” pelo autor) ter mais proximidade com a realidade, este cinema ainda assim só pode entregar os acontecimentos através de sua “reconstituição” em formas cinematográficas. Nas palavras do próprio autor: “detectar que existe antinomia entre cinema direto e manipulação estética é, de certa maneira, hipocrisia” (Comolli, 2010, p. 296).

Ainda assim, Comolli (2010, p. 301-303) concorda que a presença da palavra no cinema, graças ao avanço das tecnologias de gravação e reprodução do sonoro, traziam em si uma segurança da significação através da autoridade pré-estabelecida

da fala. Segundo Comolli (2010, p. 301-303), as demais formas de manipulação fílmica, eram sobrepujadas em prol da palavra narradora.

Não é à toa que a origem do desenvolvimento do estilo cinematográfico que caracteriza mais o documentário seja a fala de um narrador. No entanto, ainda que fosse nítido que o estilo documentário herdava outras características formais do cinema dito de ficção como cartelas, raccords de movimento, ângulos de câmera etc., o documentário só podia trazer o acontecimento por meio de sua reconstituição elaborada através dos elementos da forma fílmica (Comolli, 2010, p. 302). Consequentemente, essa “nova dimensão formal” para Comolli (2010, p. 307), de nada servia ao sistema industrial, por isso sua gênese de função política era tão nítida (Comolli, 2010, p. 303):

O direto não permite filmar as mesmas coisas que o não-direto de uma melhor e nova maneira. Ele permite filmar outra coisa. Ele abre ao cinema um novo horizonte e o faz mudar de objeto — e, conseqüentemente, de função e de natureza (Comolli, 2010, p. 303).

Astruc (2012 [1948], *online*), também mirando a tangente desviante do cinema de estúdio, detectava uma tendência na autonomia criativa dos realizadores. Para Astruc (2012 [1948], *online*), este “cinema que se liberta” atingia o ápice da arte, se constituindo como expressão do pensamento humano, capaz de teorizar sobre o mundo através de sua linguagem “de associações simbólicas”. Segundo ele, “haverá cinemas como hoje há literaturas” pois: “A mise en scène não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor (cinematográfico) escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta” (Astruc, 2012 [1948], *online*).

Além da mise-en-scène, os diversos planos cinematográficos que fazem parte dessa escrita autônoma dependem basicamente da técnica cinematográfica da montagem para constituírem relações simbólicas. Nesse sentido, para Amiel (2010), a montagem busca realizar a “escolha de pontos de vista”:

Através destas escolhas, que só podem ser compreendidas em relação a uma continuidade, esboça-se uma verdadeira escritura fílmica, pela qual o espectador é apanhado, conduzido, como o seria pela sintaxe de uma frase (Amiel, 2010, p. 14).

Segundo Amiel (2010, p. 7-8), a montagem cinematográfica advém dos sistemas contemporâneos de fragmentação através dos quais se valoriza a desfeita das “unidades admitidas para tentar construir outras, ou para pôr em evidência

relações heterogêneas”. Portanto, nesse sentido, o autor compreende que a montagem cinematográfica “não é apenas uma operação técnica”, mas também “um princípio de criação”, uma “*cosa mentale*” (Amiel, 2010, p. 7).

Dessa forma, segundo o autor, há na montagem “uma ordem de apresentação das acções que é de essência ‘literária’” (Amiel, 2010, p. 13), pois ela dispõe a realidade numa continuidade lógica (Amiel, 2010, p. 15). A montagem, assim como a literatura, “propõe apenas fragmentos ao interlocutor, para que este, imediatamente, possa reportar-se à totalidade sugerida” (Amiel, 2010, p. 15) e reforça: “são planos cuja sucessão não é de ordem realista, mas demonstrativa. É a ‘estrutura’ do acontecimento que é mostrada, mais do que o próprio acontecimento.” (Amiel, 2010, p. 16). Por fim, não se trata de representar a realidade em si dos acontecimentos documentados pela *objectiva* (lente), mas antes “de provocar reaproximações, de suscitar correspondências” (Amiel, 2010, p. 17):

De facto, a planificação pressupõe que o autor e o espectador têm em mente a mesma representação do mundo, o mesmo ‘cenário de fundo’ sobre o qual fragmentos de acção se tornam compreensíveis, e ajudam a situar. Para que com algumas indicações e alusões cada um compreenda a acção, as reacções das personagens e o contexto, é preciso que essas representações sejam partilhadas por todos, que pertençam a visão comum (Amiel, 2010, p. 15).

Esse reconhecimento de mundo proporcionado pela forma cinematográfica seria distinguido por Xavier (2005) como dois distintos “*estilos de composição da imagem e do som no cinema*” (Xavier, 2005, p. 10, grifo próprio): a transparência e opacidade. Enquanto o cinema de ficção clássico (tendendo à transparência) pressupunha uma janela através da qual a história se desenvolveria de maneira a ignorar o aparato cinematográfico, o documentário (tendendo à opacidade) viria a trabalhar com a materialidade cinematográfica evidenciando ao espectador a construção do mundo (Xavier, 2005).

Ainda além, Xavier (2005) reforça a ideia de que o cinema possui todo um leque de organização da realidade que pressupõe antes de si a existência de um mundo virtual para além do quadro:

Esta propriedade está longe de ser exclusiva à fotografia ou ao cinema. Ela manifesta-se também em outros tipos de comunicação visual, dependendo basicamente do critério adotado na organização da imagem. A tendência à denotação de um espaço ‘fora da tela’ é algo que pode ser intensificado ou minimizado pela composição fornecida (Xavier, 2005, p. 20, grifo próprio).

Portanto, tanto a escrita alfabética quanto a imagem do cinema remetem a um mundo externo que pretendem representar, a única diferença reside no fato do cinema, dado a gênese do registro, ser mais verossímil. Assim, o “documentário” se valeria dessa autoridade referencial da verossimilhança do acontecimento do registro, a fim de emplacar sua representação de mundo não através de personagens inventados, mas de personagens que se apresentam como supostamente reais. Para Xavier (2005):

o pensamento explicitado numa forma de montagem cinematográfica não precisa estar situado no espaço-tempo da consciência de uma personagem de ficção. Ele pode simplesmente ser o pensamento exposto pelo discurso-filme (Xavier, 2005, p. 136).

Por fim, anula-se a ideia de recusar qualquer interferência sobre elementos cinegrafados, aspecto que o cinema documentário buscava manter. As falas podem até ser oriundas de personagens reais, no entanto, seus discursos estarão sempre condicionados às perguntas dos realizadores e/ou suas relações dialógicas que serão estabelecidas na montagem definida pelo diretor e concretizada pela equipe de realização. Desse conjunto de opções estéticas, técnicas, temáticas resulta um construto imaginário ao qual se convencionou atribuir o nome de paisagem cinematográfica, tal como analisaremos ao longo da presente dissertação. Para tanto, passamos agora a apresentar a filmografia e as características próprias à obra dos dois cineastas que elegemos como objeto de nosso estudo.

4 *ETNOCIDIO* (1976) E *CANOVA* (1976): FORTUNA CRÍTICA

A presente seção organiza e apresenta a fortuna crítica sobre as obras de Paul Leduc e Felipe Cazals, examinando suas contribuições teóricas e práticas para os movimentos cinematográficos mexicano e latino-americano. Fundamentados nas características formais do documentário cinematográfico, ambos os cineastas se dedicaram a explorar problemáticas latentes à realidade da América Latina, como os impactos da globalização, as desigualdades sociais, as formas de opressão e os processos de transformação cultural. Suas obras transcendem o uso de um mero narrador hegemônico, construindo discursos visuais que tensionam as fronteiras entre documentário e ficção, mobilizando o cinema como ferramenta de reflexão crítica e política.

Paul Leduc, profundamente vinculado ao Novo Cinema Latino-Americano (NCLA), estruturou uma linguagem cinematográfica que alia experimentalismo formal e engajamento político, resultando em *Etnocidio* (1976), obra que reflete sobre a devastação cultural e identitária causada pelo avanço capitalista. A partir de um enfoque documental, o filme denuncia o processo violento de aculturação das comunidades indígenas no Vale do Mezquital, evidenciando os impactos da privatização da terra e da transição forçada para uma economia de mercado. Leduc subverte o aparato documental tradicional ao criar uma narrativa construída por meio de imagens e montagens que questionam o colonialismo interno, articulando críticas ao capitalismo globalizado e ao etnocentrismo. Sua obra posiciona-se como uma denúncia do apagamento das identidades culturais autóctones, mas também como uma interrogação sobre os próprios limites e potenciais da linguagem cinematográfica.

Felipe Cazals, por sua vez, insere-se em um contexto de renovação industrial do cinema mexicano, adotando estratégias formais híbridas para explorar questões como a violência estrutural, a opressão institucional e os efeitos do autoritarismo, temas centrais em *Canoa* (1976). No filme, Cazals examina um linchamento histórico ocorrido em 1968, expondo como as dinâmicas de desinformação e manipulação político-religiosa estimulam a intolerância e a violência. A obra se apropria das convenções do documentário, utilizando depoimentos e narrativas ficcionais que questionam os mecanismos de poder e controle social em um México marcado pela repressão política e pela paranoia anticomunista. Além de uma crítica local, *Canoa*

(1976) reflete sobre os efeitos mais amplos da globalização cultural, ao abordar como as forças de dominação sociopolítica reconfiguram identidades e memórias coletivas, gerando tensões entre o global e o local.

Ambos os cineastas compartilham uma perspectiva que conecta o cinema documental à análise das contradições da modernidade na América Latina. Em suas obras, o documentário não apenas registra ou denuncia, mas opera como um campo discursivo no qual se desconstruem narrativas hegemônicas, revelando a artificialidade das relações de poder e os efeitos de sistemas de exploração e exclusão. Esta seção, portanto, oferece uma introdução crítica à trajetória de ambos os diretores, destacando como suas produções dialogam com as características formais do documentário, estabelecendo conexões com os temas que serão aprofundados na seção propícia à análise de suas obras.

4.1 PAUL LEDUC (1942–2020): BREVE BIOGRAFIA, FILMOGRAFIA E FORTUNA CRÍTICA

Segundo registra Pernas (Pernas, 2004, *online*), Paul Leduc é formado em arquitetura e teatro, e teria se destacado como cineasta, em 1964, durante o Primeiro Concurso de Cine Experimental realizado no México. Na sequência, Leduc viajaria a Paris para aprender técnica documental com Jean Rouch, notório por sua prática de cinema etnográfico (Pernas, 2004, *online*). Naquela cidade encontrava-se à época o renomado *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), no qual Leduc e muitos outros cineastas latino-americanos como Margot Benacerraf, Ruy Guerra e Eduardo Coutinho aprimoraram suas práticas cinematográficas (Rodríguez, 2020, p. 232). Parte da adaptação de correntes artístico-formais europeias, como o neorealismo italiano, decorre desta confluência com os futuros atores do movimento cinematográfico latino-americano, que viajavam à Europa em busca de especialização (Rodríguez, 2016, p. 232-233). No regresso ao México, Leduc realiza vários curtas-metragens e documentários (Pernas, 2004, *online*), como os do Comité Olímpico Mexicano para as Olimpíadas de 1968 no México. Além disso, também participou das equipes dos filmes de protestos estudantis daquele mesmo período (Filoteca de la UNAM, 2020, *online*).

Posteriormente, Leduc se aliaria às lutas pelo fortalecimento da indústria cinematográfica nacional, assinando juntamente à Revista Nuevo Cine (Hurtado, 2013, p. 115-116). Esta surge em 1961 propagando através de seu manifesto de

fundação um clamor em favor da “renovação do cinema nacional”, que propunha para a nação mexicana: o estabelecimento de uma instituição de ensino cinematográfica, a criação de cineclubes, cinematecas e revistas especializadas, também a promoção e apoio ao cinema de curtas-metragens e documentários (Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 29-30). Além disso, o manifesto defendia a equiparação dos cineasta aos mesmos patamares de direito e liberdade de expressão que possuíam “el literato, el pintor, o el músico” (Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 29-30). Apesar de Paul Leduc ingressar após a publicação do manifesto original da referida revista, ele é considerado como assinante conjunto daquele (Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 31), ainda que, segundo Riera (*apud* Aranzubia, 2011, p. 102-103), Leduc escrevesse na revista de forma eventual.

Consequentemente, Paul Leduc realizaria seu primeiro longa-metragem: *Reed: México insurgente* (1972). Considerado sua obra-prima, este filme adapta o livro “homónimo sobre la Revolución mexicana del periodista estadounidense John Reed” (Filmoteca de la UNAM, 2020, *online*). Seguindo a fórmula de sucesso, em seu segundo longa-metragem, *Etnocidio* (1976), Leduc adapta para o cinema os trabalhos de pesquisa conduzidos no Vale do Mezquital pela UNAM, os quais tiveram a participação do antropólogo Roger Bartra (Gutiérrez, 2019, p.154), e este assina o roteiro do longa-metragem juntamente de Leduc.

Etnocidio (1976) é citado no trabalho de Rodriguez (2012, p. 93) e incluído ao que chama de ala “militante” do movimento que ficou conhecido como o Novo Cinema Latino-Americano (NCLA). Segundo Kaup (2012, p. 197) enquanto nos anos 60 ocorria o boom da literatura latino-americana, paralelamente se desenvolvia também o boom do cinema latino-americano. No entanto, segundo Kaup (2012, p. 198), ao contrário do “boom na ficção”, “inovação no Novo Cinema Latino-Americano enfatizou o documentário e tipos relacionados de realismo social”. Segundo Kaup (2012, p. 198), este movimento cinematográfico tinha “ambições pan-hemisféricas” e “pretendia quebrar a hegemonia cultural do cinema europeu e norte-americano na América Latina”. Neste sentido, Chanan (2017, p. 122) acrescenta que “o Novo Cinema Latino-Americano não foi um movimento artístico no sentido habitual”, não possuía uma estética unificada; pelo contrário, o que mais define o movimento é uma “obrigação estilística” de proscrever o cinema Hollywoodiano do período.

No entanto, para Rodríguez (2011, p. 30), o NCLA enquanto categoria serviu apenas para aglutinar uma gama de filmes diversos sem dar “cuenta de las

diferencias estéticas y temáticas” entre eles. Nesse sentido, ele destaca que haveria dentro do movimento “dos fases sucesivas aunque no exclusivas una de la otra”, uma “militante” desenvolvida a partir dos anos 60 e outra “neobarroca” entre os anos 70 e 80 (Rodríguez, 2011, p. 16). Rodríguez (2011) segue propondo que ambas as fases desenvolvem:

una crítica sistemática a las estructuras desiguales del poder a través de modos de representación experimentales e inventivos ligados al documental en los años 60 y a la meta-ficción neobarroca en los 70 y 80 (Rodríguez, 2011, p. 16).

Longe de propor uma linearidade temporal ou unidade estética entre os filmes de ambas as fases, Rodríguez (2012, p. 90, tradução própria) busca analisar as nuances formais na transição “de uma linguagem cinematográfica adequada à tarefa de afirmação de uma identidade cultural autóctone ligada a esse projeto revolucionário”. Segundo suas investigações (Rodríguez, 2011; 2012; 2013; 2016; 2020), esta linguagem, assentada em bases documentaristas, passa de assertiva sobre a realidade, a cada vez mais artificialmente construída e autoreveladora de suas próprias condições de asserção.

à medida que os governos latino-americanos se tornaram autoritários no final da década de 1960 e início da década de 1970, muitos cineastas mudaram de estratégia para alcançar o público de arte, evitar a censura e ainda manter um forte compromisso com o cinema como arte transformadora. O resultado desta mudança foi um cinema neobarroco que já não sustentava a epistemologia empirista da fase militante do NLAC (evidenciada na sua preferência por modos de representação documentais), mas que assumia antes uma clivagem entre o que estava a ser representado e o seu referente. Uma maneira de interpretar esta mudança é vê-la como uma crise do projeto revolucionário associado à fase militante do NLAC. Isso faz certamente parte do que se passava a nível político, dado o contexto de ditaduras de direita que se instalavam em muitos países da região. No entanto, a nível artístico, eu diria que, ao sublinharem a fratura entre o significante e o significado, estes filmes neobarrocos chamam a atenção para a natureza construída não só dos filmes, mas também, e de forma crucial, das relações sociais (Rodríguez, 2012, p. 9).

Essa segunda fase, que se estende dos anos 1970 aos 1980, Rodríguez (2011) chamou de “neobarroca”, e escolhe esta classificação primeiramente num movimento crítico ao uso do termo, o qual havia sido apropriado para elencar uma lista de filmes que ignorava a produção latino-americana em privilégio de filmes europeus e estadunidenses (Rodríguez, 2011, p. 18-19). Portanto, ele faz uma revisão de autores latino-americanos que inicialmente exploraram o significado do termo (neo)barroco, como: Ángel Guido, Pedro Henriquez Ureña, Mariano Picón

Salas, Lezama Lima e Severo Sarduy (Rodríguez, 2011, p. 19). Com o propósito de erguer sua categoria analítica, Rodríguez (2012; 2023) afirma inclusive que a transição ao neobarroco seria identificável através dos escritos dos realizadores do NCLA, como por exemplo, a pronúncia de Paul Leduc no IX festival internacional del Nuevo Cine Latinoamericano intitulada *Nuevo cine latinoamericano y reconversión industrial: una tesis reaccionaria. Frida, naturaleza viva* (1985) de direção de Paul Leduc torna-se seu exemplo predileto, e representa o filme mais extensivamente elaborado em seus trabalhos.

Apenas para citar alguns dos recursos formais que Rodríguez compromete à fase neobarroca do NCLA: “uso de pinturas y espejos para reflexionar sobre la naturaleza de la representación en sí” (Rodríguez, 2011, p. 20); “invita al espectador a asumir una perspectiva crítica y autorreflexiva” (Rodríguez, 2011, p. 21); “tiende a representar la perspectiva y los intereses de los marginados” (Rodríguez, 2011, p. 22); “proliferación de personajes y elementos alegóricos, teatralidad operática, autorreflexividad” (Rodríguez, 2011, p. 24, grifo próprio); “el diálogo crítico con géneros comerciales [...] emplea la intertextualidad no para reforzar los géneros citados, sino para deconstruir los valores tradicionales asociados con ellos” (Rodríguez, 2011, p. 28); “tropos barrocos (duplos, reflexos, hipérboles), assim como estratégias barrocas de representação (linhas narrativas alternadas, discursos sobrepostos, intertextualidade, paródia) (Rodríguez, 2012, p. 91, grifo próprio).

No entanto, o uso destes recursos formais propostos por Rodríguez é encontrado mesmo em filmes anteriores ao período que estipula (anos 70 e 80), e portanto, ele mesmo reconhece a dificuldade em delimitar um corte temporal destas tendências formais (Rodríguez, 2011, p. 17), chegando a afirmar que haveria “un corpus amplísimo de películas barrocas en América Latina desde finales de los años 60 hasta los 80” (Rodríguez, 2011, p. 19).

Consequentemente, chama a atenção sua listagem de filmes a fim de constituir tal *corpus* digno de seu argumento: *Etnocidio* (1976) é incluído pelo autor na fase militante (Rodríguez, 2012, p. 93), mas ele não realiza qualquer menção a esse filme em suas publicações posteriores (Rodríguez, 2013, 2016). A partir daí Rodríguez (2013) concentra seu olhar crítico em filmes mais divulgados pela mídia e termina por assentar Leduc na categoria dos “cuatro directores representativos del NCLA” (Rodríguez, 2013, p. 187), apostando parte de suas fichas argumentativas

em *Frida*, deixando vago apontamentos ou análise formal mais extensa que justifique a categorização feita de *Etnocidio* (1976).

Gutiérrez (2019, p. 153) busca afirmar, em seu texto *Etnocidio: capitalismo e identidad*, que a elaboração cinematográfica de Paul Leduc ilustra claramente o extermínio da pluralidade de identidades exercida pelo capitalismo. Segundo o mesmo autor, o filme opera como continuação dos trabalhos de pesquisa conduzidos por Roger Bartra, evidenciando como o capitalismo é agente causador do processo migratório, “de la vida comunal del campo a la vida industrial, y del paso de la organización ejidal a la privatización de la tierra” (Gutiérrez, 2019, p. 153).

No entanto, Gutiérrez (2019) ressalta que apesar de o filme tratar de “diferentes problemas que surgen del ya mencionado sistema capitalista” como “la polución del agua, la migración, la justicia y la democracia” (Gutiérrez, 2019, p. 153), devemos interpretá-lo não somente “como un llamado urgente a tratar de detener tal barbarie” mas também a refletir a “naturalidad con que ciertas sociedades indígenas asumen lo distinto y en cómo han entendido el proceso de metamorfosis propio de la identidad” (Gutiérrez, 2019, p. 154). Por esse motivo, o autor desenvolve uma reflexão em torno da assimilação cultural sofrida pelos hñähñü-otomí: o “problema de fondo [do filme que] es el necesario movimiento dialéctico de la construcción-destrucción de la identidad” (Gutiérrez, 2019, p. 153). Para Gutiérrez (2019), “resulta paradójico que la película que habla de asesinato cultural sea un referente de identidad étnica” e nomeia de “barroquismo” este estilo capaz de “afirmar la identidad del pueblo Hñähñü en el relato de su desaparición procesual” (Gutiérrez, 2019, p. 155).

Ainda segundo Gutiérrez (2019), o capitalismo “no respeta los procesos naturales de transformación identitaria; al contrario, con su lógica de conquista y aniquilación fuerza las cosas a suceder”; “no hay procesos de transformación dialogados”, e portanto vê necessário retomar as discussões filosóficas de Bolívar Echeverría quanto à “evanescencia de la identidad” (Gutiérrez, 2019, p. 154), proposição desarticuladora do mito da identidade ou “cualquier tipo de esencialismo identitario” (Gutiérrez, 2019, p. 155). Através deste raciocínio o autor chega à conclusão de que o “trabajo de dirección resulta estratégico, sobre todo en el trabajo de montaje” (Gutiérrez, 2019, p. 156) pois estas técnicas formais estabelecem uma mediação entre os diálogos dos comuneros e da burguesia, classes que haviam sido colocadas em campos antagônicos pelo movimento capitalista.

Além do mais, segundo ele “el montaje va tratando de hacer notorios los contrastes sin terminar de afirmar algo”, optando por “no recurrir al lenguaje hablado ni escrito” o diretor interfere “lo menos posible” e permite que o povo Hñähñu sejam os protagonistas a contar as nuances de sua transformação identitária (Gutiérrez, 2019, p. 156). Gutiérrez (2019, p. 157) pontua também que as letras e palavras que definem os fragmentos do filme demonstram uma crítica à “lenguaje imperialista del sistema industrial” uma vez que as sequências que as acompanham revelam significados antagônicos “a la idea de progreso industrial”. Assim, este ato cinematográfico revela como mesmo a “lengua humana sólo puede existir bajo el modo de la evanescencia: arriesgándose, poniéndose en crisis en cada acto del habla; en este mismo acto es donde se juega su existencia” (Gutiérrez, 2019, p. 157). Portanto, se como afirmado por Gutierrez (Gutiérrez, 2019, p. 158-159), frente ao capitalismo não há espaço para a pluralidade de identidades, a participação ativa de diferentes identidades indígenas no filme funciona como “esfuerzos para contener el embate del capitalismo”, “disolución cultural voluntaria y afirmación identitaria a la vez”:

Tal esfuerzo de contención consiste, en un primer momento, en dar paso a la dinámica capital para después contener lo más posible su natural modo de aniquilación cultural y tratar de desarrollar, a contracorriente, el diálogo necesario para la pérdida y consecuente obtención identitaria de los pueblos (Gutiérrez, 2019, p. 158-159).

Assim, Gutiérrez termina sua crítica pontuando que o capitalismo inevitavelmente “crea el artificio de los estereotipos, es decir, esos símbolos culturales que, según la lectura de todo esto, sólo estarían superpuestos en la colectividad”, “para poder otorgar un producto cultural que se pueda apreciar en la misma lógica capitalista”. No entanto, não chega acusar diretamente o filme de Leduc como “produto cultural”, antes prefere:

advertir que los movimientos de resistencia de cualquier grupo cultural, pero sobre todo de los pueblos originarios, no son resistencias que traten de anular posibles mestizajes, ni anular la existencia de otras culturas. Al contrario, aquí resistencia es disolución cultural voluntaria y afirmación identitaria a la vez; negación de lo propio y afirmación de lo otro. Resistencia es querer desaparecer para no dejar de existir. Éste parece ser el proceso de construcción de las identidades (Gutiérrez, 2019, p. 159-160)

Assim, se foi necessário ao povo indígena se incorporar à cultura dos colonizadores com o objetivo de sobreviver, foi igualmente necessário participar das

pesquisas de Bartra e Leduc a fim de disseminar os testemunhos das violências sofridas na busca de conter a avalanche cultural.

Hurtado (2013) em sua tese de doutorado intitulada *Trazando al indio audiovisual: representación, auto-representación y persistencia* insere *Etnocidio* (1976) dentro do contexto do movimento documental mexicano pós-revolução. Segundo a autora, este movimento cinematográfico apesar de dar visibilidade aos problemas indígenas, manteve-os “tamizados por la mirada del intelectual foráneo”, que se colocou em “posición protagónica más que el sujeto indígena” (Hurtado, 2013, p. 8). Para a autora, *Etnocidio* (1976) é um exemplo disto pois, foi produzido para “un público más conocedor de las formas cinematográficas y retóricas intelectuales propias de festivales cinematográficos” (Hurtado, 2013, p. 135), e portanto, nele “se presenta una estructura y distintos recursos formales que resaltan hasta cierto punto el exotismo de los pueblos indígenas y su iconografía” (Hurtado, 2013, p. 125).

A maior crítica de Hurtado (2013) consiste em reiterar que “Leduc y Bartra utilizan los testimonios de los grupos indígenas como un soporte para sus propias expresiones artísticas e intelectuales, haciendo una crítica al gobierno sin establecer un diálogo con sus sujetos” (Hurtado, 2013, p. 131-132):

Esto debido a que su punto de vista es el que no solo predomina sino que ha estructurado las voces de sus sujetos alrededor de éste. De esta manera, **el cineasta se apropia de las voces de indígenas como íconos que ilustran su discurso**: una crítica a las políticas gubernamentales y al sistema socioeconómico que provocan el etnocidio de las poblaciones amerindias (Hurtado, 2013, p. 131).

Não obstante, Hurtado (2013) ressalva que em determinados momentos “Leduc da voz a los indígenas otomíes del Mezquital con el fin de que sean ellos los que expliquen las condiciones en las que viven y trabajan” (Hurtado, 2013, p. 120-121), expondo:

la situación de urgencia de los pobladores del Mezquital; muestra solidaridad con éstos; y busca que los espectadores no solo conozcan la situación sino que se cuestione el sistema que ha provocado el etnocidio otomí (Hurtado, 2013, p. 121).

Entretanto, Hurtado (2013) afirma que há um *leitmotiv* ao longo do documentário (Hurtado, 2013, p. 129-130), uma consistência temático-formal, na “asociación de elementos indígenas con los de muerte, o la pre-elaboración de encuadres que generan una respuesta afectiva en el espectador” (Hurtado, 2013, p.

127). Ela aponta como exemplo desse aspecto as sequências “que muestran en plano general o de grupo a varios otomíes de pié y estáticos en el Mezquital mirando hacia el espectador sin expresión”, em imagens que confrontam “directamente al espectador”, “inquiriendo e incomodando” (Hurtado, 2013, p. 129). Ademais, como sugere Hurtado (2013), essas imagens se tornam ambíguas⁴ quando entram em relação com a sequência de dioramas sobre indígenas que se exhibe no Museu Nacional de Antropologia:

Una crítica que se le puede hacer al arreglo de las tomas que Leduc propone es que aunque él busca inquietar al espectador, también se puede decir que la puesta en escena de los protagonistas recuerdan los dioramas de museo, estáticos. Así también la intención del cineasta de generar la ilusión de que son sus sujetos indígenas los que ven al espectador se puede revertir y leerse ubicando a los espectadores como los que siguen observando a los sujetos indígenas como en el museo (Hurtado, 2013, p. 129).

Devido à sua autoridade referencial, o cinema “documentário” seria cooptado no curso de políticas educacionais e propagandísticas dos Estados-nações na primeira metade do século XX. Exemplos notórios dessa guinada e que contribuíram para a homogeneização de um estilo documentário são a série *Why We Fight* (1942-1945), produzida pelo departamento de guerra dos EUA, e as produções de John Grierson no Reino Unido e Canadá, respectivamente no *Empire Marketing Board* (EMB) e no *National Film Board of Canada* (NFB) (McLane, 2012, p. 143, Da-Rin, 2004, 55-57; 59).

No Brasil, o avanço do estilo documentário ficaria marcado pelas contribuições de Roquette Pinto para a fundação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) (Paranaguá, 2003). Apesar do evidente interesse no documentário pelos Estados-nações, Paranaguá (2003, p. 28) afirma que no México do início do século XX a produção destes era “desperdigada entre varios ministerios, sobre todo la Secretaría de Educación Pública (SEP)” e que as “proyecciones organizadas incluyen mucho material importado”.

⁴ Hurtado (2013) não faz junção direta entre o *leitmotiv* e a sequência do dioramas. No entanto, por vezes Hurtado (2013) se confunde em suas colocações, como quando faz uma ressalva quanto ao diálogo elaborado com os sujeitos indígenas através de “entrevistas y el testimonio como la de los dos hombres en la sección ‘h: historia’” (Hurtado, 2013, p. 131). Contudo, não existe testemunho ou entrevista no fragmento mencionado, mas sim durante “i: indígena”, e, portanto, parece que buscava se referir a este fragmento. Sobre ele, Hurtado (2013) destaca “el reclamo del indígena al señalar que los indígenas son solo usados con propósitos retóricos o en los museos” (Hurtado, 2013, p. 124). Assim, a ambiguidade dos dioramas em “h: história” é de certa forma suprimida pelo fragmento seguinte.

Etnocidio (1976), de direção de Paul Leduc, teria emergido desse contexto que se desdobrou também na segunda metade do séc. XX. Segundo as cartelas de informações contidas dentro do filme, ele teria sido uma coprodução internacional entre a Secretaría de Educación Pública do México (SEP) através da Cine Difusión e o NFB do Canadá. No entanto, no site de compra do filme (McIntyre Media, c2023, *online*) encontramos que ele também recebeu apoio do Centro de Produccion de Cortometraje de México (CPC). Não obstante, a ficha técnica do filme (Paranaguá, 2003) não menciona a CPC, mas aponta a distribuidora Cine Difusión como associada ao Sindicato de Trabajadores de Educación Pública de México. Nesse sentido, Paranaguá (2003, p. 38) afirma que a CPC “a pesar de su denominación, llegó a producir largometrajes documentales”, uma vez que:

En México, el eventual apoyo de la Secretaría de Educación Pública, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional Indigenista u otras instituciones resulta insuficiente para asegurar la continuidad necesaria a los documentalistas, que deben recurrir a coproducciones [...] (Paranaguá, 2003, p. 58).

O esclarecimento sobre esse apoio de fomento responderia muito sobre a real intenção do diretor em dividir o filme em pequenos curtas-metragens, tendo em vista que Leduc afirmou em entrevista que tal escolha teria sido tomada com a intenção de fugir a qualquer forma de censura (Astudillo, 2021). Ora, se comprovado o vínculo esta atitude também poderia significar uma forma de validar tecnicamente o “longa-metragem” enquanto uma produção que teria todo o direito de receber apoio financeiro da CPC.

De qualquer forma, *Etnocidio* (1976) se encontra entre a coletânea de filmes selecionados em dois livros sobre o cinema documentário na América Latina: *Cine Documental en América Latina* (2003) de edição de Paulo Antonio Paranaguá e *América Latina em 130 documentários* (2017) de Jorge Ruffinelli. Dado a quantidade de filmes abordados em cada livro, apenas um pequeno espaço é concedido para abordar o referido filme. Paranaguá (2003, p. 69), se refere à *Etnocidio* como uma das películas “voluntariamente situadas en la frontera entre documental y ficción” tendo em vista que “ciertos dispositivos de puesta en escena [...] desvía(n) los recursos del cine etnográfico hacia la denuncia política”. No entanto, segundo Ruffinelli (2017, p. 95):

a crítica de cinema, mesmo que aplaudindo a atitude política, repreendeu Leduc pelo pecado original do esteticismo, que, segundo a esquerda

espartana, não correspondia ao cinema de denúncia, muito menos ao tema da pobreza (Ruffinelli, 2017, p. 95).

Para este outro autor: “fato é que *Etnocídio* se afasta de muitas convenções do gênero documentário” (Ruffinelli, 2017, p. 95), e portanto, Leduc acabaria “desafiando o cânone restritivo do documentário” que vigorava nos anos 1970: a “forma objetiva e desapaixonada de mostrar a realidade” segundo a qual “a persuasão do documentário devia resultar das imagens e não do modo de organizar-las” (Ruffinelli, 2017, p. 95-96). Ainda segundo Ruffinelli, também na contramão da crítica que elogiou o diretor pela “ausência de intervenção autoral, narrativa”; de “colocar um narrador que explicasse a realidade diante dos olhos”; e deixar “que os camponeses Otomis falassem de sua própria realidade” (Ruffinelli, 2017, p. 96). Para Ruffinelli (2017), Leduc claramente organiza as entrevistas segundo um estilo cinematográfico próprio:

O princípio do gênero literário do testemunho era ‘dar voz aos que não têm’, mas em *Etnocídio* não havia tal programa: o filme se organiza como um abecedário e os camponeses respondem a perguntas, inclusive, em algumas sequências, escutamos essas perguntas, de modo que *não se evita a orientação* (Ruffinelli, 2017, p. 96, grifo próprio).

Dessa forma, enquanto Ruffinelli (2017) destaca a construção intencional e orientada do discurso na obra, Paranaguá (2003) amplia a reflexão ao apontar como o hibridismo nas obras cinematográficas, especialmente no documentário, desafia as fronteiras entre a representação e a realidade objetiva, evidenciando um diálogo constante na linguagem cinematográfica:

Talvez la dificultad radique en admitir en el cine la existencia de obras perfectamente híbridas, cosa que se ha vuelto una banalidad hace rato en las artes plásticas o la literatura. La proximidad con la pintura, la tradición del pictorialismo asentaron en la fotografía mayores latitudes. En cambio, el cine, sobre todo el documental, mantiene su cordón umbilical con la realidad, o con sus traducciones ideológicas, la objetividad y la verdad (Paranaguá, 2003, p. 58).

Voltemos ao princípio. Segundo Rodríguez (2011; 2012; 2013; 2016; 2020), o neobarroco atenta mais às formas de representação e utiliza-se de elementos estéticos a fim de chamar atenção para a “artificialidade do texto” e portanto, traçaria elaborações “autoreflexivas” quanto à constituição de realidade. Apesar de *Etnocídio* (1976) possuir clara encenação em alguns momentos e elaborações regradas da montagem capaz de revelar significados antagônicos (Gutiérrez, 2019, p. 157), estes não podem chegar a ser considerados elementos que reflexionem e atentam sobre a

linguagem cinematográfica enquanto tal, porque apenas reflexionam sobre a natureza construída das relações sociais (Rodríguez 2012, p. 91), mas não sua própria linguagem.

Entretanto, talvez exista um elemento capaz de ser tratado como autorreflexivo em *Etnocídio* (1976): o olhar. Vejamos, o último plano que aparece no encerramento do filme e permanece estático durante todos os créditos finais. Este é único plano repetido em todo filme, que deslocado e encerrando gera um efeito de artificialidade da obra sob espectador, ao mesmo tempo que ativa em sua memória o *leitmotiv* do ponto de vista. Poderíamos então, ainda que Rodríguez (2012) inclua na categoria “militante”, dizer que o filme trata de elementos do neobarroco como “duplos, reflexos e hipérbole” (Rodríguez, 2012, tradução nossa). Afinal, há uma hipérbole entre essas duas imagens, encerrando um argumento reflexivo, o *leitmotiv* sobre a visão.

Falar do mundo violento como um território ordenado envolve ficar a distância, deixar a pele sem ferida e o corpo sem dor. Entretanto, no momento em que houver dor envolvida, as categorias organizadas do pensamento institucionalizado mostram seus limites e a ideia de que é possível olhar tudo a distância com neutralidade, frieza ou objetividade, pode cair por terra. **Entrando empatia em pauta, esse narrador cartesiano dificilmente se sustenta** (Ginzburg, 2017, local. 59, grifo próprio).

De modo contíguo, segundo Aumont (2011) a visão regrada capaz de abarcar o todo no cinema, herda e estende o efeito da pintura no que condiz aos panoramas e o estilo do:

trompe-l'oeil barroco esse dispositivo que fecha a vista e que, com sua perspectiva calculada para um único olho, o do soberano, realiza com perfeição esse paradoxo do olhar a um só tempo mestre e escravo (Aumont, 2011, p. 57).

Portanto, segundo Aumont (2011, p. 67), o cinema ao chamar a atenção para o olhar do espectador questiona “a ilusão de sua liberdade”. Para este autor, seria no intervalo “entre o tempo do olhar e o espaço da representação” que o espectador pode perceber a “gestão de um olhar prolongado” (Aumont, 2011 p. 65). O olhar regido do espectador então se questiona: “Quem olha?” (Aumont, 2011, p. 73). Segundo Aumont (2011, p. 75), essa coincidência de olhares entre espectador, câmera e personagem “foi com freqüência estudada pela narratologia — para a qual a câmera é menos um olho do que uma materialização da instância narradora”.

Logo, neste olhar duplamente regido, a narração de uma *realidade documental* é abalada, pois ela se demonstra como “um efeito de verdade, construído retórica e linguisticamente” (Ginzburg, 2017, local. 58). A montagem cinematográfica por mais que afaste aqueles planos duplos, também faz, assim como afirma Aumont (2011), “passar de um termo a outro de maneira obrigatória” (Aumont, 2011, p. 104), eliminando o intervalo de sua distância ao menos no “plano cognitivo” (Aumont, 2011, p. 104) do espectador. A esta modalidade de narração cinematográfica, Jost (2009) chamaria de *ocularização interna primária*; tal como é possível aqui constatar:

o olhar, sem obrigatoriamente ter de mostrá-lo [...] permite ao espectador estabelecer uma conexão imediata entre aquilo que vê e o instrumento de captura das imagens que gravou ou reproduziu o real, pela construção de uma analogia à sua própria percepção. Na realidade esse tipo inferência só funciona bem quando a imagem está afetada por um coeficiente de deformação em relação àquilo que a convenção cinematográfica considera uma visão normal em uma dada época (Jost, 2009, p. 170).

Portanto, a narração cinematográfica, ao lançar mão de recursos como a *ocularização interna primária*, pode enfatizar a interpretação da câmera e/ou espectador como motivo do olhar do personagem fílmico. Essa construção formal ultrapassa a mera reprodução do real, permitindo ao espectador estabelecer uma conexão tanto analítico-crítica quanto sensorial com o que é visto, abalando de maneira consciente o padrão formal esperado da experiência cognitiva.

Dessa forma, no contexto deste estudo comparativo, é fundamental também introduzir a trajetória e a relevância do cineasta mexicano Felipe Cazals. Reconhecido por sua contribuição marcante ao cinema mexicano, sua obra aborda com profundidade temas sociais e históricos, contribuindo para as reflexões desenvolvidas anteriormente sobre a forma cinematográfica.

4.2 FELIPE CAZALS (1937–1921): BREVE BIOGRAFIA, FILMOGRAFIA E FORTUNA CRÍTICA

Felipe Cazals nasceu em 28 de julho de 1937 em Guéthary, França (FNCL, c2025, *online*), comuna de fronteira com a Espanha, na qual viveu uma infância marcada pela ocupação alemã na Europa durante a Segunda Guerra Mundial. Em março de 1949, sua família emigrou para o México, passando a ser registrado na cidade de Zapopan, Jalisco (FNCL, c2025, *online*). Assim como Paul Leduc, ele estudou no renomado Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC).

Instituição que desempenhou um papel essencial na profissionalização técnica de cineastas latino-americanos do período, contribuindo para o desenvolvimento artístico de cineastas que posteriormente integraram os movimentos cinematográficos na América Latina. No entanto, Cazals não concluiu seus estudos no IDHEC, no qual ingressou com uma bolsa (FNCL, c2025, *online*).

Em uma entrevista concedida ao Canal 22, Felipe Cazals reflete sobre os fatores que o levaram a permanecer no México em vez de seguir uma carreira na Europa (Cazals, 2021). Dentre os motivos destaca como um marco significativo nesse processo de decisão uma reunião informal em que participou juntamente de Paul Leduc e Rafael Castañedo. Ressalta que, durante sua formação no IDHEC, além de receber uma instrução técnica de excelência, participava de uma rigorosa rotina de estudos, que incluía assistir a quatro filmes diários e redigir análises críticas sobre eles. Embora exigente, considera essa prática determinante para o desenvolvimento do senso crítico aprofundado dele e seus colegas, o qual lhes permitiu compreender o cinema como uma forma de arte e expressão cultural além de seu valor como mero entretenimento. Cazals, em sua resposta anedótica, busca argumentar que essa experiência foi crucial para sua decisão de continuar carreira no México, país em que poderia aplicar, juntamente de seus colegas, uma visão crítica ao contexto sociocultural local (Cazals, 2021, 03 m 27 s).

No seu regresso ao México em meados dos anos 1960, produziu quatro curtas-metragens, filmados em 16 milímetros, para o programa televisivo *La hora de Bellas Artes*, que tratava sobre artistas, escritores e pintores do México (Filoteca de la UNAM, 2021, *online*), são estes: *Leonora Carrington o el sortilegio irónico* (1965), *Que se callen...* (1965), *Alfonso Reyes* (1966) y *Cartas de Mariana Alcoforado* (1966). Em 1968, ele realizou seu primeiro longa-metragem de forma independente, *La manzana de la discordia*. Esse filme aborda os conflitos de terra no México, explorando as tensões sociais e econômicas que cercam a posse e o poder sobre as propriedades rurais (MUBI, 2025, *online*) e foi prestigiado com uma exibição nas seções paralelas do prestigiado Festival de Cannes (Filoteca de la UNAM, 2021, *online*). Naquele mesmo ano, participou ainda de outro projeto de destaque no cenário cinematográfico, atuando como assistente de direção de Alberto Isaac nas filmagens oficiais dos Jogos Olímpicos do México 68, *Olimpiada en México* (Filoteca de la UNAM, 2021, *online*). Esse trabalho não apenas consolidou sua experiência técnica e artística, mas também o colocou em contato

com uma produção de grande escala, ampliando sua visão sobre as possibilidades do cinema.

Em 1969, Felipe Cazals integrou o grupo Cine Independiente de México, um coletivo dedicado à produção de cinema experimental e inovador (Limón, 2014, p. 48). Esse movimento foi decisivo para que Cazals realizasse a transição para o cinema industrial, culminando na produção de seu primeiro longa-metragem, *Familiaridades*, em 1969 (Limón, 2014, p. 48). O grupo Cine Independiente representou uma ruptura com o modelo tradicional de produção do cinema mexicano, o qual enfrentava um período de declínio. As produções do grupo destacavam-se por abordarem temas sociais e políticos de maneira crítica, distanciando-se dos filmes de gênero predominantes no mercado da época (Limón, 2014, p. 66-67).

Ao relembrar a criação do grupo Cine Independiente de México, Arturo Ripstein afirma que a centelha se deu no final dos anos 1960 após uma festa em Las Lomas. Nela, Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Tomás Pérez Turrent, Pedro Miret e Rafael Castañedo decidiram fundar o grupo com o objetivo de produzir um filme cada um, financiando os projetos dos colegas por meio da venda de obras doadas por artistas do Salón Independiente (Chargoy, 2019, *online*). Segundo o programa do evento *La experiencia de la libertad* (2019) do Museu Universitário de Arte Contemporânea, o grupo Cine Independiente “abriu espaço para temas e estéticas não convencionais, revelando um panorama cinematográfico pouco conhecido” (MUAC, 2016, p. 1).

Nesse contexto, os primeiros filmes dirigidos por Cazals foram produzidos durante o período de renovação na indústria cinematográfica mexicana no final da década de 60 e meados dos anos 70 (Prado, 2022, p. 193). Esse período de renovação surgiu devido a uma crise que abalou o modelo industrial de produção cinematográfica mexicana da era de ouro, e que havia prosperado de finais da década de 30 até o início da década de 50 (Blanco *apud* Tierney, 2019, p. 31-32). Diversos fatores contribuíram para o declínio daquele modelo de produção, mas destacam-se frequentemente: a repetição de fórmulas narrativas, a falta de inovação tecnológica, os altos custos de produção, e a perda do mercado exibidor para as produções hollywoodianas, que, após o final da guerra em 1945, passaram a ocupar, junto com a televisão, a janela de exibição antes de predominância das produções mexicanas (Alfaro *apud* Gonçalves Junior, 2016 p. 81, Zvierkova, 2014, p. 2). Neste

bojo estalam movimentos artísticos e críticos independentes que buscavam um espaço alternativo para produzir filmes mais inovadores e autorais.

Portanto, entre o final dos anos 1960 e a metade da década de 1970, o cinema mexicano passou por uma transformação profunda, marcada por esforços para reinventar suas formas de criação e explorar novas perspectivas. Doll (2016, p. 32) considera que Felipe Cazals, se destacou nesse período por sua crítica ao imaginário nacional mexicano. Naquele momento, Felipe Cazals foi destaque em meio a crítica com filmes, como *Canoa* (1976), *El Apando* (1976) e *Las Poquianchis* (1976), que abordavam temas políticos e sociais que a indústria cinematográfica mexicana tradicionalmente evitava, como a marginalidade social e os abusos de poder (Doll, 2016, p. 32). Como também complementa Escobar (2022):

En este proceso de resignificación y de búsqueda por construir un nuevo cine, la figura de Felipe Cazals es clave para comprender la eclosión y consolidación de una cinematografía que aportó una nueva estética que puso en escena nuevos aspectos de lo popular que no habían sido considerados hasta el momento, y que vinieron a romper con la imagen idealizada y melodramática que caracterizó la representación de esta clase social en la cinematografía de la época dorada. Uno de los mayores méritos del cine de Felipe Cazals, especialmente en su trilogía del tremendismo compuesta por las cintas *Canoa* (1975a), *El apando* (1975b) y *Las Poquianchis* (1976), es la construcción de una subjetividad popular que pone en tensión aquellas imágenes edulcoradas, desplazando la inscripción de lo popular desde una serie de singularidades más o menos estereotipadas hacia una pluralidad más o menos ingobernable. En este desplazamiento podemos advertir una mirada política que, si bien no se traduce en un cine de agitación, militante o revolucionario tan en boga en esos años en el cine latinoamericano, ponen en coexistencia el binomio público/privado a través de historias donde lo privado (el individuo, la familia, los amigos, etc.) se ve perturbado por el actuar de ciertas instituciones públicas (policía, cárcel, iglesia, etc.) que ejercen violencia, encierro, corrupción y control (Escobar, 2022, p. 760).

A trilogia cinematográfica de Felipe Cazals — *Canoa* (1976), *El apando* (1976) e *Las Poquianchis* (1976) — é reconhecida por distintas perspectivas críticas que ressaltam seu caráter transgressor. Conforme Limón (2014, p. 51) entre membros do Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC), os filmes já circulavam sob a designação de “la trilogía de la violencia”. Por outro lado, Moya (2022, p. 202) destaca que a crítica especializada consagrou aqueles filmes como exemplares icônicos de um “cinema de denúncia” produzido por Felipe Cazals. Entretanto, Escobar (2022) propõe uma designação alternativa: “la trilogía del tremendismo”, termo que, ainda que não explicitamente definido em seu artigo, associa-se à representação de aspectos

perturbadores da realidade social e política mexicana, como violência, corrupção e poder disciplinar (Escobar, 2022). Como complemento conceitual, o autor esclareceu, em matéria publicada no *Diario Mayor*, que:

la trilogía está enmarcada dentro del concepto de 'tremendismo', que surge a partir de los estudios literarios españoles de los años 40 como una forma de pensar las novelas que realzaban los aspectos más crudos o tremendos de la vida (DM, 2022, *online*).

Dado que a violência nos filmes de Felipe Cazals é elogiada como um recurso estético de denúncia, vale a pena observar sobre o que tratam essas obras e como a violência é apresentada nelas: em *Canoa* (1976), a violência é retratada como uma manifestação da intolerância religiosa e da manipulação política, sendo considerado uma “filme de memória histórica”, pois promove uma interpretação reflexiva dos conflitos políticos, sociais e religiosos (Limón, 2019, p. 66). Já em *El Apando* (1976), a violência fica a cargo de expor a brutalidade do sistema carcerário mexicano, revelando a corrupção institucionalizada e os castigos brutais utilizados como mecanismos de disciplinamento, além da drogradição fomentadas pelas autoridades e a desumanização a qual os corpos dos detentos são submetidos (Escobar, 2022, p. 768). Por fim em *Las Poquianchis* (1976), a violência é usada para revelar o tráfico de mulheres e sua institucionalização nas camadas da sociedade mexicana, a narrativa denuncia tanto o abuso e assassinato de mulheres submetidas ao trabalho sexual quanto as coerções e expropriações sofridas pelos camponeses, ilustrando a exploração sexual e rural como faces de uma mesma estrutura de dominação e controle sociopolítico (Escobar, 2022, 772-773).

O tratamento estético que Cazals imprimiu à violência em seus filmes também recebeu reconhecimento em diversos festivais cinematográficos, tanto no âmbito nacional quanto internacional. Foi com *Las Poquianchis* (1976) que a atriz María Rojo conquistou o prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante no Ariel Awards (IMDb, c2025a, *online*), uma das premiações mais prestigiadas do cinema mexicano, considerada equivalente ao Oscar nos Estados Unidos. Nesse mesmo filme, o ator Gonzalo Vega foi laureado com a Deusa de Prata na premiação dos Periodistas Cinematográficos de México por sua atuação em papel secundário (IMDb, c2025a, *online*). Por *El Apando* (1976), o trabalho de Rafael Castanedo foi reconhecido com o prêmio de Melhor Montagem no Ariel Awards (IMDb, c2025b, *online*). Por sua vez, por *Canoa* (1976), Tomás Pérez Turrent venceu o prêmio de Melhor Argumento

Original, e o longa-metragem ainda foi consagrado como Melhor Filme na premiação dos Periodistas Cinematográficos de México. Culminantemente, *Canoa* (1976) recebeu o Prêmio Especial do Júri, o Urso de Prata, no renomado Festival Internacional de Cinema de Berlim (IMDb, c2025c, *online*), consolidando seu nome como uma das grandes obras do cinema mundial daquele ano. Além disso, o filme foi incluído na lista das “100 mejores películas del cine mexicano según la opinión de 25 críticos y especialistas del cine en México, publicada por la revista Somos en julio de 1994” (CONARTE, 2021, *online*).

No entanto, a representação da violência em *Canoa* (1976) causou forte impacto no público durante seu lançamento, gerando controvérsias que transcenderam a crítica cinematográfica. A comunidade de San Miguel Canoa, em particular, sentiu-se profundamente estigmatizada desde sua estreia (Limón, 2014, p. 181). Essa percepção é corroborada por análises como as de Melgarejo (2004) e Santamaría (2017), as quais argumentam que o filme contribuiu para a construção de uma imagem negativa da comunidade, reforçando o estigma de “povo de assassinos” e “violentos”. Santamaría (2004) aprofunda essa reflexão ao afirmar:

A maioria dos relatos do linchamento em Canoa, incluindo o filme de Cazals, reproduziu uma imagem da cidade como uma comunidade indiferenciada que, imersa numa política conservadora e num exercício fanático da religião, reagia contra “forasteiros” com hostilidade e desconfiança. Por exemplo, o influente escritor e crítico mexicano Carlos Monsivais referiu-se ao linchamento em San Miguel Canoa como “a resposta de um primitivismo colérico por parte de uma população que, idólatra da palavra das suas autoridades, teme o desconhecido, o outro, o estrangeiro”. Esta narrativa do linchamento apaga os conflitos internos de Canoa e nega a existência de membros da comunidade que se opunham tanto à autoridade do padre como ao lugar da religião nos assuntos locais. Além disso, esta narrativa obscurece o facto de as vítimas do linchamento de Canoa incluírem residentes locais, como Lucas García e a sua família, e Pascual Romero Perez, o dono da loja onde os trabalhadores pararam antes de irem para a casa de Lucas e que também foi baleado na noite do linchamento (Santamaría, 2017, p. 92, tradução própria).

Felipe Cazals, reconhece a complexidade da situação em San Miguel Canoa e o impacto daquela memória sobre a comunidade. Em entrevista concedida à pesquisadora Alejandra Rojas Limón (2014), ele expressa a necessidade de entender o contexto histórico e social que levou aos eventos do linchamento, sem reduzir os habitantes a meros fanáticos violentos (Limón, 2014, p. 232-233). Segundo o diretor, a informação que chegava à comunidade era controlada e distorcida, especialmente em relação aos eventos políticos da época, como o movimento estudantil de 1968 (Limón, 2014, p. 232-233). Portanto, a desinformação

e o medo, alimentados por figuras de autoridade, contribuíram para a criação de um ambiente propício à violência, como conclui Limón (2014):

La recuperación de lo sucedido esa noche de septiembre del 1968 en la película de Felipe Cazals fue algo muy bien logrado, a pesar de las críticas malas que se le quieran hacer con respecto a la violencia o la sangre, ya que al final los linchamientos de San Miguel Canoa fueron también un hecho sangriento. La recuperación de la memoria histórica por medio de la película fue algo que Cazals, a través del guión de Pérez Turrent, logró concretar muy bien, ya que a pesar de la sutileza de la que echo mano para poder colocar el contexto en la pantalla, puede notarse que la intención de Cazals al denunciar lo que aconteció en Canoa fue primero que nada la de hacer notar que este problema social fue el resultado no solo los factores propios de la comunidad que influyeron en este hecho, sino también los poderes que tenían sometida a comunidad, es decir el poder del cura párroco Enrique Meza y el poder del municipio (Limón, 2014, p. 186).

Antes de analisar os eventos retratados no filme como uma representação do real, é crucial reconhecer que a obra de Felipe Cazals transcende uma mera reconstrução dos eventos históricos. Trata-se de uma obra de arte que tece cinematograficamente uma crítica contundente às estruturas de poder que converteram o povoado de San Miguel Canoa em agente da violência coletiva daquele período histórico. Como destaca a Comisión Nacional de los Derechos Humanos do México (CNDH, 2024):

En el transcurso de la década de 1960 aumentó la tensión por la llamada Guerra Fría entre Estados Unidos de América y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). En ese entonces, los gobiernos mexicanos difundían propaganda anticomunista porque, según estos, suponía una “amenaza” para la estabilidad social (CNDH, 2024, p. 1).

Esse período do México foi conhecido como “Guerra Suja” (1960-1980), caracterizado pela repressão estatal contra movimentos sociais, a Comissão Nacional de Direitos Humanos (CNDH) documentou inicialmente 532 casos de desaparecimentos forçados, dos quais 275 foram confirmados com provas contundentes de detenções ilegais, torturas e execuções extrajudiciais (CNDH, 2001). No entanto, investigações posteriores ampliaram essa cifra: em 2023, a CNDH reconheceu um total de 814 vítimas — incluindo as 275 já verificadas —, após revisar casos previamente excluídos e evidenciar a responsabilidade direta de autoridades, forças militares e policiais em crimes de lesa-humanidade (CNDH, 2023). A própria Comisión Nacional de los Derechos Humanos do México (CNDH, 2024) acrescenta a seguinte descrição precisa dos fatos ocorridos em São Miguel Canoa naquela data fatídica da história:

El pueblo de San Miguel Canoa está ubicado en las faldas del volcán La Malinche. Debido al festejo de la independencia de México se vislumbraban tres días de descanso (14, 15 y 16 de septiembre de 1968), por lo cual el 14 arribaron al pueblo cinco personas procedentes de la Universidad Autónoma de Puebla (UAP) con la intención de subir el volcán.

Sin embargo, las condiciones climáticas impidieron el ascenso del grupo, por lo cual permaneció en la tarde-noche en la comunidad indígena. Las personas solicitaron refugio al dueño de una tienda, a la presidencia municipal, así como a la iglesia, pero fueron rechazados por órdenes del párroco del pueblo, Enrique Meza Pérez, pues creía que estaban relacionados con el movimiento estudiantil.

Luego el grupo llegó a la casa de Lucas García, dirigente de la Central Campesina Independiente (CCI), quien defendía los derechos laborales y económicos de los campesinos frente a los abusos de los caciques de la zona. Cabe señalar que Lucas tenía diferencias políticas con el párroco Meza Pérez, que apoyaba la explotación económica hacia los campesinos, de modo que Lucas no seguía sus instrucciones.

Mientras tanto, en el pueblo se difundía la noticia de la presencia de personas ajenas a la comunidad. Alrededor de las 10 de la noche el párroco Meza ordenó que tocaran las campanas para que las personas llegaran a la iglesia con machetes, palos y armas de fuego; luego se dirigieron a la casa de Lucas.

En su hogar, Lucas intentó explicar la situación, pero fue imposible pues su voz era acallada ante los gritos de “¡Ya llegaron los asesinos!” y “¡Ladrones!” Instantes después Lucas fue asesinado en su propia casa; al tiempo que los integrantes de la UAP intentaron calmar a la turba, pero fue en vano: los vecinos los consideraban enemigos y los atacaron mientras gritaban “¡Comunismo no, cristianismo sí!”

Durante el trágico incidente Miguel Flores Cruz, Roberto Rojano Aguirre y Julián González Báez, fueron arrastrados hasta la plaza del pueblo, donde los torturaron; en tanto que Jesús Carrillo Sánchez y Manuel Gutiérrez Calvario fueron asesinados por la turba iracunda (CNDH, 2024, p. 2-3).

Esse episódio, também conhecido como “a noite no inferno” (Hernández, 2023, *online*), marcado pelo linchamento de trabalhadores, fomentado pelo anticomunismo insuflado pelo padre e propagado por demais autoridades eclesiais e classe política, nunca foi assumido pela igreja católica (Anzures, 2023, *online*). Cabe lembrar que o padre envolvido nunca foi responsabilizado ou destituído de suas funções, sendo apenas encaminhado a outro povoado nas imediações de Puebla (CNDH, 2024, p. 4). Nesse sentido, o Archivo General de la Nación do México conclui que o crime permanece impune (AGN, 2024, *online*). Quando interrogado por jornalistas em seu exílio, o padre Enrique Meza Pérez assim lhes respondeu sobre o ocorrido em 1968: “los habitantes de Canoa eran unos salvajes imbeciles cuando yo llegué. Yo les hice la escuela, yo les hice la presidencia, y les di agua, yo les di luz, yo pavimenté la carretera” (Meza *apud* Reyes; Valderrama, 2018, *online*).

Nesse panorama, *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso* (1976) foi filmado entre 7 de abril a 12 de maio de 1975 (Hernández, 2024, *online*), na cidade

de Santa Rita Tlahuapan (Limón, 2014, p. 231), a 70 km do vilarejo de San Miguel Canoa e a 50 km da planta industrial da Volkswagen de Puebla, sobre a qual retornaremos em nossa análise do filme. A razão para a escolha pela filmagem em local diverso ao dos acontecimentos é bastante evidente: ainda não havia se passado uma década entre o trágico linchamento de cinco jovens, covardemente chacinados por um grupo de 800 moradores da cidade de Canoa, conforme se constata em um documento oficial que relata o acontecimento (AGN, 2024, *online*).

Note-se que, ainda que filmado em outra localidade, registrou-se a captação de cenas nas proximidades da Malinche (Melgarejo, 2004, p. 328). Ademais, conduziu-se uma pesquisa de campo em San Miguel Canoa, localidade que desempenha papel central na narrativa fílmica. Conforme revelado por Cazals em entrevista a Limón (2014), membros da equipe infiltraram-se discretamente no povoado para coletar depoimentos e dados históricos relacionados ao evento real que inspirou o filme, os quais foram meticulosamente integrados à construção da trama:

En el caso de Canoa hubo que entrevistar al padre Meza sin que se enterara, hubo que entrevistar agentes del ministerio público, hubo que entrevistar campesinos, hubo que entrevistar a víctimas, hubo que entrevistar a victimarios sin que tampoco sin que tampoco se dieran cuenta y conformar un especie de archivo de gran contenido sobre el acontecimiento en sí. Hecho esto, Tomas adopto una fórmula que es la del narrador para estructurar la continuidad de la historia ese narrador en verdad si existió porque fue una persona que nos contó la historia a su modo un campesino de San Miguel Canoa nos contó la historia a su modo, eh lo que hizo Tomas fue simplemente transcribir tal cual las palabras como nos las fue contando, y estructuro un guión que a mí me parece en la historia del cine mexicano, un guión absolutamente fuera de serie. (Cazals *apud* Limón, 2014, p. 231)

Segundo Cazals (*apud* Limón, 2014, p. 231), o roteiro do filme foi estruturado com base em um narrador, um camponês de San Miguel Canoa, que contou a história à sua maneira e suas palavras foram fielmente transcritas e repetidas na elaboração do filme. A gestação do roteiro de Tomás Pérez Turrent iniciou em 1973, no âmbito das oficinas de escritores cinematográficos da Sección de Autores y Adaptadores do Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), no qual “la adaptación se trabajaba individualmente pero con sucesivas lecturas y discusiones con la totalidad del grupo” (Torres, 1993, p. 108-109). Este trabalho viria a se tornar seu primeiro roteiro de longa-metragem de Turrent, o qual

Ihe permitiu articular sua trajetória como crítico de cinema e jornalista com a escrita cinematográfica (Cazals, 2017, 07 m 05 s).

Como complementa Melgarejo (2004, p. 314-315), Turrent deu início ao aprofundamento da pesquisa para o roteiro em maio de 1974, após ter apresentado o argumento cinematográfico ao Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE). Tomás Pérez Turrent fez uso extensivo de notícias de jornais, dos depoimentos dos sobreviventes e testemunhas, desde padre a camponeses até o ministério público (Limón, 2014, p. 230-231), para esclarecer as motivações do linchamento, já que os textos da época sustentavam outras narrativas (Melgarejo, 2004). O roteirista propôs uma estrutura não tradicional, dividindo o roteiro em blocos que incluíam um prólogo, a apresentação socioeconômica de San Miguel Canoa e a apresentação das vítimas (Torres, 1993, p. 109-110). Segundo o próprio Turrent, uma estrutura tradicional tornaria o filme “neurótico” (Torres, 1993, p. 109-110).

Tomás Pérez Turrent se interessou pela história real porque ela, ao mesmo tempo que se tornava ofuscada pelos acontecimentos de 1968, também exprimia as tensões e contradições daquele período (Limón, 2014, p. 230-231). Os acontecimentos de 1968 foram marcados por uma série de movimentos de resistência e repressão, especialmente no México, país em que os preparativos para as Olimpíadas exacerbaram os conflitos entre o governo e setores da sociedade civil. Neste contexto, a tragédia de San Miguel Canoa oferecia uma janela singular para explorar as dinâmicas de medo e controle que permeavam a vida rural e urbana do país.

De acordo com um artigo oficial do Archivo General de la Nación (AGN, 2022, *online*), durante o processo de aprovação do roteiro para as filmagens, a censura atuou como um filtro ideológico, concentrando-se especialmente em uma passagem que citava o conglomerado editorial “García Valseca”, fundado pelo ex-general José García Valseca, ícone da imprensa oficialista alinhada ao regime autoritário mexicano. Naquele roteiro, o grupo era retratado como articulador da distorção midiática dos eventos de San Miguel Canoa por meio de seu periódico *El Sol de Puebla*, peça-chave na criminalização dos protagonistas do massacre. A menção gerou resistência institucional, já que o governo de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) havia adquirido a cadeia em 1972, em um movimento para controlar narrativas públicas.

Apesar das pressões, a Direção Geral de Cinematografia (DGC) validou o roteiro, classificando-o como “una excelente muestra de cine político”. A aprovação, contudo, veio com a exigência de suavizar termos considerados inflamatórios, equilibrando denúncia e formalidade institucional. Em abril de 1975, o projeto foi encaminhado ao Banco Nacional Cinematográfico (BNC), que não apenas aprovou o financiamento, como também a categorizou como uma “película de fuerte contenido político, realizada técnicamente en forma adecuada (...) considerada más como un documento importante que un filme con objetivos comerciales” (AGN, 2022, *online*).

Segundo Felipe Cazals em uma entrevista concedida ao jornal *El País*, “Canoa y 1968 hacen que México cambie para siempre. Fuimos testigos de nuestro tiempo, contamos lo que no se decía en el cine” (Cazals *apud* Beauregard, 2016, *online*). Nessa mesma entrevista, Cazals revela que, seis meses antes das filmagens, ele e Tomás visitaram o padre Enrique Meza. Tomás mantinha um gravador escondido sob uma jaqueta, com um pequeno microfone saindo da manga. Durante a conversa, o padre percebeu algo estranho: levantou-se, pegou uma pistola .45 de um armário, engatilhou-a e a colocou sobre a mesa, encerrando abruptamente a entrevista. A dupla retornou à Cidade do México em um Volkswagen Vocho, ainda tremendo de medo, como declarou Cazals (Cazals *apud* Beauregard, 2016, *online*).

Como se pode notar, gravações sonoras de entrevistas foram realizadas com moradores e vítimas do episódio de Canoa, cujos depoimentos serviram como base para a elaboração das falas dos personagens. Segundo Cazals, durante os ensaios nos estúdios Churubusco, os atores foram orientados a reproduzir não apenas o conteúdo textual, mas também as ênfases, pausas, trejeitos e nuances emocionais presentes nas gravações originais e notadas pela equipe (Cazals, 2014, 4 m 44 s; Cazals *apud* West, 2017, p. 17-19). Além disso, os sobreviventes ao massacre também acompanharam a equipe cinematográfica durante as gravações, servindo de consultores quanto à representação das memórias do trágico evento. Sobre este fato Cazals (*apud* West, 2017, p. 19) comenta sua intenção artística:

Desde o início eu tinha decidido incorporar os sobreviventes nas filmagens. Tinha vários propósitos em mente. Um deles era criar um clima de estranheza e uma certa instabilidade emocional entre os meus actores durante as gravações. Isto aconteceria devido à inevitável relação que se estabeleceria entre o ator que interpreta o drama e a vítima. A curiosidade natural desta última levá-la-ia a ver-se a si própria neste jogo de espelhos.

Esta dinâmica exige, por um lado, a veracidade e, por outro, a interpretação dessa veracidade com um grau máximo de realismo.

Esta colaboração lado a lado durante as filmagens foi um sucesso, em parte porque algumas das situações mais brutais sofridas pelos sobreviventes foram representadas na *mise en scene* com uma exatidão que só pode ocorrer quando o real é transferido para o que é aparentemente ficção. É de salientar, no entanto, que suavizei dois ou três dos ataques sofridos pelas vítimas porque o nível de crueldade da vida real teria sido demasiadamente intenso para o público suportar (Cazals *apud* West, 2017, p. 19, tradução própria).

A respeito dessa abordagem do diretor de incorporar os sobreviventes do massacre no processo de produção da longa-metragem, Moya (2020, p. 213) sustenta que, das convincentes cenas de violência construídas coletivamente — memórias reais, porém ficcionalizadas na matéria fílmica —, emerge um encontro sensorial mediado pelo cinema com a dor alheia:

O que parece digno de interesse é a conjugação consciente e deliberada da presença, verdade e interpretação da verdade como elementos necessários à construção daquilo que é real: o massacre concreto tal como aconteceu em San Miguel Canoa, por exemplo. O que parece suceder quando as vítimas estão em cena, o propósito que Cazals parece perseguir, é uma espécie de transferência da violência concreta, enmarcada no corpo de alguém, para a recriação fílmica dessa violência e depois para o público que está a assistir ao filme. Em *Canoa*, este “jogo de espelhos” (termo do próprio Cazals), esta *mise en abyme*, realiza-se para além do enquadramento da câmara (Moya, 2020, p. 215, tradução própria).

Devido ao seu carácter excepcional de realização — conforme evidenciado nas análises reunidas nesta fortuna crítica —, é natural que *Canoa* (1976) tenha conquistado crescente reconhecimento internacional nas últimas décadas. Em 2016 o filme ganhou uma projeção especial no Festival Internacional de Cinema de Guadalajara para celebrar seus quarenta anos, destacando sua relevância histórica (Solórzano, 2016, p. 78). No ano seguinte, *Canoa* (1976) integrou o prestigiado catálogo da Criterion Collection, selo dedicado à preservação de clássicos canônicos da cinematografia mundial (Solórzano, 2017, *online*). Esta escolha reflete a importância histórica e artística do filme, um marco do cinema mexicano, amplamente reconhecido por cineastas mexicanos de renome internacional como Alfonso Cuarón e Guillermo Del Toro (Axmaker, 2017, *online*). Continuamente, em 2021, *Canoa* passou por mais uma restauração, desta vez realizada pela CONARTE, que, a partir do trabalho com três cópias diferentes do filme, afirma ter obtido uma redução significativa do desvanecimento das cores, preservando a vitalidade visual da obra (CONARTE, 2021, *online*).

Em seu artigo sobre *Canoa* (1976), encomendado e publicado pela Criterion

Collection em 2017 e subtulado “O Diabo Disfarçado”, Solórzano (2017) estabelece a relação documental entre o filme e os acontecimentos de 1968 da seguinte forma:

Canoa, frequentemente com um formato de falso-documentário, menciona as datas em que ocorreram os acontecimentos que retrata, tanto em Canoa como em Puebla (onde chegavam notícias da Cidade do México). Dado que essas datas são tão próximas da de Tlatelolco - evento que vive em infâmia nas mentes dos espectadores familiarizados com a história mexicana - a associação de Canoa com Tlatelolco era e é inevitável. Além disso, nas cenas que mostram a vida dos montanhistas antes de visitarem Canoa, vemos manchetes de jornais e ouvimos relatos de rádio que aludem ao clima de paranoia e perseguição que precedeu os assassinatos de 2 de outubro. Durante vários meses, os jovens mexicanos se manifestaram nas ruas, denunciando um governo autoritário. [...] Representantes das duas maiores universidades públicas do país exigiram a liberdade dos detidos e a dissolução das leis que sustentavam a interferência policial e militar nos campi. O Estado, por sua vez, intensificou a perseguição aos líderes do movimento e tentou tomar à força os prédios das universidades. Cada encontro resultou em derramamento de sangue e na detenção de centenas de outros estudantes [...] Os estudantes foram retratados como provocadores e comunistas, servindo de justificativa para a repressão violenta final do governo, em 2 de outubro, na Praça das Três Culturas, em Tlatelolco. (Solórzano, 2017, *online*, tradução própria).

Dado este contexto, as restaurações, premiações, celebrações, críticas, e reconhecimento institucional apresentadas nos parágrafos anteriores com respeito ao filme de Cazals não são meros epítetos, mas evidências empíricas da relevância insurgente de sua linguagem formal. *Canoa* (1976) ao fundir o rigor investigativo e formal do documentário com a potência conotativa do drama ficcional se estabelece como um marco na intersecção entre o documentário e a ficção cinematográfica, transcendendo as convenções de ambos os gêneros para explorar a crueza de um episódio histórico traumático (Grijalva; Ortega, 2015, p. 195).

Em 2003, ao ser questionado sobre o uso do termo *docuficção* para definir seu filme *Digna... hasta el último aliento* (2003), Felipe Cazals justificou que a escolha se devia à configuração da obra como um trabalho de testemunhos muito próximo ao que havia realizado em *Canoa* (1976) (Cazals, 2003, *online*). O termo *docuficção* — empregado por Felipe Cazals — é oficialmente reconhecido pela Comissão de Lexicologia e Lexicografia da Academia Brasileira de Letras (ABL) como uma expressão consagrada para definir uma “obra audiovisual de caráter híbrido, que apresenta ao mesmo tempo características típicas do documentário tradicional (como registros de eventos da vida real) e elementos imaginários próprios das narrativas de ficção” (ABL, 2021, *online*).

Apesar de haver uma enseada de termos para classificar obras que, embora ancoradas em eventos reais, empregam técnicas narrativas da ficção para potencializar seu efeito comunicativo, não há consenso sobre como nomear esse gênero híbrido. *Canoa* (1976) já foi chamada por críticos de *mock-documentary* (Axmaker, 2017, *online*) e *faux-documentary* (Solórzano, 2017, *online*), docudrama (Alcalá, 2022, p. 53), mas a verdade é que essas definições são fragmentos dispersos na praia de um debate em aberto. Alcalá (2022) em seu livro *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental*, realiza um estudo aprofundado sobre a relação entre ficção e não ficção no cinema. Nesse contexto, o autor menciona o filme *Canoa* (1976) como um exemplo de uma obra que gera debates constantes devido à sua posição na fronteira entre ficção e não ficção, exemplificando a dificuldade de classificar algumas obras como puramente documentais ou ficcionais (Alcalá, 2022, p. 47). O autor explica que, embora existam formas reconhecíveis de ficção e não ficção, estas não são inerentes ou “naturais” aos filmes, pois a decisão de como classificar um filme depende de um contrato que se estabelece com o espectador (Alcalá, 2022, p. 44-47). Segundo Alcalá (2022), ao utilizar elementos que imitam o estilo documental, o falso documentário, por vezes, comporta dentro da sua narrativa a própria produção do documentário, destacando a sua natureza construída.

El potencial del falso documental quizá se encuentre en esta enredadera: es una película que se sabe falsa, y que sabe que sabemos que es falsa, pero que actúa como si no supiera que lo sabemos, y así continúa en la misma relación lúdica sobre sus reglas de enunciación, reglas con las que le constituimos como un objeto de ciertas características, y al hacerlo, constituimos el espacio desde el que lo veremos y nos constituimos a nosotros mismos como espectadores de un modo particular del objeto. Denunciar al falso documental como falso es no entender la propuesta que plantea, propuesta que no sólo trae problemas ontológicos al estatuto de la verdad, sino que pueden traer un potencial político como afrenta al espectador, al señalarle su posición de recepción. Esto es justo como la pintura, estudiada por Lacan en el *Seminario 11*, de *Los embajadores* (Hans Holbein, 1533), pintura que nos mueve, literalmente, para ver una dimensión que desde una posición tradicional está oculta. Este punto en el que el objeto nos incluye para mirarle, en el que nos señala la posición específica que debemos adoptar para verle, es la mirada *qua* objeto (Alcalá, 2022, p. 326).

Nesse sentido, é importante notar que a inserção do termo do Latim *qua* é utilizado pelo autor a fim de destacar a condição em que o olhar se converte no próprio objeto da análise fílmica: a mirada na função de objeto (cf. Neves, 2016, *online*). Consequentemente, a “mirada” deixa de ser simplesmente uma atividade atribuída ao sujeito espectador e passa a constituir-se enquanto instância formal

através da qual o espectador é instado a tornar-se partícipe do ato de ver desta ou daquela maneira.

Desse modo, ao caracterizar *Canoa* (1976) como uma forma de docuficção (Cazals, 2003, online), sublinha-se a tessitura de uma dramaturgia do real que, mobiliza elementos ficcionais para evidenciar as contradições políticas e simbólicas subjacentes a eventos históricos — tal como o linchamento em San Miguel Canoa. Em outras palavras, a ambivalência estética e discursiva do filme estimula o público a experimentar, em igual medida, o cerne factual de uma memória traumática e os matizes subjetivos advindos da confluência entre factual e ficcional. Perspectiva formal que articula uma enunciação que desnuda, simultaneamente, a brutalidade do passado e as estratégias de representação aberta à manipulação ideológica e às interpretações que variam conforme contextos históricos e políticos. Felipe Cazals, ao refletir sobre a produção cinematográfica de sua geração nos anos 1970, declarou:

Cuando comenzamos a filmar en mi generación, la de los años 70 del siglo pasado, nuestra decisión era abordar el cine nacional como un testimonio, es decir, no podíamos distanciarnos de la realidad en la cual vivíamos, nos parecía que hacer un documental meramente de denuncia no era suficiente, había que hacer dentro de la ficción un testimonio de lo que estaba aconteciendo en México en esos años. [...] El cine para mí fue de alguna manera el utensilio que me permitió expresar mi punto de vista crítico respecto del tiempo que me tocó vivir. Yo no creo en los creadores que no tienen una relación directa con el tiempo que les toca vivir y se hacen a un lado de esos asuntos. Yo creo que tenemos la obligación de referirnos a nuestro tiempo y de tener un punto de vista crítico al respecto (Cazals *apud* Mendonza, 2021, *online*, adaptado).

Portanto, ao destacar as dimensões políticas e simbólicas da violência, Felipe Cazals assume uma postura engajada, reivindicando para o cinema não apenas um papel de registro, mas um instrumento ativo de questionamento de sua própria época. A recusa de qualquer pretensão de neutralidade reflete a compreensão de que as imagens filmicas participam das disputas de sentido em torno dos acontecimentos históricos. Desse modo, a obra inscreve-se como ato político que interroga discursos dominantes e enseja leituras insurgentes, remetendo-nos ao poder do cinema enquanto agente emancipador na América-Latina.

5 RECORTES DE CINEMA COMPARADO: *ETNOCIDIO (1976) E CANOA (1976)*

O objetivo desta seção é o de desenvolver uma análise comparativa entre os dois filmes, com base no instrumental analítico próprio ao comparatismo e em intenso diálogo com o conceito de paisagem, tal como explorado, respectivamente, no primeiro e no segundo capítulos da presente dissertação. A partir de análises imagético-literárias de fotogramas criteriosamente selecionados de ambos os filmes, procura-se investigar como a paisagem é formalmente plasmada pela linguagem cinematográfica. Os critérios para a referida seleção foram: convergência temática com a noção de paisagem; fotogramas em que se pode observar a passagem do tempo estampada no elementos físicos do espaço; representação fílmica de tempo cronológico e tempo kairológico; marcas de embates étnicos e colonialidade do pensamento; elementos pontuais de história mexicana; reflexos do processo de globalização; fricção entre o local e o global.

Consequentemente, esses fotogramas, representativos de planos mais extensos, integram-se em uma montagem sequencial que constrói uma narrativa e orienta a percepção do espectador. Quando justapostos, tais fotogramas sugerem significados que vão além da individualidade de cada plano, reorganizando o olhar e estabelecendo relações que provocam o espectador à reflexão e à rememoração, num encadeamento lógico em que é necessário desenvolver uma narração interna própria, passível de ser rearticulada no sistema alfabético-verbal e imagético da presente análise.

Portanto, é necessário destacar a polissemia presente na análise não representativa da imagem, em que a imagem pode significar para além de seus referentes (cf. Brenez *apud* Guimarães; Veras, 2016, p. 21). Esse tipo de leitura amplia a compreensão das imagens, permitindo que elas transcendam suas representações literais e se tornem elementos carregados de múltiplos sentidos, ligados à cultura, emoção, história, entre outros aspectos. Veja-se que existem momentos em que o olho não abarca o mesmo que a câmera, ou ainda momentos em que a música se soma à imagem, excedendo a mera percepção visual. Dessa forma, a “narração interna” é tensionada pelos elementos formais da linguagem cinematográfica, mas ainda é livremente capaz de gerar novas concepções a cada processo de releitura. Nesse aspecto, em nossa proposta de leitura sígnica, incluem-se tanto os planos que destacam a paisagem de maneira isolada quanto

aqueles em que os personagens emergem encarando o espectador ou, por outro lado, evitam o olhar direto, tensionando assim espaço da representação e espaço da experiência leitora.

Se há objetos registrados pelo cinema documentário que buscam autoridade em sua capacidade de compartilhar uma certa realidade ou uma determinada visão do mundo com o espectador, tal aspecto só se concretiza após o reconhecimento desses signos do mundo, desses recortes do pago, desses segmentos imaginários de terreno físico, por parte do público espectador. Portanto, investigo brevemente como a estrutura organizativa desses signos se articulam e se manifestam do enquadramento cinematográfico (visual, sonoro, temático), das escolhas em filmar isso ao invés daquilo, e de concatená-los logicamente a fim de formar argumentos discursivos no tocante às articulações entre cinema e paisagem.

5.1 PRIMEIRO RECORTE: TEMPORALIDADES EXÓTICAS E PAISAGEM LOCAL

Para explorar as formas segundo as quais a paisagem se plasma e se transforma em narrativa imagética, seja na grande tela coletiva, na tela plana privada ou na pequena tela de um celular de uso pessoal, enfocaremos inicialmente o fragmento filmico em que se sobressai o fotograma abaixo, de *Etnocídio* (1976), um documentário, como vimos, com produção binacional.

Figura 1 — Marcas do tempo cristão em *Abya Yala*



Fonte: Fotograma de *Etnocídio* (1976, 30 m 08 s)

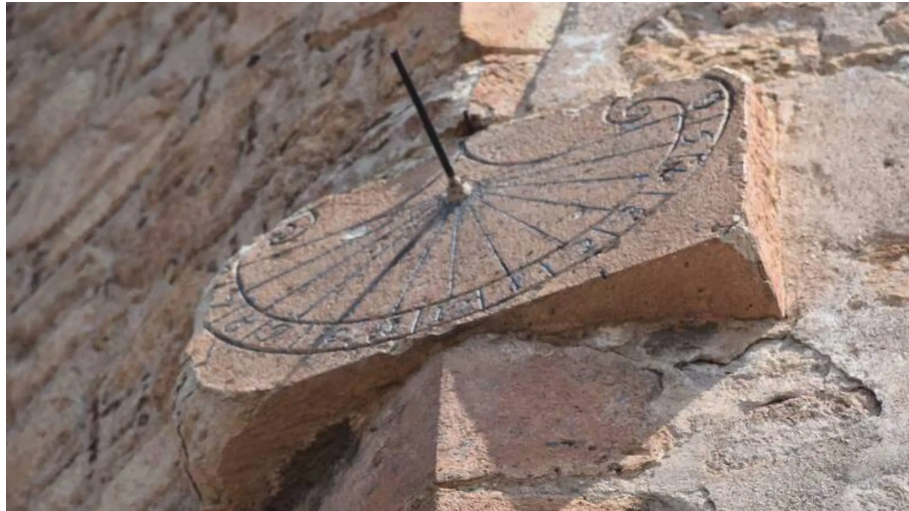
No fotograma acima, vê-se o campanário de uma igreja, do qual emerge, sob luz forte e intensa, a figura de um sino, rotulado com uma letra e palavras “f: fábricas; fabriques” (Figura 1). A junção desses dois elementos sógnicos provoca o observador a pensar sobre a condição das igrejas em sua função de fábricas de temporalidades, uma vez que o sino (e, de forma complementar, a sirene das fábricas) exerce a função de regência sobre o tempo de vida das pessoas, ao longo do dia, semanas, meses ou décadas, em nosso planeta globalizado. O badalar constante do sino é ouvido também na trilha sonora de *Canoa* (1976) e contribui para reforçar a produção cinematográfica de sentidos (e de paisagens), razão pela qual o paralelo entre as duas instituições será ampliado e aprofundado ao longo da montagem de *Etnocídio* (1976), assim como passamos a analisar.

Como bem registra Gomes (2019, p. 3), o badalar dos sinos, no caso de pequenos povoados ou comunidades tradicionais majoritariamente católicas, marca o ritmo das atividades diárias, semanais e anuais, assim como passagens temporais como nascimento e morte, batismo e casamento, cultos votivos, festejos em que se celebra o trabalho coletivo etc. Em princípio, tudo gira em torno do trabalho, como forma de abdição de si próprio: produzir, vender, comprar — eis aí a rotina temporal que se imprime sobre a existência humana. Não por acaso, no tocante a pequenos ou antigos povoados, o campanário da igreja preside sobre as atividades mercantis de feiras e mercados que se estabelecem em seu raio de alcance, promovendo a expansão e consolidação de uma próspera fábrica de mercantilização do tempo e de reificação da vida sobre o *oikos* terrestre, nossa morada compartilhada.

Nesse quesito, ainda que originalmente o cristianismo tenha nomeado os dias da semana dias como “feria”, de que deriva a palavra “feriado” (Barroco, 2024), cabe lembrar que a língua portuguesa promove a distribuição e organização dos dias da semana em termos de atividades laborais: o dia da *segunda feira* da semana, da terceira feira etc., lançados numa tabela coercitiva que regulamenta e cadencia o tempo laboral com prevalência sobre o tempo kairológico, em larga medida. Relembre-se que a noção de “tempo kairológico” corresponde a segmentos de vida que se suspendem acima do tempo cronológico ou utilitário, ou seja, implicam o desfrute de momentos em que a qualidade do tempo fruído imprime sentido à existência humana, abrindo portas para momentos oportunos, propícios ou decisivos para a ação significativa. Veja-se, na sequência (Figura 2), o relógio de sol que se

ostenta no torreão da igreja matriz do vilarejo de San José do Parral, no México, cujas ruas blasonam, todas, o nome de clérigos católicos: Monseñor Carlos Amezcua, Padre Gerardo Loya Alvidrez, Padre Martin Luis Quiñones, Padre Joaquín Díaz Anchondo, entre outros: aquele que nomeia, apropria-se. Que o diga Donald Trump, que acaba de renomear o Golfo do México (termo ameríndio) como “Golfo da América” (homenagem aos europeus).

Figura 2 — Marcadores do tempo cristão em *Abya Yala*



Fonte: Arquivo de El Sol de Parral (Martínez, 2024, *online*).

Sobre a função normativa desse artefato tecnológico de dominação e controle social, Jaime Martínez (2024) assim se manifesta, no tocante ao relógio de sol acima reproduzido, o qual se integra na fachada do templo da cidade de San José do Parral, estado de Chihuahua, México, cuja consagração ocorreu nos idos do dia 24 de dezembro de 1684:

En la actualidad todavía hay quienes no se han percatado de la presencia de este reloj de sol en el templo de San José y que forma parte del proyecto original de la construcción del templo, el cual daba un valioso servicio social a la comunidad de aquella época, sobre todo porque no era fácil que los pobladores tuvieran acceso a un aparato que marcara la hora, como lo es en la actualidad (Martínez, 2024, *online*).

Note-se que o texto destaca o emprego utilitarista do tempo por parte dos “pobladores”, ou seja, pelos colonizadores, em detrimento da vida dos colonizados, sob alegado pretexto de servir à autoridade do deus cristão. A presença do relógio de sol nas paredes externas desse templo mexicano, portanto, não apenas marca a passagem do tempo, mas também simboliza uma forma de controle sobre a vida e as atividades da comunidade colonizada, refletindo a imposição de uma ordem externa sobre suas práticas e percepções temporais.

Em complemento à imagem do sino da igreja no documentário, logo se verá um padre, titular daquele templo, ostentando um relógio em seu pulso esquerdo, artefato tecnológico que é realçado pelas linhas de força da composição fotográfica, cuja linha divisória diagonal conduz o olhar do espectador a esse objeto cúlrico dos tempos modernos, o qual cadencia o ritmo da própria existência humana, reificada e mercantilizada pelas engrenagens da globalização perversa.

Figura 3 — O sacerdócio do tempo cristão em *Abya Yala*



Fonte: Fotograma de *Etnocídio* (1976, 30 m 59 s)

Na ausência de objetos sacros ou vestes litúrgicas, o padre está paramentado com um paletó, peça de vestuário de origem europeia, o qual foi concebido e talhado para uso pela aristocracia francesa, no Século XVII, sob forma de um casaco longo e ajustado ao corpo, combinado com calças cortadas à altura do joelho e um colete, para bem realçar a postura ereta e os protocolos de dominação hierárquica. Adotado rapidamente pela corte inglesa, seu uso se espalhou pela Europa e logo foi imposto aos territórios colonizados. Nos dias de hoje, é traje corporativo e cerimonial de estadistas, magistrados, parlamentares, burocratas, financistas, juristas, empresários, pastores e outros sacerdotes da globalização. Diríamos que essa peça do vestuário já indica uma temporalidade precisa, qual seja, a dos ritos de função hierárquica e do trabalho organizado de forma subalternizadora, sobretudo se considerarmos que, no documentário em tela, os personagens de extração popular,

camponesa ou indígena apresentam-se em trajes de uso cotidiano, no mais das vezes vincados e puídos pela passagem do tempo.

Confortavelmente instalado sobre uma poltrona, o sacerdote informa que foi encarregado de escrever um livro ao mesmo tempo em que participa de várias revistas nos EUA e na Europa, acrescentando que sua chegada à região decorreu de validação e chancela por parte de membros da alta cúria nos Estados Unidos e na Europa. Sua expressão de felicidade esvai-se visivelmente quando tem de mudar o discurso sobre sua condição individual para tratar de sua missão coletiva de assistência social e espiritual.

O padre segue sua entrevista e, falando ainda de forma levemente empolgada, comenta o projeto de “industrializar o Vale do Mezquital”, em confluência narrativa com o subtítulo do documentário: *Etnocídio: notas sobre el Mezquital*. Cabe aqui sublinhar o fato de que “mezquital” é um coletivo de “mezquites”: aqui, a ironia do título do documentário parece bastante evidente, mesmo ao mais desatento dos espectadores, desacostumado a interpretar filmes e seus títulos, ou impossibilitado de assim fazê-lo, por deficiência de ferramentas interpretativas ou por graves lacunas em sua formação intelectual, estética ou acadêmica. Assim, cabe notar que o mezquite (*Prosopis velutina*) é uma planta autóctone extremamente resistente, combalida e resiliente, ainda que, nos dias de hoje, segundo Castejón (2019, *online*), seja extraída de maneira massiva e se encontre ameaçada de extinção (Santiago, 2023).

Por esse viés, é possível inferir que a opção pela referência a essa planta específica, o mezquite, símbolo icônico da paisagem mexicana, além de denunciar o problema na desflorestação no Vale do Mezquital, também é um signo que remete à violência da vida no território colonizado pelos conquistadores europeus, hoje à deriva nas mãos dos sacerdotes da globalização acelerada. Logo, para muito além de mera referência a trivial região administrativa mexicana (Vale do Mezquital), o referido título instala-se, sob forma de metáfora e recurso mnemônico, como fragmento discursivo de denúncia com relação à vida dos camponeses da América Latina.

Ora, se esse documentário faz apelo à memória coletiva e aponta para as mazelas da relação entre instituições religiosas e o nefasto processo de globalização, caberia perguntar se tal título, criteriosamente escolhido, talvez pudesse também remeter, por homofonia e metonímia, ao conjunto dos templos e

instituições religiosas implantadas em Abya Yala pelos colonizadores: seria “mezquital” uma sutil referência a uma plantação de “mesquitas” e, por extensão, um conjunto de templos de matriz europeia, igrejas, capelas, sinagogas, presbitérios e conventos em terras colonizadas?

Sempre no plano das relações entre cinema e memória, entre representações estéticas e paisagem, talvez ainda fosse possível entrever, nesse “notas sobre el Mezquital” que se integra no polissêmico título uma sutil referência ao bíblico “Vale das Sombras” (vale de mesquitas?), o qual, no imaginário cristão que se sobrepõe como marco memorial imaginário entre os povos colonizados, representa um lugar de adversidades recorrentes, de situações opressivas e desestabilizadoras, de sofrimento inenarrável. Tal imagem se encontra em Salmo 23:4, nestes termos: “Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me consolam”.

Na sequência do documentário e se intercalando no discurso desenvolvimentista do padre em favor da globalização, o filme passa a exibir a insalubridade dos ambientes de vida e as precárias condições de trabalho nas fábricas. Nessa precisa sequência de imagens, o filme promove a alternância discursiva entre as mãos regentes do padre durante um culto e as mãos subalternizadas dos trabalhadores, em sua relação visceral e brutal estabelecida com a matéria-prima da produção laboral. A montagem articula uma sequência de recortes de terreno para contrastar o ambiente resplandecente da igreja em oposição ao ambiente e a condição que enfrentam os trabalhadores nas fábricas.

Esse paralelo significativo, para além da mera imagem fotográfica, manifesta-se também por meio do som, como, por exemplo, quando a fala do padre, ao dizer que é preciso “explorar estas canteiras” de mármore, cede abruptamente lugar ao som alto da britadeira e à imagem das mãos de um trabalhador, privadas de qualquer equipamento de proteção, manejando um maquinário pesado sobre a superfície áspera da pedra. Aqui, o espectador poderá se inquirir sobre o significado de “explorar”: Seriam as canteiras ou os trabalhadores o objeto da exploração servil?

Ainda em sua entrevista, o padre menciona o nome de várias ONGs cristãs que trabalham em cooperação transnacional para ajudar comunidades locais a produzirem riquezas para os empresários, ao mesmo tempo em que produzem e acentuam a pobreza para os segmentos subalternizados, diria Milton Santos (2002). Segundo o pároco, não seria apenas um ato de caridade, mas, em verdade, um

investimento, do qual os indígenas seriam os principais beneficiados “porque são os proprietários da matéria-prima”. Nesse ponto, o documentário introduz uma réplica a tal discurso, lançada pela voz de dois indígenas da região, em contraponto ao discurso do padre. Segundo ambos, o verdadeiro benefício é canalizado⁵ para as mãos daqueles que detêm as fábricas, ao passo que o padre demonstra um afastamento progressivo em relação aos camponeses.

O documentário, portanto, decide tomar o ponto de vista dos camponeses, e as próximas escolhas de montagem são elaboradas com o propósito de evidenciar a hipocrisia das falas proferidas pelo padre em sua entrevista⁶. Temos novamente o regresso à liturgia do culto, mas dessa vez o momento é mais longo. Ouvimos três partes do sermão do padre, recortadas e coladas em sequência a fim de formar um único discurso. Finalmente, a exortação se refere àqueles que usurpam o nome de Cristo, razão pela qual a câmera realiza um recorte do espaço para enquadrar o padre sendo encoberto pela figura de Cristo, exibindo, a suas costas, o custoso mármore acumulado para a edificação da igreja. Ao que tudo indica, o documentário parece sugerir que o próprio padre e a igreja seriam usurpadores do tempo sagrado dos povos ancestrais, profanadores de temporalidades míticas em torno dos ciclos naturais de Pacha Mama, o oikos terrestre.

Chegando ao final do fragmento “f: fábrica”, a montagem busca encerrar seu argumento principal. A câmera acompanha uma mulher indígena caminhando pelo pátio da igreja, enquanto insere de fundo a voz de um dos indígenas anteriormente entrevistados. Novamente a sua fala se opõe ao discurso do padre e revela como o padre prometeu-lhes trabalho na fábrica e, logo em seguida, por vontade própria, pediu para despedir os mesmos trabalhadores. Essa narrativa fílmica deixa entrever uma forte convergência ideológica entre o padre e os empresários da indústria extrativa de mármore, apresentados como vis acaparadores de terras pertencentes à comunidade.

Portanto, nesse fragmento, o documentário parece conduzir um questionamento sobre a efetividade da ajuda social mencionada pelo padre em sua entrevista, como se estivesse realmente a serviço da população da região. Assim, a

⁵ Note-se, desde já, que “canao” também significa “canal” ou duto aquífero no espanhol mexicano, em meio rural, segundo o *Diccionario del Español de México* (Dem) (Canoa, c2025, *online*).

⁶ Algumas falas cortadas e omitidas da versão final do filme podem ser lidas em documentos de referência utilizados pela equipe legendagem (ONF, 1976). Estas revelam mais informações sobre a relação do padre e de policiais mexicanos com esbulho fundiário que se perpetrava por então.

própria igreja, como é evidenciado pelas declarações dos camponeses, repudia os desamparados, ao mesmo tempo em que serve de facilitadora no processo de esbulho de terras, por parte dos donos das fábricas que necessitam de mão de obra barata e servil.

Como visto acima, o documentário opera por várias vezes a escolha de imagens que ilustram, em contraponto, as declarações lançadas, nas entrevistas, por diferentes atores sociais. Apesar de padre e camponeses definirem o Vale do Mezquital com suas vozes, é a montagem que elege aquele que terá a força da última palavra e, nesse ponto, a montagem se confunde com o próprio discurso-filme (Xavier, 2005). A montagem esconde as vozes e perguntas dos realizadores, apropriando-se de suas falas. Além disso, a orientação das entrevistas, como a realizada com os camponeses, revela que muito possivelmente estas tiveram lugar depois daquela com o padre, pois as narrativas emergem justamente em contraposição às afirmações diretas do padre.

Portanto, o cinema documentário conta com amplas potencialidades de pesquisa social e expressividade estética, de forma que a escolha do local para as entrevistas também decorre de propostas formais, permitindo inclusive a elaboração de uma mise-en-scène através do recorte de quadro e movimentos de câmera que permitem isolar objetos da realidade. Dessa forma, em *Etnocídio* (1976), também o recorte do ambiente físico e simbólico das entrevistas ajuda a ampliar e consolidar a narrativa filmica, ao enquadrar o padre em seu confortável aposento com janelas protegidas por cortinas translúcidas, em contraposição à aridez abrasadora de um campo aberto e estéril em que, sob o sol inclemente, são filmados os camponeses, majoritariamente pertencentes à etnia otomi, um povo autóctone da zona central do México, cujas população assim se distribui, segundo o Atlas de los Pueblos Indígenas de México:

En el estado de Hidalgo se concentra el mayor número de población otomí, se encuentran en el llamado **Valle del Mezquital**, los municipios de la región occidental con mayor población otomí son Tlanchinol, Cardonal, Tehuacán de Guerrero, San Salvador, Santiago de Anaya, Chilcuautila, Tasquillo y Huazalingo; en la porción más occidental hidalguense, destacan los municipios de Acaxochitlán, Huehuetla, San Bartolo Tutotepec y Tenango de Doria. El Estado de México ocupa el segundo lugar en población otomí, concentrados principalmente en los municipios de Toluca, Temoaya, Acambay, Juquipilco, Oztolotepec, Morelos y Chapa de Mota (INPI, INALI, 2020, *online*, grifo próprio).

A justaposição de cenas tomadas em seletivos recortes de espaços físicos define novas percepções e concepções da paisagem imaginária, em perfeita coesão com as propostas dos realizadores cinematográficos. Por tal razão, passamos agora a analisar, de forma contrastiva, um fotograma de *Canoa: memoria de um hecho vergonzoso* (1976) (Figura 4), o qual traz múltiplos elementos convergentes de significação fílmica e narrativa, com esteio na ideia de que a *mise-en-scène* pode servir à ruptura ou à preservação da ilusão de um mundo autônomo no âmbito da narrativa.

Figura 4 — O tempo laboral e mercantil cristão em *Abya Yala*



Fonte: *Canoa* (1976, 47 m 3 s)

Nesse fotograma, que se articula em torno de um ônibus que se dirige ao fundo da cena, dando costas ao espectador e indicando sua iminente partida, o olhar de todos os personagens fílmicos é divergente, com pontos aleatórios de fuga, assim como a direção tomada por seus corpos, construindo uma imagem simbólica da fratura e do isolamento, do abandono e do individualismo, do descaso e da luta acirrada pela sobrevivência, tão próprios à “globalização perversa” de que trata Milton Santos (2000). Aqui, a figura do ônibus é um privilegiado veículo de marcas de temporalidades, as quais se sobrepõem na construção da paisagem por parte do telespectador, dando-lhe forma e consistência, sobretudo no que se refere ao apagamento de temporalidades ancestrais, no curso do processo de colonização e globalização que se implanta no território de *Abya Yala*.

Esse fotograma é vetor de diferentes marcas de temporalidade. Por exemplo, vejam-se o solo e as paredes erodidas pela passagem do vento, pela aridez corrosiva da atmosfera ou pelo cinzel das águas daninhas, tão criteriosamente registrados por meio do recorte do pago promovido pelo enquadramento fílmico do espaço, assim como também o ônibus, as vestes, os postes ou as placas de reclame comercial, elementos visuais que igualmente carregam as marcas vincadas da passagem do tempo. O tempo laboral também se projeta nesse ponto de parada de ônibus, assim como ocorre em pontos de embarque e desembarque de outras formas de transporte coletivo, uma vez que nesse cruzamento de convergências espaciais e temporais é possível observar os deslocamentos humanos, as chegadas e partidas, os encontros e desencontros, a espera, a angústia, o passado, o presente e o futuro.

Além do mais, constata-se o bom estado de conservação da placa, sobre cujo fundo branco, evidentemente recém pintado, lê-se a palavra “*Canoa*”, assim como o perfeito estado de seu suporte de madeira, também preservado de deterioração por efeito da passagem do tempo, indícios que poderiam sugerir que a placa é nova e, nesse caso, foi propositalmente colocada ali pela equipe cinematográfica especificamente para as filmagens da cena, no intuito de simular, por metonímia e similaridade simbólica, uma localização histórica, uma vez que as filmagens foram realizadas em distinta localidade, a saber, o vilarejo de Santa Rita Tlahuapan, a aproximadamente 70 km de distância.

Tal como o título do próprio filme, a placa na improvisada parada de ônibus enfatiza a palavra “canoas”, de origem arawak, como teremos a oportunidade de discutir adiante. Paralelamente, sua exata posição no quadrante do plano entre o ônibus e um poste de eletricidade, e sua orientação espacial, voltada para a esquerda, invocam a reflexão para uma noção de progresso do tempo mercantil que se lança, voraz, sobre o território e as paisagens de Canoa. As logomarcas de indústrias transnacionais que aparecem no quadrante superior direito reforçam essa eventual possibilidade de sentidos e trazem as marcas simbólicas do tempo do consumismo globalizado.

Por outro lado, os objetos arduamente transportados pelos personagens da cena, com auxílio da força muscular de seus próprios braços, indicam o sofrimento físico decorrente desse modo de vida, o qual se inscreve na temporalidade laboral em vias de globalização acelerada. Convergem, no fotograma, mercadorias de

diversos feitios e usos, de latões de leite a caixotes de madeira, de bolsas e bolsões diversos a um fardo que se assemelha a um colchão enrolado sobre si próprio.

Os postes também indicam a produção e o consumo de mercadorias, pois a energia mesma é uma das principais mercadorias da globalização, sem a qual nada se produz, nada se transporta, nada se compra ou se vende. Vale notar, atrás do ônibus, um poste com travessas horizontais que poderiam fazer pensar em um crucifixo, emoldurando as manifestações do tempo mercantil, do tempo reservado ao transporte, venda ou compra de mercadorias, seja para uso próprio, seja para ulterior revenda. Essa imposição de um tempo único, o tempo da produção e do consumo mercantilizado, marcada no filme por elementos simbólicos da paisagem, faz lembrar notória afirmação de Antonio Candido, sociólogo e crítico literário:

Acho que uma das coisas mais sinistras da história da civilização ocidental é o famoso dito atribuído a Benjamim Franklin, 'tempo é dinheiro'. Isso é uma monstruosidade. Tempo não é dinheiro. Tempo é o tecido da nossa vida, é esse minuto que está passando. Daqui a 10 minutos eu estou mais velho, daqui a 20 minutos eu estou mais próximo da morte. Portanto, eu tenho direito a esse tempo; esse tempo pertence a meus afetos, é para amar a mulher que escolhi, para ser amado por ela. Para conviver com meus amigos, para ler Machado de Assis: isso é o tempo. E justamente a luta pela instrução do trabalhador é a luta pela conquista do tempo como universo de realização própria. A luta pela justiça social começa por uma reivindicação do tempo: 'eu quero aproveitar o meu tempo de forma que eu me humanize' (Candido *apud* Glass, 2006, *online*)

Haja vista as marcas do tempo laboral que se distribuem sobre o fotograma, passamos agora ao célebre trecho da Bíblia que assim trata o tempo, tal como os conquistadores terminaram por impor, com ajuda do Livro Sagrado, da espada, da pólvora e dos vírus, aos povos autóctones de *Abya Yala*:

Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu. Há tempo de nascer, e tempo de morrer; tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou; Tempo de matar, e tempo de curar; tempo de derrubar, e tempo de edificar; Tempo de chorar, e tempo de rir; tempo de prantear, e tempo de dançar; Tempo de espalhar pedras, e tempo de ajuntar pedras; tempo de abraçar, e tempo de afastar-se de abraçar; Tempo de buscar, e tempo de perder; tempo de guardar, e tempo de lançar fora; Tempo de rasgar, e tempo de coser; tempo de estar calado, e tempo de falar; Tempo de amar, e tempo de odiar; tempo de guerra, e tempo de paz (Bíblia, c2011, Ec 3, 1-8).

Esses preceitos bíblicos sobre o desfrute ou gozo do tempo (alguns diriam “emprego do tempo”) poderiam integrar a análise de como a violência é narrada cinematograficamente em *Canoa* (1976) e *Etnocídio* (1976), plasmando e se inscrevendo até mesmo no enquadramento seletivo do inclemente espaço físico

decupado, cujos muros nus e erodidos pelo tempo, cujos postes verticais e ângulos retos funcionam como indicadores de que o tempo é uma força vital que se impõem sob forma de um cronômetro cristão, aquele tempo que preside sobre o Vale das Sombras, sobre os fluxos de vida cadenciados pela globalização.

Note-se que o próprio título do segundo filme aqui analisado já anuncia a violência com a qual o espectador deverá se deparar: *Etnocídio* (1976). Esse substantivo, proveniente da antropologia, remete ao processo de “destruição da civilização ou cultura de uma etnia por outro grupo étnico”, segundo o dicionário Houaiss UOL (Etnocídio, c2025, *online*). Cabe ainda notar seu paralelo semântico com a palavra “genocídio”, que consiste no:

aniquilamento de grupos humanos, o qual, sem chegar ao assassinio em massa, inclui outras formas de extermínio, como a prevenção de nascimentos, o seqüestro sistemático de crianças dentro de um determinado grupo étnico, a submissão a condições insuportáveis de vida etc. (Genocídio, c2025, *online*).

Cabe lembrar que o etnocídio vai além da eliminação física de grupos étnicos, pois também pode se restringir ao apagamento das práticas culturais de uma etnia, do idioma à culinária, da espiritualidade às formas de relacionamento interpessoal, da música ao esporte, das técnicas curativas (físicas, mentais ou espirituais) ao processo educativo, dos protocolos laborais às formas cúlticas de fruição do tempo. Claro está, o etnocídio implica em intenso epistemicídio. E a reflexão sobre ambos os processos, para muito além dos textos escritos, ocorre por intermédio do cinema, como se constata neste comentário do Doutor em Ciência Sociais, Gustavo Aprea (2015):

A fotografia permite acreditar muito naquilo que exhibe, ao passo que o cinema espalha as crenças ao redor do que é mostrado, mas tem a capacidade de manter viva e atualizar permanentemente a recordação do convocado. Por isso, entre outras coisas, grande parte de nossa memória visual sobre um fato como o genocídio está construída tanto por textos ficcionais (*A lista de Schindler*) como documentais (*Shoah*). Ambas as formas de cinema constituídas em torno de um referente imaginário potencializam essa capacidade de reconstruir e construir a memória social. Isso talvez explique a potência que tem o cinema para convocar um tema como o genocídio. Ou seja, a ideia de trabalhar com imagens em movimento, com limites instáveis, gera a possibilidade de atualizar e trabalhar permanentemente com a memória e a recordação (Aprea, 2015, p. 213).

Em perspectiva convergente, Ginzburg (2017, local. 22) afirma que a violência é uma “construção material e histórica”, “produzida por seres humanos, de acordo

com suas condições concretas de existência”. Portanto revela que há dois elementos metodológicos cruciais para “um estudo sobre literatura e violência”: “a análise do narrador”, e “a contextualização histórica” (Ginzburg, 2017, local. 53), ou seja, “o problema da sua constância, da intensidade de sua presença [...] demonstrada no passado” (Ginzburg, 2017, local. 28).

Visto que definir objetivamente um ato de “violência” esbarra em questões que mudam de acordo com o período histórico e contexto cultural, Žižek (2014) considera que “a violência objetiva é uma violência invisível”, pois a violência que se percebe subjetivamente “é somente a parte mais visível de um triunvirato que inclui também dois tipos objetivos de violência”: a “sistêmica”, principalmente através do controle do Estado e a “simbólica” exercida através da linguagem. Para este autor, a linguagem possui a capacidade de impor “um certo universo de sentido” (Žižek, 2014, local. 28-29), porque:

simplifica a coisa designada, reduzindo-a a um simples traço. Difere da coisa, destruindo sua unidade orgânica, tratando suas partes e propriedades como se fossem autônomas. Insere a coisa num campo de significação que lhe é, em última instância, exterior (Žižek, 2014, local. 125).

Neste mesmo sentido, Ginzburg (2017, local. 156) reivindica o caráter instrutivo da literatura, a qual nos “permite criar um repertório de elementos, imagens, ideias, posições, relatos, exemplos — que interessa para a constituição de orientações éticas individuais e coletivas”. No entanto, Ginzburg (2017) acende o alerta, pois aquilo a que se chama de “realidade” é cada vez mais acessado por intermédio de tecnologias inovadoras (Ginzburg, 2017, local. 140), razão pela qual seria equivocada “a ideia de que o texto literário seja um registro imediato da realidade” (Ginzburg, 2017, local. 58). Ademais, segundo ele, a violência em textos do século XX é geralmente tematizada por meio de figuras de linguagem como a hipérbole ou a elipse, as quais “permitem dar concretização sensível a extremos” (Ginzburg, 2017, local. 52-53).

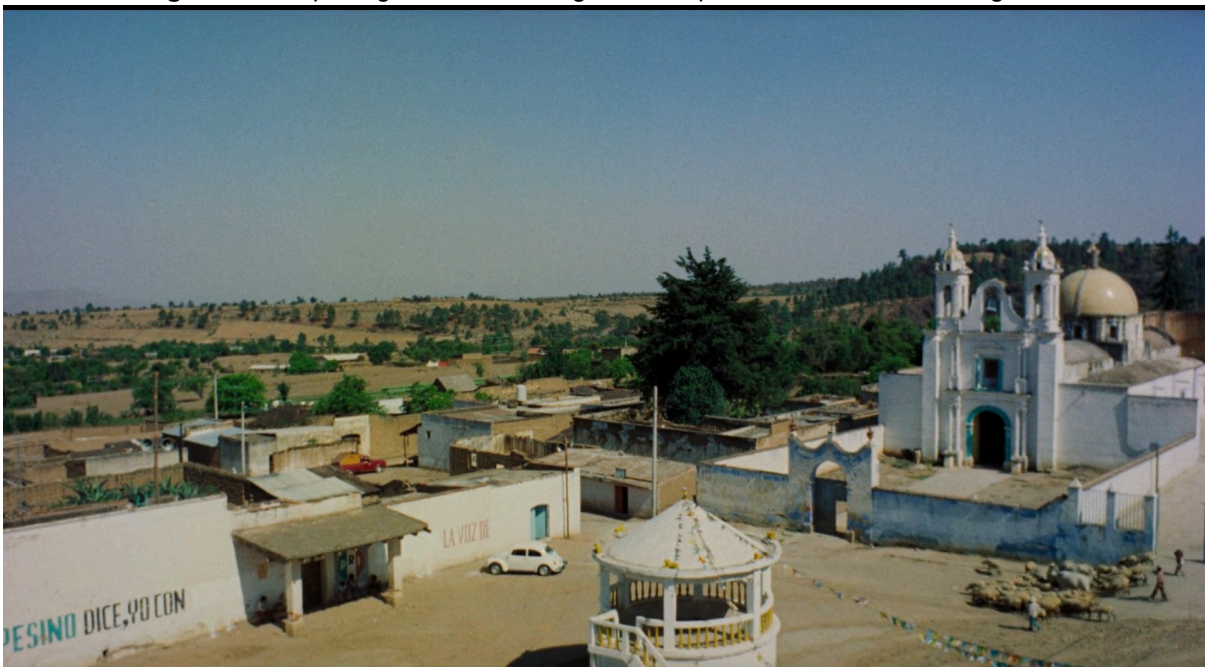
Portanto, cabe concluir que, se a violência subjetiva é de fato invisível, esses dois filmes plasmam formas simbólicas capazes de torná-la visível por meio da estética imagética, verbal e sonora. Assim, o espaço físico dos ambientes filmados é recortado, decupado e explorado em seu potencial conotativo e retrabalhado simbolicamente pelos elementos formais da linguagem cinematográfica, transformando-se em uma paisagem imaginária em que se destaca a constante

violência sofrida pelos habitantes das respectivas localidades geográficas. Para alcançar tais efeitos, são necessários recortes espaço-temporais que conectam pontos dispersos do território, permitindo ao espectador compreender que as populações residentes são vítimas de uma violência sistêmica, exercida, nesse caso, principalmente com o apoio do clero retrógrado e conservador.

5.2 SEGUNDO RECORTE: TEMPORALIDADES LABORAIS, RELIGIOSIDADES COLONIAIS

Passamos agora à leitura de mais dois pares de fotogramas, contextualizados na sequência de imagens que emergem de uma cuidadosa montagem cinematográfica, levada a efeito por uma esmerada equipe de produção e conduzida pelos respectivos diretores. Nesses dois pares de signos imagéticos, aprofundaremos a questão da articulação entre paisagem e temporalidades divergentes, por meio da dialética entre local e global sugerida por Milton Santos (2000). Como se vê abaixo (Figura 5), o primeiro fotograma assim se apresenta:

Figura 5 — A paisagem comunal segundo temporalidades cívicas e religiosas

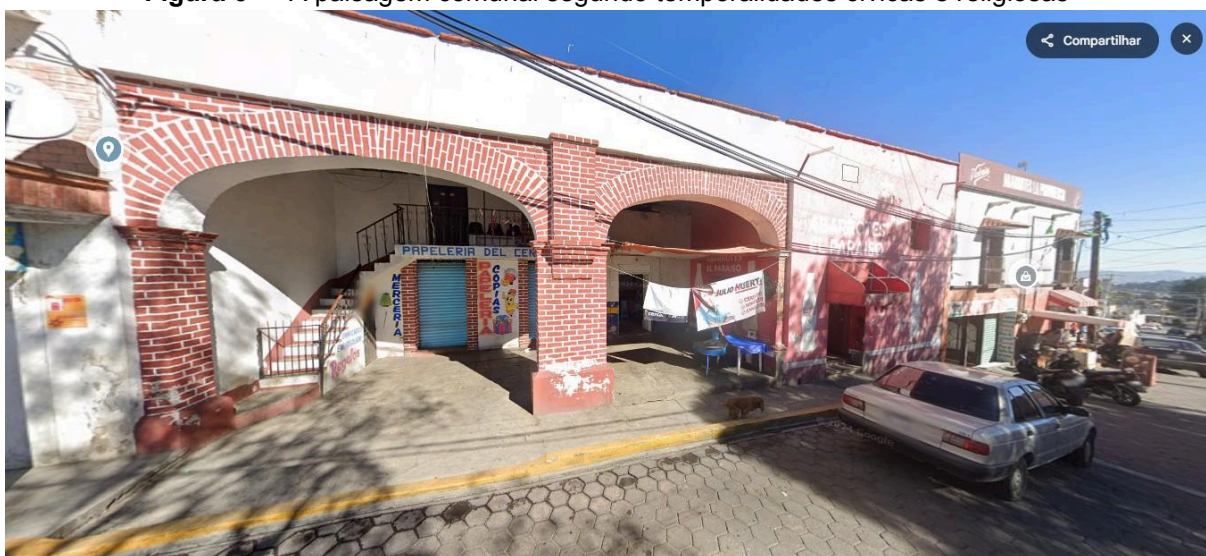


Fonte: Fotograma de *Canoa* (1976, 14 m 46 s)

À primeira vista, essa cena poderia ser interpretada como representação de um espaço bucólico, enquadrado por uma natureza ordenada e idílica, adornada por campos agricultáveis e resquícios de matas ancestrais, com vegetação natural que

se ergue sob um céu límpido e promissor. Cabe sublinhar que o vilarejo filmado com a intenção de representar o povoado de São Miguel Canoa em 1968 não é o próprio lugar, senão outro povoado rural, igualmente periférico: Santa Rita Tlahuapan, segundo relembra Melgarejo (2004, p. 328). Observe-se esta imagem do centro urbano de Santa Rita Tlahuapan (Figura 6) e repare nas mesmas edificações que operam como simulacro cenográfico na película de Cazals a representar o centro de San Miguel Canoa (Figura 7):

Figura 6 — A paisagem comunal segundo temporalidades cívicas e religiosas



Fonte: Google (c2025, online)

Figura 7 — A paisagem comunal segundo temporalidades cívicas e religiosas



Fonte: Fotograma de *Canoa* (1976, 30 m 29 s)

Nessa perspectiva, como bem destaca Malcom Budd (2013, p. 304), a percepção da paisagem depende de um “carácter variável, baseado na concepção, propósito ou actividade humana”, tal como se observa neste comentário:

Uma cena pode ser inteiramente constituída por objectos naturais e ser no entanto construída ou planeada, no todo ou em parte, pelo homem. Igualmente, a porção do mundo que um espectador está a apreciar, digamos uma paisagem, pode conter apenas coisas naturais, mas incluir traços de humanidade, sob a forma de pomares, campos de milho ou prados onde pastam vacas, por exemplo (Budd, 2013, p. 304).

Também para Berleant (2013, p. 290), “o mundo natural não é uma esfera independente, mas é ela mesma um artefacto cultural”. Dessa forma, espaços naturais antropizados estão impregnados de significados e de memórias que aí se imprimem por meio da cultura humana, razão pela qual partimos agora para mais uma análise criteriosa desses construtos imaginários, desses recortes de pago, tal como são decupados cinematograficamente neste fotograma específico de *Canoa* (1976) (Figura 5), o qual resulta de uma tomada de imagens levada a cabo no vilarejo cênico de Santa Rita Tlahuapan, para simular um San Miguel Canoa imaginário e plasmar uma paisagem cultural simbólica.

Esse recorte visual e afetivo do espaço de vida coletiva, cuidadosamente enquadrado em um processo que inclui a locação da tomada de imagens, o horário para a filmagem, o ponto de vista em *plongée* (isto é, olhando de cima para baixo) e o grande plano geral, assim como outras opções de revelar ou ocultar, expõe os seguintes elementos visuais: no primeiro plano, um coreto segmentado (espaço de ritos religiosos ou cívicos, por vezes militares, etc.), no qual se encontra um poço de água comunitário (visível na sequência do filme); uma praça ou grande pátio (para acolher feiras, festejos, manifestações políticas); uma imponente igreja fechada atrás de um alto muro, sobre a qual convergem as linhas de força da imagem, para aí conduzindo o olhar do espectador; pastores ou comerciantes que conduzem um rebanho de ovinos; um muro branco em que se lê [cam]“pesino”; um fusca branco.

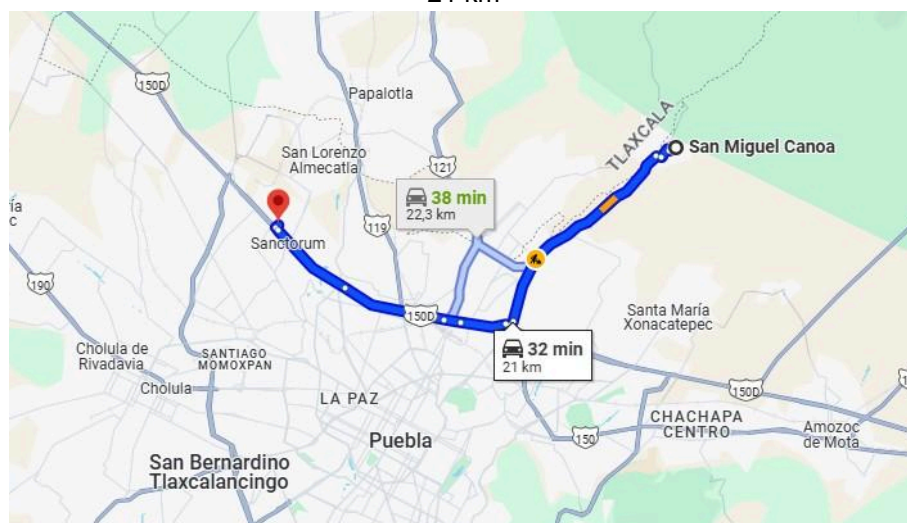
O fusca, um fetiche da globalização produzido pela Volkswagen, é um artefato da industrialização levada a cabo na Alemanha nazista na primeira metade do século XX. O “carro do povo” (tradução para “volkswagen”) (Steiner, 2018, *online*), no pós-segunda Guerra Mundial, tornou-se um veículo popular quando a empresa adotou uma política de expandir sua fabricação e comércio em escala global, como se constata nesta passagem de Mariotto, ao tratar da implantação de fábricas no

Brasil e no México — mais precisamente em Puebla, a uma dezena de quilômetros de Canoa.

Durante a primeira fase (dos anos 40 a 1969), a distribuição era organizada com parceiros importadores independentes ou diretamente por filiais importadoras do grupo. Mas nesse período também foram instaladas plantas de montagem e produção em países como Brasil, México, África do Sul e Austrália, onde políticas nacionais impediam o livre acesso ao mercado. Plantas altamente integradas, com estamperia, montagem da carroçaria, pintura, sub-montagem e montagem final foram instaladas no Brasil e em **Puebla, México**. Essas plantas representavam a estratégia de internacionalização dominante nessa fase. Com máquinas e ferramentas usadas, descartadas na Alemanha, essas fábricas produziam os modelos mais antigos, predominantemente para os mercados nacionais protegidos. Os gestores locais tinham uma autonomia relativamente alta com relação à matriz. Os objetivos estratégicos eram assegurar acesso a mercados potencialmente grandes e usar mão-de-obra barata em linhas de produção intensivas em mão-de-obra, no estilo fordístico (Mariotto *et al.*, 2003, p. 61, grifo próprio).

O fusca, como é popularmente chamado no Brasil, é conhecido como “vocho”, no México, país em que é produzido desde 1967, na planta industrial da Volkswagen na cidade de Puebla (Volkswagen, c2025., *online*, Felix, 2022, *online*), também sede da fabricação do último fusca/vocho do mundo (Fagundes, 2023, *online*). O leitor do presente trabalho terá notado como é impressionante a proximidade daquela data inaugural com a data catastrófica de 4 de setembro de 1968, dia em que ocorre o Massacre de San Miguel Canoa, representado no filme em questão, fato ocorrido à reduzida distância de duas dezenas de quilômetros da planta fabril da Volkswagen, como se constata no mapa reproduzido abaixo:

Figura 8 — Rota rodoviária de San Miguel Canoa até a fábrica da Volkswagen em Puebla, totalizando 21 km



Fonte: Google, INEGI (c2025).

Nessa perspectiva, a presença de um vocho nesse fotograma específico seria caso adventício ou engenhoso elemento estético, informativo e ideológico posto em cena pela equipe de produção? Relembremos que, apenas duas décadas após a derrota sofrida pelos nazistas na Segunda Grande Guerra, a Volkswagen, ícone da industrialização globalizada, implantou-se em Abya Yala, em estreita e proveitosa relação com as ditaduras cívico-militares na América Latina, particularmente no Brasil, aspecto que é documentado por vários estudos históricos. No continente, a VW foi amplamente beneficiada com políticas econômicas impostas por regimes autoritários, servindo-se da repressão sindical por parte do Estado para manter baixos os custos de produção, sobretudo os salários⁷. Ademais, a empresa alemã também recebeu benefícios e subsídios fiscais significativos, em conjunto com seus acionistas locais. Assim, a fábrica da VW em São Bernardo do Campo foi palco de atividades de vigilância e repressão de operários, ao passo que funcionários suspeitos de ativismo sindical eram retidos e torturados, enquanto informações pessoais a seu respeito eram repassadas aos serviços de repressão militar do Estado. No país do fusca, o Brasil, a Volkswagen violou direitos humanos e trabalhistas, conforme a empresa multinacional alemã reconheceu oficialmente no ano de 2016, tendo assumido o compromisso de pagar indenização às vítimas e às suas famílias (Silva; Campos; Costa, 2022). Hodiernamente, segundo aponta pesquisa do jornalista Marcelo Oliveira publicada no portal da Agência Pública (Oliveira, 2025, *online*), a Volkswagen manteve uma fazenda no Pará, Brasil, entre 1974 e 1986, onde trabalhadores foram submetidos a condições de trabalho escravo e tráfico de pessoas. Segundo a matéria, que se embasa nos processos do Ministério Público Federal (MPF) e do Ministério Público do Trabalho (MPT), a fazenda, financiada pela ditadura militar, empregava trabalhadores sem vínculo formal, com precárias condições de trabalho e remuneração abaixo do combinado, perante as quais, muitos menores de idade, eram traficados por recrutadores. O Ministério Público do Trabalho (MPT) ajuizou uma ação civil pública contra a Volkswagen em dezembro de 2024, buscando uma indenização de R\$ 165 milhões. A Volkswagen nega responsabilidade e rejeitou o acordo proposto pelo MPT

⁷ Veja-se esta informação sobre a evolução do salário-mínimo no Brasil, em dólares: “Em janeiro de 1953, o salário mínimo estava em US\$ 64,21. No início dos anos 60, porém, já havia recuado para cerca de US\$ 32. Ao patamar de US\$ 50, o salário-mínimo chegou somente em 1973. A barreira dos US\$ 100, por sua vez, foi atingida em 1981, mas voltou a cair nos meses subsequentes (G1/Globo.com, 2007, *online*).

(Oliveira, 2025, *online*). Finalmente, a pesquisa do historiador alemão Christopher Kopper (2017), intitulada *A VW do Brasil durante a Ditadura Militar brasileira 1964-1985: Uma abordagem histórica*, serve de base ao processo e às decisões do Ministério Público Federal (MPF) .

Princípio significativo da análise daquele fotograma (Figura 5), o vocho enquadrado pelo recorte cinematográfico desse documentário mexicano também parece remeter, retrospectivamente, ao massacre humano que se perpetrou no povoado de Canoa, no ano de 1968, como metonímia para todos os massacres promovidos em nome do capital, do agronegócio, do latifúndio, da indústria e do comércio na América Latina. Sua presença simbólica no recorte de pago enquadrado pela câmera cinematográfica, talvez voluntariamente planejada pela equipe de produção, parece contrapor-se ao rebanho de ovinos que passa em frente à igreja e ao espaço falsamente bucólico do simulacro fílmico que remete, simbolicamente, à pequena comunidade de São Miguel Canoa, de tal modo que o referido veículo de origem alemã se apresentaria como privilegiado instrumento da globalização, atraindo para si próprio as percepções e concepções sobre os espaços de vida, as temporalidades, as relações interpessoais, elementos simbólicos que integram a paisagem local.

No que tange à palavra “canoa”, voluntariamente utilizada para dar título ao longa metragem, sua origem etimológica é incerta e imprecisa. Em espanhol mexicano, a palavra “canoa” tem vários significados, tais como estes, por exemplo, que são apresentados pelo Dicionario del español de México (DEM), resultado de pesquisas do Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios do respeitado Colegio de México:

1 Embarcación de remo o de pértiga, muy angosta, a veces de madera de una sola pieza; se usa principalmente en los ríos y en la práctica del canotaje;

2 (Rural) Especie de cajón o batea, generalmente de madera, que sirve para dar agua o alimento a los animales o como depósito de leche o miel;

3 (Rural) Canal angosto de madera que sirve de acueducto, colocado como puente sobre una acequia o zanja; es de una sola pieza y **se hace ahuecando el tronco de algún árbol** (Canoa, 2025, *online*)

Como se viu acima, “canoa” pode ser definido como “especie de cajón o batea, generalmente de madera, que sirve para dar agua o alimento a los animales”. Em português, nesse caso específico, seu equivalente seria “cocho”. Por esse viés, talvez o título aponte, ironicamente, para as formas como a globalização e certas

entidades religiosas concebem e tratam os seres humanos, nutridos e hidratados em cochos: animais de tiro e tração, carne de canhão, músculos para o trabalho servil, seres destinados ao abate — pela espada de San Miguel?

Adicionalmente, a palavra “canoa”, em espanhol e português (com ulterior passagem também ao francês e ao inglês, entre outras línguas), teria sua origem etimológica no vocábulo “*kanawa*”, o qual é registrado nos seguintes idiomas atuais, derivados do arawak ou do karib, entre tantos outros idiomas correntes na região do caribe e da amazônia: língua Aparai (cf. Aparai, 2021, p.18), Apuriña (cf. Ferreira, 2013, p. 40), Arutani (cf. Japiim, 2022, p. 10), Manxineru (cf. Cabral *et al.*, 2015, p. 328), Piro (cf. Brandão; Facundes, 2007, p. 117) e Wayana (cf. Camargo, 2008, p. 89-90).

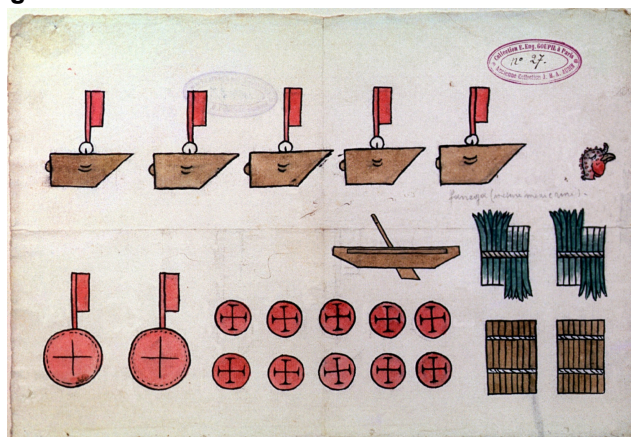
Segundo o Oxford Bibliographies (OBO, 2025, *online*), as línguas Arawak formam a maior família linguística da América do Sul, com cerca de quarenta idiomas distintos. Elas são faladas na Amazônia e além, abrangendo a Guiana Francesa, Suriname, Guiana, Venezuela, Colômbia, Peru, Brasil e Bolívia (OBO, 2025, *online*). A identificação dessa família linguística emerge do trabalho de um padre jesuíta, Filippo Salvatore Gilii, o qual catalogou diversas línguas com base em similaridades e uma suposta “unidade genética” (OBO, 2025, *online*). Ulteriormente, com a colonização europeia da América-latina, muitas línguas da família Arawak se extinguíram, enquanto outras permanecem vivas e difusas (OBO, 2025, *online*).

Por outro lado, segundo Bérard e Biar (2021, p. 239), juntamente com o Golfo do México, o mar do Caribe funcionava como uma espécie de “mediterrâneo americano”, no qual rotas marítimas importantes permitiam o deslocamento de pessoas e a permuta cultural de saberes e tecnologias entre os territórios em seu entorno. A principal dessas tecnologias foi a embarcação chamada *kanawa*, “um grande barco capaz de transportar até 40 pessoas” (Bérard; Biar, 2021, p. 240). Vásquez (2020) assim discorre sobre o uso de canoas e tecnologias similares pelos indígenas mesoamericanos:

Esta fue una actividad que comprendió la apropiación del medio acuático, con lo cual se aprovechaban y ocupaban entornos con gran biodiversidad. Implicó el desarrollo de un conjunto de conocimientos técnicos que se manifiestan en la existencia de diversos tipos de embarcaciones, y tuvo un papel determinante en la configuración del territorio mexicana al ser uno de los mecanismos con los cuales los habitantes de Tenochtitlán y Tlatelolco conquistaron y defendieron el espacio en el que se asentaron desde el siglo XIV (Vásquez, 2020, p. 50).

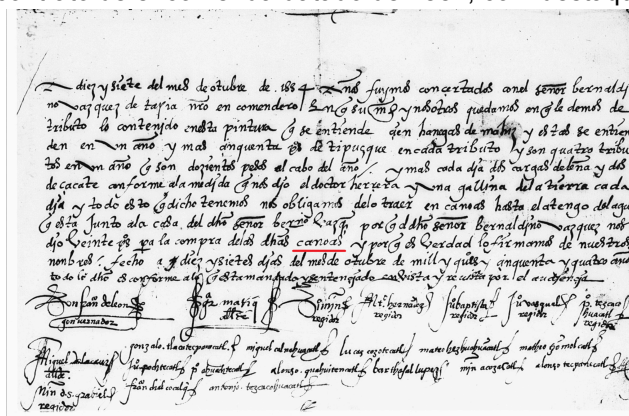
Vásquez (2020, p. 67-67) conclui que a tomada de Tenochtitlán, capital do império Asteca, se deveu em grande medida ao apoio que os espanhóis obtiveram da força naval do grupos indígenas Iztapalapa, Huitzilopochco, Mexicaltzingo, Culhuacán, Mixquic e Cuitláhuac, os quais cederam suas canoas e respectivas tripulações ao invasor espanhol. Mesmo após o fim do domínio colonial espanhol sobre o território mexicano e suas populações, as encomendas de canoas permaneceram institucionalizadas, como se pode constatar neste “contrato de encomienda”, de 1884, que abaixo é reproduzido, em frente e verso, tal como se encontra no portal do projeto Amoxcalli (CIESAS, 1999, *online*):

Figura 9 — Frente do contrato de encomenda de canoas



Fonte: Documento nº 027 - Contrato de Encomienda (CIESAS, 1999, *online*).

Figura 10 — Verso do contrato de encomenda datado de 1884, com destaque para a palavra “canoas”



Fonte: Documento nº 027 - Contrato de Encomienda (CIESAS, 1999, *online*, grifo próprio)

De forma complementar, o dicionário da Real Academia Espanhola indica esta outra possibilidade de sentido para a palavra “canoas”: “Canal de madera u otra materia para conducir el agua” (Canoa, 2024, *online*), enquanto “sombbrero de canoa” remete a um tipo de chapéu utilizado pelos “eclesiásticos, que tiene levantadas y abarquilladas las dos mitades laterales de su ala en forma de teja”, segundo o

Diccionario de la lengua española da *Real Academia Española* (Sombrero, c2024, *online*). Nesse caso, a “canao” do título poderia talvez remeter aos sombreros destas autoridades religiosas que, à imagem de canais de água, contribuem para drenar o sangue e a vida dos camponeses em benefício dos latifundiários, comerciantes, industriais, banqueiros e outros sacerdotes da globalização?

Segundo Enriquez (s.d., *online*), as *encomiendas* implantadas pelos espanhóis na América durante a colonização configuraram-se como um sistema de exploração que associava dominação econômica, cultural e religiosa. Os indígenas, “*encomendados*” a conquistadores e colonos, eram obrigados a pagar tributos e fornecer trabalho corporal em troca de uma pretensa proteção e de uma evangelização forçada, sob cujos nomes se camuflava a exploração desenfreada. Assim, os recursos locais, incluindo trabalho humano, eram drenados para sustentar a elite colonizadora e alimentar o comércio global, criando uma dinâmica em que a riqueza fluía das colônias para os centros do império espanhol.

Essa prática, como sugerido no texto de Enriquez (s.d., *online*), ecoa a ideia dos “sombros de canoa”, os quais poderiam aqui simbolizar os canais através dos quais as riquezas extraídas das terras indígenas fluem em benefício de grupos econômicos e investidores individuais. A forma desses chapéus, cujas abas se assemelham a uma calha ou canal, evoca não apenas a drenagem literal, mas também a exploração sistemática de corpos humanos reificados, elementos da natureza mercantilizados, crenças espirituais e práticas culturais. No contexto da presente análise, seria lícito imaginar que esses “canais” representariam as estruturas econômicas, sociais e políticas que permitem a transferência de riqueza das populações indígenas para os acumuladores de capital, consolidando a desigualdade e a sobreposição cultural de crenças, valores e práticas de vida. Assim, o simbolismo dos “sombros de canoa” reflete a instrumentalização de todo um sistema que drena vidas e territórios para sustentar as dinâmicas da globalização.

Por esse viés, na era da globalização contemporânea, as indústrias transnacionais operam de maneira semelhante ao sistema das *encomiendas*, ao dependerem de seres humanos pifamente remunerados por seu trabalho e da exploração de amplas parcelas da natureza nos países periféricos para atender às demandas dos mercados capitalistas globais. Empresas transnacionais frequentemente se instalam em regiões economicamente vulneráveis, oferecendo

empregos precários enquanto extraem parcelas mercantilizadas da natureza e suprimem a diversidade natural local.

Nesse contexto se inscreve a Volkswagen, conglomerado industrial que, durante a ditadura militar brasileira, colaborou ativamente com o aparato repressivo do regime, monitorando seus operários e fornecendo informações detalhadas aos órgãos de segurança (Silva; Campos; Costa, 2022). Trabalhadores foram presos e torturados em suas dependências, evidenciando a estreita cooperação entre a empresa e o Estado autoritário para manter, pela violência, o controle laboral e maximizar seus lucros (Silva; Campos; Costa, 2022, p. 156-157). Esse caso ilustra como, à maneira do empreendimento colonial, empresas transnacionais podem se aproveitar de territórios locais para maximizar seus lucros, em detrimento dos seres humanos que aí habitam. Tal como os espanhóis que colonizaram as Américas, essas corporações perpetuam um sistema de desigualdade em que o capital (líquido) flui para os algibes bancários de grandes conglomerados, enquanto comunidades locais enfrentam a desintegração cultural e social, além da precarização de suas condições de vida. Dessa forma, tanto no passado colonial quanto no presente globalizado, a exploração econômica serve como um “canal” para escoar produtos (matéria bruta ou tratada, *in natura* ou industrializada) de territórios subalternizados em benefício de investidores locais ou globais, os quais, nas narrativas e fábulas dos economistas, recebem o nome de “mão invisível do mercado”.

Nessa perspectiva, o espectador poderá constatar que o padre de *Canoa* (1976) é apresentado, pela voz de um ator que encena um secretário de governo, como intermediário na compra de terrenos, talvez abusiva, para implementação de uma zona industrial e também para a construção de uma rodovia que interligaria o povoado a outros grandes centros urbanos (20 min 08 s — 20 min 58 s). Dessa sequência fílmica, emerge a questão: estariam a igreja, empresários e burocratas despojando, intencionalmente, os camponeses de suas terras e de suas culturas a fim de abrir espaço para a globalização?

Nesse contexto de expansão das malhas viárias para o transporte de mercadorias e deslocamento de prestadores de serviços, o vocho termina por se transformar em símbolo de poder econômico, social e político, ao se impor, por meio das mídias, como símbolo hierárquico em espaços tradicionais, espirituais, culturais ancestrais e autóctones. Que se lembre aqui o célebre filme *Se meu Fusca falasse*

(1968), cujo personagem principal, o antropomorfizado fusca Herbie, rendeu uma bilheteria global de mais de 50 milhões de dólares aos estúdios da Walt Disney.

No tocante ao isolamento viário e econômico em que o povoado de San Miguel Canoa se encontrava na década de 1960, sobretudo com relação à próspera, histórica e vizinha cidade de Puebla (sede da Volkswagen), Norbert Francis (1997) assim explica:

La profunda barranca que separa los pueblos hacía imposible llegar en automóvil de Canoa y de San Pablo por la vereda, se transitaba caminando, o a caballo. Antes de inaugurar la carretera, algunos camiones subían por lo que se había convertido en brecha. A pesar del acceso a Puebla por Canoa (dos corridas diarias en cada dirección por el camino de terracería), muy pocos hombres buscaban trabajo fuera de la comunidad. Las personas que usaban camas, sillas y utensilios de metal no llegaron a 12, el calzón y el titixtle se vestían mucho, 'y casi toda la gente [andaba] descalza' (p.89). La mayoría de los techos eran de tejamanil o paja y los pisos de tierra. No había mercado ni en San Isidro ni en Canoa. Nunca ha habido protestantes, ni es probable que se les tolerara (Francis, 1997, p.155).

Quanto à personagem do padre, o documentário cenograficamente representa, por simulação dramática, sua presença no local do crime, na condição de testemunha passiva e inerte frente à tortura encenada das vítimas do massacre por parte dos habitantes locais (01 h 39 min 28 s). Quanto ao governo mexicano daquele período, Galván (2013) menciona que este violava direitos básicos e perseguia grupos contestatários, sob forma de um “Estado de exceção sem ditadura”. Como se sabe, no México, em meio à Guerra Fria, grupos religiosos e empresariais pressionavam o Estado para pôr um fim à “infecção revolucionária” de trabalhadores (Loaeza *apud* Pettinà, 2018, p. 149-150).

Relembre-se agora que o nome do povoado de São Miguel Canoa resulta de uma apropriação levada a efeito pelos padres e espadachins espanhóis, os quais alteraram o topônimo original, “Acallantepec [En el monte de las canoas]”, segundo Francis (1997, p. 152), e introduziram, em posição inicial e privilegiada no sintagma onomástico, a hagiônimo cristã “São Miguel”. A história dessa mestiçagem toponímica assim se complementa, segundo afirmam Valencia, Espinosa e Rodríguez (2016):

Canoa, se trata de un pueblo fundado después de la Conquista, que durante tres siglos llevó el nombre de San Miguel Canoas del Monte; actualmente se le conoce como San Miguel Canoa, en referencia a dos tradiciones: la católica, en el apelativo San Miguel, arcángel considerado fundador y protector de la población, y la indígena, vigente en el vocablo náhuatl Canoa, procedente, al parecer, de los siguientes términos: *acatl*, canoa, *tepetl*, monte y *c*, locativo: ‘En el monte de las canoas’, en donde están los

árboles para hacer o labrar las canoas, para conducir el agua o dar de comer a los animales (Cerezo, García, Castillo, 2003: 13). De esta manera, San Miguel y Canoa conjugan dos tradiciones culturales, la étnica nahua y la mestiza católica (Valencia; Espinosa; Rodríguez, 2016, p.30).

Nesse sentido, por meio de ardilosa hagiotoponímia, os colonizadores concretizaram a “dominação econômica, social e política” das populações, sutilmente impondo e propagando a simbologia religiosa e o santo a ser venerado em cada povoado (cf. Aguiar, 2017). Por esse meio, os agentes da globalização passam a trivializar o onomástico “Canoa” como parte terceira do topônimo dessa localidade mexicana, entre tantas outras. Talvez por tal razão, o título do filme se nomeie unicamente com a palavra “canoas”, de origem ameríndia, evitando a denominação eurocêntrica atribuída pelos colonizadores. Uma tentativa de reivindicar, por via desta palavra, as origens indígenas da localidade? Ou um alerta para a substituição de tecnologias de vida e toponímias ancestrais indígenas por outras, de feitura e ideologias globalizadas? É extensa a lista de topônimos assim distribuídos sobre o território conquistado pelos espanhóis: San Pedro Cholula, Santo Domingo Tehuantepec, San Luis Potosí, San Sebastián Tlacotepec, San Bartolo Tutotepec, San Martín Texmelucan, Santa Rosa Jáuregui, San Vicente Tancuayalab, San Pablo Etlá, Santa Cruz Xoxocotlán etc.

No plano de fundo do fotograma (Figura 5), um vasto horizonte de campos cultiváveis se estende até o horizonte que a vista alcança, num ambiente em visível degradação da vegetação pela excessiva queima para produção de carvão vegetal (exibida em cenas anteriores do longa). A paisagem bucólica parece remeter a um passado no qual o tempo pagão (o tempo do pago, agrícola ou pastoral, sagrado ou profano), se alinhava com as estações do ano e os ciclos da lua, os quais, gradativamente, se adequaram ao calendário gregoriano e ao tempo cristão, cadenciado por badaladas de sino, algarismos de relógio e, súbito, por sirenes de fábrica. De fato, foi a implantação de aldeamentos cristãos, articulados no entorno de uma igreja assentada em posição urbana central, na função de vigilância e controle simbólico sobre a praça e seus arredores, que resultou no domínio tanto do tempo como do espaço de sociabilidade dos respectivos moradores (Hornaert, 1994). A imposição do tempo religioso, marcado pelos sinos, era uma estratégia de controle espacial e social, submetendo os povos indígenas a uma nova ordem social do trabalho, como destaca Cueto (2023):

El dominio que tuvo la Iglesia sobre el tiempo, mediante las campanas, pronto debió ser compartido, puesto que otros grupos de poder advirtieron que quien dominaba el tiempo, lo hacía también de la población. Siendo así las cosas, alrededor del año mil, surge la ciudad como entidad política [...] Desde entonces emergió una nueva hegemonía encabezada por los regidores, estableciéndose junto a la Iglesia como grupo dominante de los campesinos, labradores urbanos y gremios, empleando a la campana para llamar a la población a defenderse de las amenazas comunes, como ataques externos. [...] En consecuencia, el aspecto económico se vio impulsado por las campanas al indicar el inicio de la jornada laboral (Cueto, 2023, p. 29-30)

Assim, as paisagens imaginárias vão, em ritmo acelerado, incorporando o traçado de estradas, enquanto a igreja católica opera, desde o passado colonial, função centralizadora deste projeto destinado a desenvolver a “nova civilização universal” (CELAM, 1979, p. 148), ponto de referência para dar vazão aos interesses da globalização e de seus agentes locais, regionais, nacionais e transnacionais. Assim, a distribuição desse planejamento urbano é encomendado pelo Estado a fim de traçar rotas de produção e consumo, enquanto a igreja se torna instrumento do avanço da globalização sobre este território. Veja-se, por exemplo, a figura da praça pública, imposta pelos colonizadores como forma de implantação forçada das estruturas urbanas da Europa. Em torno ou na proximidade imediata de praças públicas, assentavam-se igrejas, feiras livres e estabelecimentos comerciais, residências de proprietários abastados e prédios administrativos (Fenochio; Dillingham, 2002, p. 40). Na América Latina, sua implantação como equipamento urbano foi amplamente disseminada por meio do planejamento de assentamentos cristãos, nestes termos:

Uno de los primeros y más importantes usos que se les dio a las plazas en los pequeños poblados fue la del mercado semanal, situación particularmente cierta para aquéllas que actúan como lugar central de un territorio rural más amplio. Los lugareños actúan como intermediarios vendiendo artículos manufacturados, mientras que los campesinos de las inmediaciones comercian ahí sus productos agrícolas (Fenochio; Dillingham, 2002, p. 75).

No fotograma em análise (Figura 5), a monumentalidade da igreja contrasta com as pequenas edificações habitacionais ou comerciais circunjacentes e evidencia um descompasso social. A igreja, por sua solidez e verticalidade, pode ser interpretada como uma estrutura física que simboliza a imposição de hegemonias, contrastando diretamente com as condições das habitações modestas dos camponeses. Tradicional símbolo espiritual, a igreja é transformada em um espaço de poder, ostentação e privilégio, enquanto, ao seu redor, as ruas e habitações

refletem pobreza e exclusão. Nelas, os moradores resistem às inúmeras taxas instituídas pelo padre e seus planos de obras que deveriam servir ao coletivo, mas terminam por gerar discórdia e aprofundar as desigualdades. A vida naquele povoado inscreve-se num sistema de submissão completa ao controle por parte do padre, dos proprietários fundiários e das autoridades governamentais, os quais exercem o privilegiado poder de plasmar e moldar paisagens simbólicas segundo seus interesses e, conseqüentemente, de afetar a existência cotidiana daqueles que vivem ou trabalham no respectivo território.

O massacre de trabalhadores universitários, perpetrado pela população local, é um expressivo reflexo desse processo: lembremo-nos de que *Canoa* (1976) representa, de forma encenada, a memória dos eventos históricos ocorridos no dia 14 de setembro de 1968, em São Miguel Canoa, quando cinco jovens trabalhadores da Universidad Autónoma de Puebla, no âmbito de uma excursão de visita a um vulcão nas cercanias, foram linchados e barbaramente assassinados, em nome do cristianismo.

Levando adiante nossas reflexões, observamos que o fotograma acima analisado encontra múltiplos elementos de convergência discursiva com este outro (Figura 11), tal como analisaremos nas páginas a seguir:

Figura 11 — A paisagem plasmada pelo tempo laboral de acúmulo de capital em *Abya Yala*



Fonte: Fotograma de *Etnocidio* (1976, 43 m 03 s)

O recorte de pago que se observa nesse fotograma, em convergência com a sequência na qual ele se insere, convida o espectador a observar, em primeiro plano, precárias habitações improvisadas de famílias reduzidas às sobras e ao descarte de excedentes de produção. Esses abrigos são improvisados com aparas de madeira, retalhos de pano, tonéis de plástico, placas de latão e pedras brutas, materiais fortemente desgastados pela passagem do tempo, conforme se observa no fotograma. Espreados sobre a horizontalidade do terreno, abaixo da linha do horizonte, os iníquos abrigos permanecem próximos ao solo árido e à mirrada vegetação. No terceiro plano, impõe-se a verticalidade de linhas sólidas e monumentais, em reflexo simbólico de torres de igreja que se erguem aos céus. Estas estruturas metálicas, feitas de custoso e resistente aço, resplandecem ao sol escaldante e exaltam a industrialização forçada e acelerada, em detrimento da natureza, da vida coletiva, do tempo kairológico e do oikos terrestre.

Esse fotograma corresponde a um recorte de terreno em que se justapõem ambas as estruturas e se ressalta a violência social ali perpetrada, simbolizada por torres fabris que se sobrepõem e oprimem, numa paisagem imaginária, as frágeis edificações de um lar provisório, de uma família efêmera, de uma vida agonizante. Seriam os ocupantes do barraco os seres humanos encarregados de erguer tais mausoléus metálicos, verdadeiros templos do acúmulo de capital? No fotograma, parece responder a essa pergunta um frágil detalhe vegetal junto à opulência do complexo industrial, qual seja, uma árvore, eventualmente um mezquite, em busca desesperada por sobreviver em meio à fumaça e fuligem vomitada pela chaminé das torres.

Além do potente trabalho visual elaborado, também se reproduz, justaposta na sequência, uma trilha sonora que converge com o argumento visual desenvolvido. Elaborada com auxílio de instrumentos metálicos e sintetizadores, a música é tocada de maneira lenta, prolongada e ecoante, apresentando passagens esporádicas nas quais pratos metálicos e um piano com notas agudas provocam uma dissonância sonora, motivo de incômodo para ouvintes não acostumados com o experimentalismo musical. Dessa forma, a música complementa a descrição de um vasto ambiente tomado pela presença do metal, no qual os sons naturais da paisagem não existem mais, o que acrescenta tensão ao já desenvolvido contraste visual das estruturas díspares (fábricas e moradias) que não coabitam de maneira harmônica o vale. Subentende-se destas elaborações poéticas que aquele espaço

está imerso na temporalidade da industrialização do planeta, produtor de lugares cada vez mais inabitáveis e distópicos.

Portanto, aquele fotograma (Figura 11) plasma uma paisagem simbólica que resulta da remodelação dos espaços de vida pela intervenção humana, um reflexo da recorrente emergência de áreas industriais degradadas, em grandes cidades ou áreas rurais da América Latina, nas quais o tempo fabril impõe uma mortalidade a toda paisagem em seu entorno, sacrificando a qualidade de vida daqueles que habitam o Vale do Mezquital. Malcom Budd (2013) assim discorre a respeito da degradação dos espaços físicos naturais:

muito do nosso ambiente natural mostra, para o melhor ou para o pior, a influência da humanidade, tendo sido modelado numa variedade de meios, em maior ou menor extensão, por intenções humanas, pelo que só um pouco da paisagem mundial se encontra numa condição original. Se algum segmento de ambiente natural foi afectado pela humanidade, pode continuar a ser apreciado esteticamente como natureza, mas a apreciação de quem está ciente do seu carácter não-prístino será provavelmente uma apreciação como *natureza afectada pela humanidade* (Budd, 2013, p. 303-304).

Essa produção artificial da paisagem é chamada por alguns de “progresso”, como visto na persona dos padres de ambos os filmes. No entanto, qual progresso existe no aumento das desigualdades tal como poeticamente elaborada naquele fotograma? Lembremo-nos o que Collot tem a dizer sobre o progresso econômico de feio produtivista, do qual resultam novas paisagens:

esse progresso indiscutível do qual somos herdeiros e beneficiários tem também seus reveses, que apareceram, de maneira mais clara, ao longo do último século. Ele levou ao esgotamento dos recursos naturais e à desfiguração da face da Terra, engendrada pela poluição industrial e por uma urbanização maciça. As tecnologias modernas e os imperativos econômicos impuseram, de uma ponta a outra do planeta, o mesmo estilo de construção padronizada, desprezando as soluções engenhosas e harmoniosas que cada povo havia inventado para conciliar as exigências do habitat humano e a preservação do equilíbrio natural (Collot, 2013, p. 43).

Consequentemente, a significação simbólica que emerge desse fotograma converge perfeitamente com a análise do fragmento “f: fábricas”, acima desenvolvida. Esse fotograma corresponde ao momento em que o padre afirma que sua vinda para aquela região, ainda que houvesse sido com o objetivo de escrever um livro, resultou em inúmeros benefícios para o povoado, pois, segundo o sacerdote, auxiliou empresários a instalarem fábricas naquele local, acelerando o curso da globalização e plasmando uma nova paisagem, em toda a efêmera

transitoriedade temporal que essa noção possa implicar. Assim, tal como as torres da igreja que se alçam aos céus, as fábricas, numa equivalência perturbadora, inscrevem-se entre os imponentes monumentos com que a globalização se celebra e se justifica, dedicados à substituição do tempo espiritual pelo tempo fabril, ao apagamento do tempo kairológico em favor do tempo utilitarista que se traduz na expressão “tempo é dinheiro”. O fluxo temporal globalizado agora se imprime sobre o espaço local, e os camponeses são forçados a reconhecer e adotar novos senhores do tempo, pois vivem em um espaço no qual o acesso às condições mínimas de existência depende da submissão ao poder dominante.

Nesse quesito, cabe fazer uma reflexão quanto à artificialidade da linguagem e à pressuposta asserção de realidade reivindicada pelo próprio filme (Rodríguez, 2011; 2012; 2013; 2016; 2020). Seus argumentos audiovisuais conduzem a uma reflexão sobre o degeneramento da paisagem simbólica como valor estético a ser apreciado pelo espectador. Era neste sentido que Gutiérrez (2019) criticava o filme de Leduc ao mesmo tempo que o compreendia como único caminho possível para denúncia: registrar a dissolução cultural de um povo enquanto processo constitutivo (Gutiérrez, 2019). O autor se refere especificamente ao fato de que para fazer-se ouvir e denunciar os crimes cometidos, os indígenas precisam se dispor em frente às câmeras, tornando-se assim personagens ficcionais de sua própria história real. Assim sendo, o registro de sua dissolução cultural se torna parte de sua própria constituição cultural na condição de sobreviventes, e por conseguinte, a valoração estética se dá ao plasmar esteticamente a paisagem palco desta tragédia. Com essas referências na linha do horizonte, damos agora sequência à nossa análise, em busca de reflexões sobre as articulações entre etnicidades, paisagem, cinema e globalização.

5.3 TERCEIRO RECORTE: ETNICIDADES, COLONIALIDADE E PAISAGENS DA GLOBALIZAÇÃO

Os filmes analisados, *Canoa* (1976) e *Etnocídio* (1976), fornecem importantes perspectivas sobre as populações indígenas em diferentes regiões do México. *Canoa* (1976), é ambientado no povoado de São Miguel Canoa, uma localidade pertencente à cidade de Puebla, situada no estado homônimo. Em 2010, o estado de Puebla registrou aproximadamente 747.063 indivíduos identificados como

pertencentes ao povo Náhuatl, consolidando-o como o grupo indígena mais numeroso da região. Outros grupos significativos incluíam os Totonacos, com uma população de 150.608 indivíduos, e os Mazatecos, que somavam 33.508 pessoas (INPI; INALI, 2020). Esses números ressaltam a expressiva representatividade do povo Náhuatl, que correspondia a mais de 10% da população total do estado de Puebla, estimada em 5.779.829 habitantes no censo de 2010 (INEGI, c2020, *online*).

Nessa perspectiva, *Etnocídio* (1976) retrata a vida e os desafios enfrentados principalmente pela comunidade Otomí no Vale do Mezquital, região localizada na porção oeste do estado de Hidalgo. O censo de 2010 registrou, no estado de Hidalgo, uma população de 342.265 indivíduos autodeclarados como pertencentes ao povo Náhuatl e 213.899 associados ao povo Otomí. Nesse contexto, mais de 7 mil indivíduos identificaram-se como indígenas no censo de 2020, mas sem especificarem sua pertença étnica (INPI; INALI, 2020). A população total de Hidalgo em 2010 era de 870.825 habitantes (INEGI, c2020, *online*). A sub-região do Vale do Mezquital destaca-se por concentrar uma maioria significativa da população Otomí, evidenciando sua relevância histórica e cultural no contexto regional. Dados do Atlas de los Pueblos Indígenas de México (INPI, INALI, 2020, *online*), assim como estudos antropológicos (Cubero *et al.* 2012, p. 15-17), reforçam o constato de que a região do Vale do Mezquital é predominantemente habitada por grupos oriundos do povo Otomí, sublinhando sua importância histórica e cultural.

Ao explorar essas realidades por meio dos filmes, é possível observar como elementos simbólicos e culturais das comunidades implicadas são recriados em sua representação cinematográfica. Essa transposição torna-se evidente em cenas como aquela que se vê no fotograma de *Canoa* (1976) reproduzido na sequência, fragmento documental que remete, cinematograficamente, à festa patronal em homenagem a São Miguel Arcanjo (Figura 12), tal como passamos agora a analisar.

Figura 12 — A paisagem da colonialidade e do controle da vida social



Fonte: Fotograma de *Canoa* (1976, 01 h 50 m 36 s, adaptada)

O fotograma acima apresentado busca representar um simulacro cenográfico da festa patronal em homenagem a São Miguel Arcanjo, celebrada anualmente no dia 29 de setembro (conforme informado no filme em 01 h 59 min 00 s). Na temporalidade histórica do vilarejo de Canoa, essa celebração ocorre duas semanas após a data de aniversário da noite do derramamento de sangue, ainda que as filmagens tenham sido realizadas em um vilarejo distinto daquele em que ocorreu o massacre, a saber, o povoado de Santa Rita Tlahuapan, também no estado de Puebla. Em celebração anual que ocorre no dia 21 de maio, o cenário festivo da Fiesta Patronal de Santa Rita Tlahuapan evoca e mimetiza aspectos físicos e simbólicos do festejo similar anualmente celebrado pelo povoado de San Miguel Canoa, o qual, também em distintas outras localidades mexicanas, acontece no dia 29 de setembro.

No filme, a festividade religiosa é filmada, como simulacro dramatúrgico, num seletivo cenário repleto de cores vibrantes e ebuliente energia vital humana, por meio da filmagem de apresentações culturais de danças e tendas de feira. A igreja, ao fundo, ornamentada com bandeirolas coloridas, reafirma o papel central da religião na dinâmica comunitária. O fotograma deixa entrever as formas pelas quais as etnicidades locais são transformadas pelo sincretismo forçado, habilmente imposto pelos aparatos da colonialidade, de maneira que, a paisagem cultural que

daí emerge está profundamente influenciada pelas lógicas e fluxos da globalização, os quais reconfiguram os sentidos de tradição e identidade nas comunidades representadas.

São Miguel Arcanjo é um santo católico que simboliza a justiça e a intercessão pelas condução das vidas humanas, tanto na terra como no seu “bom encaminhamento da alma no *post-mortem*” (Dillmann, 2015, p. 3). Sua representação iconográfica remete à crença no dogma do purgatório, o qual se instala no catolicismo a partir do séc. XV, remetendo a um lugar intermediário entre a terra e os céus, espaço pelo qual as almas deveriam passar em julgamento, cabendo a São Miguel a seguinte função neste processo, como esclarece Dillmann (2015):

Se na Europa dos séculos XII e XIII, a imagem do Arcanjo aparecia usando túnica larga, às vezes amarrada na cintura, no século XIV, surgem imagens em que ele aparece com trajes de guerreiro, com armaduras da época [...] A partir do Renascimento, as imagens começam a apresentar São Miguel com uma lança — ou com uma espada —, com uma balança e um ou mais demônios a seus pés. A princípio, o Arcanjo pesava as almas, com forma humana, antes de encaminhá-las ao Céu, enquanto o Diabo tentava variar o peso para arrebatá-las. Posteriormente, já como guerreiro, São Miguel impunha uma lança ou espada contra o demônio, que aparece sob seus pés, geralmente, negro sob a forma humana ou de dragão, ambas com asas, garras e extremidades pontiagudas (Dillmann, 2015, p. 7-9).

No fotograma acima reproduzido, o leitor poderá constatar a realização de uma celebração coletiva em que a iconografia relativa a São Miguel emerge por meio de uma profusão de espadas, túnicas e guerreiros, numa encenação da luta entre o bem e o mal. Entretanto, a festividade também se apresenta sincretizada à cultura indígena com danças tradicionais e vestimentas com ornamentações similares às usadas pelos *huehues*⁸ (dançarinos mascarados; palavra que significa “ancião”, em *náhuatl*). Ao que tudo indica, o registro cinematográfico da cerimônia em questão parece lançar uma crítica irônica sobre o discurso católico a respeito do direito de encaminhar almas para o inferno ou para os céus, tal como passamos agora a analisar, com base no cartaz do filme.

⁸ Este documentário mostra um pouco da tradição dos *huehue* no baile de Xochiltepec em Canoa: <https://www.youtube.com/watch?v=TOSfJl92dLQ>.

Figura 13 — O pôster do filme e sua possível referência pictórica original



Fonte: à esquerda, cromolitografia de Eduard Gustav May Söhne (ca. 1900, *online*), e à direita, pôster de Rafael López Castro (1976, *online*).

Nessa perspectiva, o fotograma em análise converge com prenúncios proto-narrativos que emergem do pôster do filme (Figura 13), sobre o qual se vê uma clássica representação de São Miguel, equipado para a batalha com uma armadura romana, empunhando uma espada acima de sua cabeça. Desenhado por Rafael López Castro, esse cartaz promocional do filme é considerado um dos melhores trabalhos do gênero (Aviña, 2021, *online*). Nessa versão, o santo aparece com a espada ensanguentada, enquanto sua mão esquerda carrega a cabeça degolada de um dos jovens assassinados. A figura de um demônio que, na representação histórica, se sujeitava a seus pés, agora aparece saindo da túnica do anjo tentando reter ou controlar o braço armado com a espada. A imagem do arcanjo ainda carrega um cifrão sobre o peito, símbolo do capitalismo e da globalização, enquanto suas mãos e pés estão presos a linhas verticais, como se fosse um boneco de marionete, interpela o olhar: quem estaria controlando mãos e pés de São Miguel, com relação ao massacre documentado pelo filme em questão?

O filme apresenta, como encenação fictícia baseada em fatos históricos, um grupo de habitantes locais convocados por uma voz de comando que, por meio de

megafones da localidade, repete o refrão: “São Miguel nos protege!” (01 h 16 m 38 s). Portanto, a eliminação de São Miguel do título do filme parece se apresentar como uma crítica à colonização apoiada em ícones da simbologia cristã, em um país dominado pela igreja católica, reforçando a denúncia das estruturas de poder que instrumentalizam a religião para justificar atos de violência. O filme sugere a manipulação do imaginário coletivo e da fé cristã, uma vez que não há justiça no final deste filme, há apenas o imaginário colonial em que espadas e crucifixos, ladeados por coturnos e cacetetes, reivindicam o direito de lutar contra o mal, de feitiço cristão.

Regressando ao ponto central desta análise, diríamos que a festa patronal em comemoração à figura de São Miguel (Figura 12), tal como a celebração é simulada nessa produção cinematográfica, poderia se conceber como um escárnio por parte da igreja de San Miguel Canoa no que se refere à memória do trágico evento de 1968. No curso da globalização, essas festas pretextualmente religiosas terminam por promover a circulação de mercadorias e a manutenção da ordem social, por meio da tomada e ocupação cerimonial de um local e um tempo específico do povoado.

Segundo Valencia, Silverio e Cuautla (2019, p. 17-18), Canoa tem um calendário repleto de festividades que inclui ao menos 45 celebrações temáticas, algumas com duração prevista para mais de um dia, sempre organizadas por meio de “mayordomías”, tal como discorrem os autores acima referidos:

es una forma de organización socioreligiosa que tiene la finalidad de coordinar la fiesta de los santos y vírgenes del pueblo. El mayordomo es designado por los miembros de la comunidad y es ayudado por otras personas (cargos) que atienden durante un año las necesidades del santo o virgen custodiada (Valencia; Silverio; Cuautla, 2019, p. 12-14)

Complementarmente, Portal (1996, p. 25) afirma que as *mayordomías* se tornaram “formas contemporâneas de apropiación de lo moderno”, particularmente com a transição do ambiente rural para o urbano. Impulsionada pela expansão urbana e industrial do México no século XX, surgiram as *mayordomías urbanas*, resultado da incorporação de antigos povoados agrícolas às cidades. Essas mudanças facilitaram o acesso à cidade e seus pontos de comércio, facilitando o deslocamento de pessoas e mercadorias. Consequentemente, a dinâmica urbana de consumo se instaurou sobre a vida cotidiana em espaços rurais, levando ao declínio da agricultura como principal meio de subsistência. O acesso a novas fontes de

renda, provenientes do trabalho industrial e de serviços, impactou a forma de financiar estas festas.

Los mayordomos y fiscales llevan un minucioso registro de quiénes cooperan y con cuánto, cuestión que se hace del conocimiento público durante la ceremonia de cambio de poderes. De esta manera, representan una suerte de “vigías de la pertenencia”, ya que son los que pueden en un momento dado definir quién pertenece al pueblo y quién no. El sistema de cargo, representa entonces un mecanismo de inclusión-exclusión, mediante el cual se marcan las fronteras de pertenencia. Hay casos especialmente dramáticos — como el de San Antonio Tecomitl — en donde de esta participación depende el derecho de ser enterrado en el panteón del pueblo. (Portal, 1996, p. 38)

Veja-se que, segundo o Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI, 1997), Canoa foi anexada a Puebla em 1962, perdendo sua condição de município autônomo. No ano seguinte foi inaugurada a rodovia que liga Canoa a Puebla e, como relata Melgarejo (2011, 166-167), o padre amplia seu poder e consolida seu controle sobre as *mayordomías*.

Portanto, no fotograma reproduzido (Figura 12), vê-se o resultado dessas *mayordomías* comandadas por eclesiásticos, em cerimônia pretextualmente religiosa em que se compram e se vendem bens e serviços, ao mesmo tempo em que se justifica e se consolida a globalização. O coreto, cujo telhado branco é decorado com detalhes dourados, incluindo a figuras exóticas de leões potentes e viris, é ocupado por indivíduos em posição distante solo, em distanciamento elevado, num camarote em que, por meio de seu olhar em *plongée*, reafirmam as hierarquias sociais e consolidam seu poder de controle sobre a vida local.

Dessa forma, a filmagem e o enquadramento cênico da dança coreografada que ocorre ao rés do chão, levada a cabo por dançarinos que mimetizam um embate entre o bem e o mal, parecem ironizar o papel da Igreja. Em primeiro plano, um dançarino mascarado, paramentado com uma calça vermelha e rodeado pelas túnicas vermelhas dos colegas de dança, posiciona-se com os braços abertos, evocando tanto a efervescência das festividades quanto a memória do sangue derramado em nome da fé cristã. Sua postura desafiadora, dirigida à câmera, interpela diretamente o espectador, conferindo uma dimensão crítica e reflexiva ao documentário cinegrafado.

Por detrás de uma das barracas mercantis, ergue-se um altaneiro poste de luz, instrumento vital da globalização, pois faz mover todo tipo de equipamento mecânico, inclusive os artefatos de entretenimento que se veem na festa:

roda-gigante, carrossel, roda da fortuna, máquina de algodão doce, refrigeradores para bebidas industrializadas, e claro, luzes para o consumo da noite de prazeres mercantilizados. Para além do bem e do mal, os festejos agora transcorrem entre o consumo excessivo ou a impossibilidade de consumo, razão pela qual o dançarino abre seus braços e se direciona para a câmera confrontando o espectador quanto à única forma de fazer parte daquela comunidade globalizada: produzindo e consumindo nas festividades, contribuindo para as *mayordomías* cristãs com seu próprio corpo mercantilizado.

Essa lógica da colonialidade global, à qual se conformam as culturas e identidades indígenas no território mexicano, também se vê refletida em *Etnocidio* (1976), notadamente em um reiterado motivo visual que retorna em diversas sequências fílmicas, tal como se observa no fotograma abaixo: um amplo e diverso grupo de camponeses dispostos sobre o horizonte da paisagem agreste mexicana (Figura 14).

Figura 14 — Paisagem, etnicidades e os embate entre o local e o global



Fonte: Fotograma de *Etnocidio* (1976, 01 h 26 m 32 s)

Neste fotograma, junto a mulheres e crianças, o espectador pode observar cinco homens camponeses com seus respectivos chapéus, os quais têm as abas curvadas para cima (sobretudo o camponês que se encontra em primeiro plano, talvez propositadamente, uma vez que seu chapéu se destaca contra o azul do céu luminoso), em total discrepância com os sombreros mexicanos tradicionais, cujas

origens remetem ao período pré-colonial e cujas formas distintas podem ser observadas na imagem abaixo (Figura 15):

Figura 15 — Tipos de sombreros mexicanos



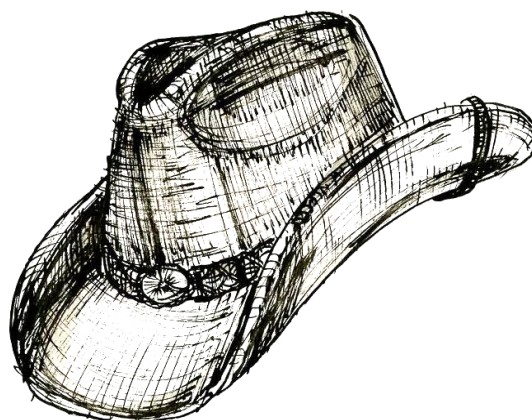
Fonte: Garcia (2009, *online*)

A origem histórica do chapéu mexicano remonta a um intrincado processo de fusão cultural, refletindo as dinâmicas coloniais e os intercâmbios transoceânicos entre as culturas indígena, ibérica e asiática. Beatriz Bastarrica Mora (2024, p. 1657-1658), apoiada nas análises de José Benítez (1946, p. 144-150), salienta que um marco significativo nesse processo de permutas culturais foi a introdução do tecido de palma no território mexicano pelos filipinos que chegavam a Acapulco por via marítima, durante a colonização espanhola. Os chapéus inicialmente confeccionados apresentavam um formato cônico com aba circular, similar ao chapéu chinês, forma que persiste, ainda hoje, entre comunidades indígenas, como o povo Huichol. À medida que a produção de chapéus de palma se expandiu da costa do Pacífico para o Atlântico, também surgiram novas formas de produção e estilos, culminando em variações como o chapéu de “meia copa”, tecido à maneira filipina e amplamente difundido no território mexicano.

Como é notório, os Códices Maias e as cerâmicas ameríndias pré-colombianas (sobretudo aquelas produzidas pelos Maias, Incas e Astecas) trazem representações de figuras humanas com diversos tipos de adornos de cabeça, incluindo cocares, turbantes e artefatos de vestuário que se apresentam como possíveis chapéus. Como se verá logo na sequência, o “sombrero” mexicano,

ainda no período pré-colonial, seria possivelmente produzido com hastes do petate de tule, do náhuatl *petlatl* (GDN, c2012 [c2025], *online*), uma espécie de junco que nasce à beira de rios e lagos, predominantemente acima do trópico de câncer no território da América Mexicana (cf. Kaerio, 1604 *apud* The Vintage Map Shop c2025, *online*). A tradição de utilizar o petate para a confecção de utensílios é pré-hispânica, de forma que a “palabra hacía referencia a una ‘estera’ con gran diversidad de usos, entre ellos para cubrir suelos, ser utilizados como camas, y también lo utilizaban para envolver a los fallecidos” (Ruiz, 2020, *online*). Ademais, o petate também era usado pela nobreza mesoamericana, como por exemplo, para guarnecer a superfície do trono (Luján; Guilhem *apud* Vela, 2020, *online*). Desse contexto surge, marcado por racismo, aporofobia e outros preconceitos estruturais da coloniliadade, o ditado popular mexicano “el que ha nacido en petate, siempre anda apestando a tule”, o qual, segundo Herón Pérez Martínez (2024), membro da Academia Mexicana de la Lengua, significa algo como: “la suerte del nacimiento es una mancha que con nada se puede quitar” (Martínez, 2024, *online*). Darras (2012) informa que na antiga Mesoamérica o petate servia como um protetor da ordem cósmica. Contudo, o leitor do presente trabalho terá facilmente notado que o campesino, em destaque no fotograma analisado (Figura 14), cobre-se com um chapéu com aparência mais próxima ao seguinte modelo (Figura 16), cujas abas dobram-se lateralmente para cima:

Figura 16 — Chapéu de *cowboy*



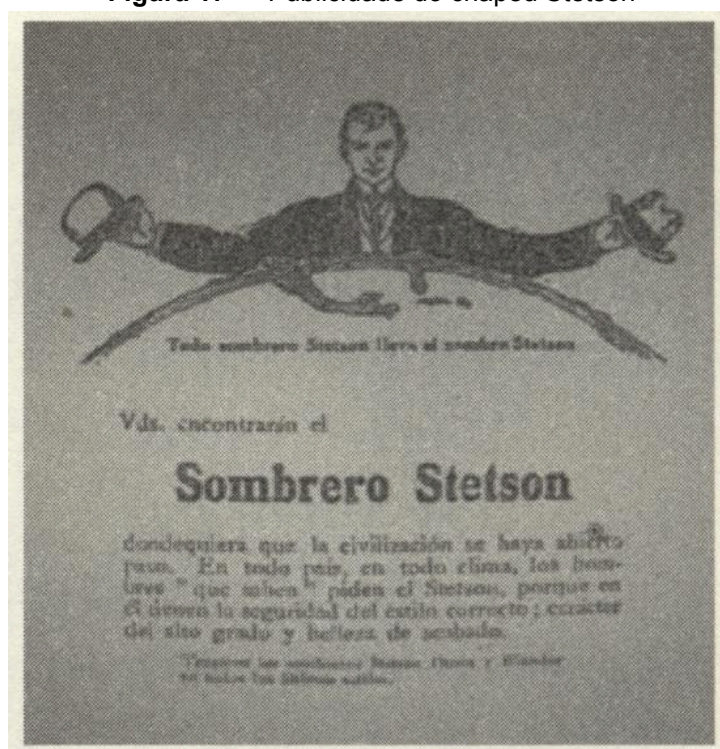
Fonte: Ring (2015, *online*, adaptado)

O chamado “chapéu de *cowboy*”, também conhecido como “chapéu do oeste”, consolidou-se como um símbolo cultural estadunidense no contexto do século XIX, especialmente após o surgimento do modelo significativamente batizado

como “*Boss of the Plains*” (Patrão das Planícies), projetado e fabricado por John Batterson Stetson (Bender, 2002, p. 12). Segundo Bender (2002, p. 12, tradução própria), após os Texas Rangers requisitarem “um chapéu com um distintivo para cada homem”, o nome Stetson tornou-se quase sinônimo de “chapéu” em grande parte do oeste estadunidense. Esses mesmos Texas Rangers, estabelecidos em 1835, desempenharam um papel preponderante na expansão territorial dos Estados Unidos, operando como uma força paramilitar cuja atuação frequentemente empregava violência sistemática contra comunidades mexicanas e indígenas, consolidando a colonização e o controle das regiões hoje de domínio texano (Aragon, 2023).

Veja-se abaixo uma propaganda do chapéu Stetson publicada em um jornal do estado mexicano de Jalisco, no início do século XX (em 9 de janeiro de 1908, ou seja, às vésperas da Revolução Mexicana, que teve lugar entre 1910 e 1920), cujo texto e ilustração trazem uma proto-narrativa ideológica que seria aprofundada pelo cinema, literatura, música, HQ, games, publicidade e outras formas de mídia ao longo do século e nos dias de hoje, tanto nos Estados Unidos e no México, como também pelo mundo afora, como se pode perceber na peça publicitária abaixo reproduzida (Figura 17):

Figura 17 — Publicidade do chapéu Stetson



Fonte: *El Correo de Jalisco*, 9 de janeiro de 1908 (apud Mora, 2014, p. 1663)

No que tange ao chapéu Stetson, Mora (2014, p. 1663) observa que as campanhas publicitárias da época enfatizavam sua presença compulsória “dondequiera que la civilización se haya abierto paso”, vinculando-o às noções de progresso e ocidentalização. Deste modo, o chapéu era apresentado como um acessório que simbolizava a modernidade, sofisticação e status social, consolidando-se como um marcador de pertencimento à vida urbana globalizada em torno daquilo que futuramente seria chamado de “sonho americano”, em detrimento de práticas culturais locais, tal como se constata nestas considerações em que Beatriz Mora, para quem as peças publicitárias, no México, asseguravam que o Stetson “garantiza a su usuario la fachada personal adecuada para la vida en sociedad: moderna, cuidada y con rasgos extranjeros” (Mora, 2014, p. 1663).

A publicidade massiva elevou o chapéu da condição de um artefato utilitário àquela de um ícone cultural do oeste estadunidense, com propagandas que gradualmente acentuavam o formato encurvado das abas. No México, esse artefato manufaturado, inicialmente usado pelas elites sociais e políticas da época, representava uma ruptura simbólica e estética com o sombrero de petate, tecido com materiais locais que, por sua vez, refletem o conhecimento ancestral e as dinâmicas comunitárias das populações indígenas e comunidades campesinas. Sobre o impacto destes chapéus texanos sobre o território do México no início do séc. XX e as divisões sociais e políticas daquele período, Mora (2024) assim argumenta:

El sombrero masculino como figura literaria de la poética visual de la época se organizó a partir de una oposición primordial: la establecida entre el sombrero de copa como símbolo de la élite y el de petate, estandarte del “Pueblo”, oposición materializada en la forma de múltiples representaciones, como la caricatura anteriormente reproducida, titulada “Reelección”, y también artículos aparecidos en la prensa.

En esta oposición entraron en juego matices que vinieron a dar riqueza de contenido a cada uno de los polos de la misma. De ese modo, el sombrero de petate era ancho, aparatoso, barato —estaba hecho de materiales naturales y muy abundantes, apenas procesados, que aún conservaban su color original—, y también útil —y por lo tanto no ostentoso—, para el trabajo al sol. ¿Quiénes trabajaban al sol?: los más pobres, los “pelados”, el “Pueblo”. El sombrero de copa, por otro lado, era exactamente lo opuesto: estilizado, caro, sofisticado en su alejamiento de lo natural, absolutamente inútil para el trabajo físico, pero muy útil en términos de ostentación. ¿Quién podía permitirse, en términos tanto materiales como simbólicos, una prenda semejante? Los integrantes de la élite socioeconómica (Mora, 2014, p. 1693).

Portanto, a disseminação desses novos chapéus entre as elites locais, em sua condição de produtos custosamente industrializados, exemplifica as dinâmicas de apagamento e sobreposição cultural promovidas pela globalização, segundo as quais as tradições indígenas, como o sombrero de petate — cujas origens remontam ao período mesoamericano pré-colonial — foram gradualmente marginalizadas. Ainda com forte clareza simbólica, neste caso, é o texto intitulado “Guerra ao sombrero de petate!”, publicado em 1907, o qual visava deslegitimar os chapéus tradicionais feitos de petate, promovendo uma estética ocidentalizada que apagava elementos identitários das populações camponesas:

El artículo de El Kaskabel es toda una declaración de intenciones: los “descomunales sombreros de palma de los pelados”, “pesados y grotescos”, que sólo sirven para guardar artículos de marcado carácter popular como “chicharrones, tortillas y otras porquerías”, cuyas dimensiones, con el transcurrir del tiempo, fueron creciendo al mismo tiempo que decrecía la inteligencia de sus portadores —indios—, que repugnan y repelen como una plaga de hongos, deben desaparecer. Deben desaparecer porque resultan físicamente molestos, en el contexto de la vida diaria, para quienes no los usan —blancos—, pero, sobre todo, porque representan todo lo contrario a lo que un pueblo “que pretende pasar por civilizado” debería aspirar. Y “civilizados”, a ojos de un comentarista a todas luces racista, no son lo indio, ni lo tradicional, ni el poco sofisticado petate. “Civilizados” son el fieltro, la copa baja y el ala corta de los “modernos” —quiero hacer especial énfasis en este adjetivo— canotiers y sombreros Panamá, que, por cierto, al contrario que el de petate, sí han evolucionado en la dirección correcta, siguiendo la senda marcada por la moda occidental. El sombrero de petate, cuya ala ancha protege del sol durante las duras horas de trabajo, de precio asequible para la empobrecida e inculta mayoría de hombres que puebla el país, debe desaparecer, porque, aunque sea útil y económico —o precisamente por ello—, no encaja en los planes de civilización y progreso incluidos en la agenda de la élite (Mora, 2014, p. 1701)

Nesse sentido, o chapéu industrializado, introduzido pelas elites dominantes como uma forma de colonização cultural, também pode ser interpretado como um instrumento de etnocídio. Especialmente quando consideramos esse processo histórico segundo a análise proposta por Beatriz Bastarrica Mora (2014), cujas ideias evidenciam os esforços de globalização e ocidentalização operados pela assim chamada “mão invisível do mercado”, em zelosas diligências para apagar traços culturais indígenas, camponesas e operárias, privilegiando uma estética associada às elites urbanas e ao capitalismo acumulativo e voraz.

Noutro aspecto, peças teatrais como as de Buffalo Bill, novelas baratas (*dime novels*) e artigos de jornais que retratavam o oeste estadunidense, desempenharam papéis fundamentais na associação do chapéu Stetson com o mito do Velho Oeste (cf. KidCharlem, 2022, *online*, cf. Murdoch, 2001). Murdoch (2001, p. 49-50) destaca

como, especialmente através das mídias literárias do período, a percepção pública do *cowboy* passou de uma figura vista como rude e violenta, associada à desordem e criminalidade, para aquela de um herói nobre e justiceiro. O mito do Velho Oeste foi então construído deliberadamente por autores que idealizaram e romantizaram o período de expansão para o oeste dos Estados Unidos, ao longo dos séculos XIX e XX.

Por esse viés, o cinema hollywoodiano, com seus filmes de faroeste, contribuiu significativamente para a globalização do chapéu de “cowboy” como um enganoso símbolo do Velho Oeste. A indústria cinematográfica, ao se apropriar da figura do cowboy e fortalecer a estética do Oeste selvagem, naturalizou a narrativa da conquista violenta de territórios indígenas e obscureceu as dinâmicas de esbulho e etnocídio que marcaram a expansão da colonização (Murdoch, 2001, p. 81). Segundo Murdoch (2001, p. 118), em 1925, 14% dos filmes produzidos pelos EUA eram *Westerns*, percentual que aumentou para 22% em 1954, evidenciando a popularidade crescente dessas narrativas no cinema americano ao longo das décadas do séc. XX. Por essa vertente, o chapéu de *cowboy*, elevado a um ícone visual globalizado, encapsula uma profunda contradição histórica: enquanto celebra a imagem romantizada do *cowboy* como símbolo de liberdade, coragem e individualismo, ele simultaneamente elimina e invisibiliza as experiências e os saberes das populações indígenas que foram desapropriadas, violentadas e frequentemente massacradas durante a invasão dos territórios do Oeste dos Estados Unidos da América, em processo histórico que perdura até os dias de hoje. O leitor de presente estudo terá notado a convergência desses aspectos fáticos com o vestuário ostentado pelos cantadores de música sertaneja no Brasil, mais especificamente no âmbito da indústria cultural de massa, veículo privilegiado de marcos ideológicos do agronegócio e da comoditização estéril da existência humana.

Logo, o chapéu utilizado pelos camponeses no fotograma em análise (Figura 14) parece remeter, simbolicamente, à consolidação de um amplo processo de etnocídio cultural dos povos indígenas do Vale do Mezquital, os quais foram progressivamente deslocados para a posição de consumidores de uma cultura exógena, veículo e instrumento privilegiado do capitalismo global. O chapéu de *cowboy*, nesse contexto, não é apenas um produto funcional, mas um símbolo da hegemonia cultural que redefine as práticas e os valores locais, apagando as

marcas autóctones da paisagem e impondo uma nova narrativa de pertencimento vinculada à cultura ocidental e urbana. Cabe sublinhar que, também em *Canoa* (1976), a presença do chapéu texano é recorrente, cabendo-lhe lugar de destaque na cena do linchamento.

No fotograma de *Etnocídio* (1976) em análise, a disposição espacial dos indivíduos representados naquele fotograma (Figura 14), marcado pelo distanciamento corporal e lacunar, enfatiza a condição de desamparo e deslocamento cultural dos habitantes do Vale do Mezquital. Mulheres, homens e crianças estão organizados em grupos fragmentados sobre uma paisagem árida, cuja vastidão reforça o isolamento e a vulnerabilidade dessas comunidades frente aos impactos avassaladores da globalização, imposto através de forças religiosas e justificativas industriais que perpetuam a exploração econômica e o apagamento cultural.

Nesse fotograma específico, também é possível constatar a emergência do *leitmotiv* apontado por Hurtado (2013) — a encenação de indígenas, cuidadosamente dispostos sobre a horizontalidade do terreno físico, encarando frontalmente a câmera — que é apresentado diversas vezes durante o longa-metragem, inclusive encenado de formas diversas e capturado de diferentes ângulos, ainda que sempre desde uma perspectiva frontal, talvez estejam propondo uma reflexão dentro do próprio filme, o qual busca chamar atenção constantemente para o espaço físico e simbólico em que transcorre a narrativa biográfica desses seres humanos, aqui tomados como personagens fílmicos.

Nesse contexto, veja-se que esse recurso cinematográfico poderia remeter ao conceito de “diorama”, o qual, segundo Kamcke e Hutterer (2015), apesar de sua popularização em museus de história natural para remeter a uma representação tridimensional da paisagem e suas formas de vida, teria sido originalmente cunhado pelo físico e pintor Louis Jacques Daguerre, no ano de 1822, para nomear um tipo de espetáculo visual que apresentava pinturas translúcidas, as quais podiam mudar de aparência dependendo da intensidade e direção da luz projetada sobre elas. A palavra moldada por Daguerre resulta de uma junção do grego $\delta\iota\alpha$ (*dia*) = através e $\omicron\rho\alpha\mu\alpha$ (*horama*) = visão (Gernsheim; Gernsheim, 1968, p. 20). Além disso, “diorama”, segundo o dicionário Houaiss UOL, significa “quadro de grandes dimensões que, submetido a luzes especiais, muda de aspecto, forma e cor,

criando-se efeitos tridimensionais e de movimento” e, por extensão do sentido, “panorama; paisagem” (Diorama, c2025, *online*).

Conseqüentemente, seria um diorama uma mera representação de modelos realistas ou o próprio ato de vê-los, neste caso, um ator de *ver através* da câmera? Neste sentido, talvez essa ideia composicional recorrente, esse *leitmotiv*, tenha forte incidência no processo de tomada de imagens e de ulterior montagem em muitos outros planos, nos quais os atores-personagens não aparecem mais configurados na mesma disposição imagéticas, ou seja, na condição de meros corpos estáticos justapostos num espaço físico (um recorte de pago) que vai plasmar uma nova paisagem. Ainda que alguns permaneçam estáticos e claramente encenados dessa forma, outros são flagrados no que se assemelha ao movimento cotidiano de suas vidas empíricas. Não obstante, estes planos mantêm uma mirada inquisitiva em relação à câmera e ao espectador, e retornam várias vezes durante o filme até seu último plano — único a se repetir — o qual encerra a denúncia do filme, como apontado por Deitos, Santos e Calil (2023), nos seguintes termos, com respeito a *Etnocídio* (1976):

Dessa forma, como conclusão, o longa elege mostrar uma formação de trabalhadores saindo de uma mina. Estes se unem através da montagem a um protesto que clama por direitos enquanto as forças policiais podem ser vistas arregimentando-se para defender o Estado. Na sequência, o filme congela a figura de um jovem erguendo a mão em sinal de luta. Esta interrupção no fluxo da narrativa cinematográfica realiza um retorno para rerepresentar a imagem de um senhor em um hospital, pertencente ao fragmento “C: classes”. O homem mirando a câmera é um artifício estético que questiona o espectador sobre o real destino daquela população em marcha: Irá se concretizar as bandeiras da luta de classes ou se marchará rumo à morte no sistema de saúde? A organização política das classes subalternizadas é silenciada à força pelas estruturas de violência do Estado (Deitos; Santos; Calil, 2023, p. 452).

Portanto, ambos os filmes se servem da artificialidade da linguagem cinematográfica para chamarem a atenção do espectador sobre o processo de fabricação de sentidos que decorre de um olhar duplo, a saber, o olhar convergente de cineastas e espectadores. Esse efeito não parece mero acaso, pois se inscreve enquanto elaboração formal, esforço fílmico de evidenciar a perspectiva enunciativa de sua câmera. Conseqüentemente, os filmes retomam esse trabalho formal por meio de vários outros planos, tal como analisamos ao longo do presente trabalho, com a intenção de convocar o espectador a refletir sobre o diversos pontos de vista

nos quais converge, se plasma e se instaura uma paisagem, em sua condição de construto estético e entidade imaginária.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi possível constatar ao longo da presente dissertação, tanto *Etnocídio* (1976) quanto *Canoa* (1976) constroem suas narrativas por meio da concepção e composição de uma paisagem geográfica que se plasma na grande tela da paisagem cinematográfica, ou seja, que se produz com o auxílio do recorte aplicado pelo enquadramento da câmera sobre aspectos de um dado espaço físico e simbólico.

Entretanto, a abordagem dos filmes diverge significativamente. *Canoa* (1976) introduz a paisagem mediante uma narração oral que se sobrepõe às imagens e descreve o que o espectador deveria entender delas. Os espaços são delineados por esta voz que até mesmo tece comentários sobre os habitantes daquela região e como se comportam; a topografia também é reiterada, visualmente, desde o vulcão Malintzin até uma vista panorâmica do povoado de Santa Rita Tlahuapan, no fotograma em que essa cidade aparece titulada como San Miguel Canoa.

Por outro lado, *Etnocídio* (1976) tende a não utilizar um narrador oral se sobrepondo às imagens durante a maior parte de sua duração. O Vale do Mezquital é apresentado principalmente por meio da justaposição de vozes recortadas e selecionadas de entrevistas com os moradores locais. Por vezes, o recorte de pago promovido pelo enquadramento cenográfico se apresenta ao espectador na ausência dessas vozes, fazendo com que a narração seja completamente elaborada pela sequência de imagens filmadas.

Como vimos ao longo da presente dissertação, a câmera é quem assume o papel de narrador dos aspectos físicos e simbólicos do território, recortando, destacando e organizando os elementos visuais, num processo de construção de significados que resultará numa paisagem imaginária. Sem uma voz que articule dialeticamente os elementos visuais, a narrativa convida o espectador a construir ativamente os significados, comparando e interpretando as relações implícitas nas imagens, sobretudo no âmbito da linguagem conotativa. Não há um narrador no sentido de uma voz, e, portanto, o espectador é desafiado a se envolver mais profundamente com os elementos visuais do filme para só então construir uma narração.

O olhar fílmico construído pela câmera suplanta o papel do narrador oral hegemônico, mas não o faz isoladamente, posto que “o narrador” nada mais é que

uma visão antropomórfica de uma instância linguística que articula os discursos dos personagens e os elementos do mundo diegético. No cinema, a ausência de uma “voz narradora” não inviabiliza sua existência de fato. Do ponto de vista da leitura, ou seja, do ponto de vista de um leitor, o texto é sempre entregue por outra pessoa que ele mesmo. Logo, a cisão entre texto e leitura do texto é um processo artificial de elaboração do sujeito leitor que separa seu discurso interno (monólogo de leitura) daquele do próprio texto, paradoxalmente atribuído a um narrador virtual. Condição análoga ocorre na leitura fílmica, na qual os elementos do texto audiovisual são isolados pelo espectador que é convidado a identificar as formas de significatividade comunicacional da linguagem. Tal aspecto é mais evidente quando uma voz narradora constrói significados a partir de relações descritivas com as imagens, ainda que, na ausência dessa forma narrativa, o restante dos elementos gráficos e sonoros possam, talvez, ser concebidos como “voz narradora” ou como “narradores”.

A câmera serve como ferramenta que recorta o espaço geográfico e o conscreve por meio de um enquadre bidimensional, o qual se inscreve, por sua vez, numa sucessão de enquadres similares para criar o efeito de movimento, resultante da criteriosa montagem do filme. Portanto, narra-se através da montagem cinematográfica, elaboração formal que complementa a instância articuladora e estabelece o que mostrar e em qual ordem. No entanto, o que é mostrado permanece na tela *sub judice* do olhar espectral, e, portanto, na ausência de vozes, cartelas ou legendas, é este olhar que precisará, de maneira análoga à leitura-alfabética, *escutar a si mesmo* para que aquilo visto possa outrora voltar à expressão verbal. Este processo se assemelha à própria experiência da paisagem, pois como vimos, a paisagem só se constitui enquanto tal através do olhar e da subjetividade humana que percebe, recorta, organiza e articula narrativamente os diversos elementos decupados do espaço físico e simbólico.

Portanto, é dessa forma que a paisagem assume um papel central ao ser plasmada por elementos sensoriais e conotativos, no âmbito da memória do observador. Esse processo de fatura-leitura de paisagens, no caso do texto cinematográfico, tem seus limites na definição subjetiva da assim chamada “realidade”. A paisagem, como já discutimos, não existe independentemente do olhar humano, e nesse sentido a forma com que é filmada influencia sua percepção e experiência. *Etnocídio* (1976) é enfático em demonstrar como a paisagem emerge de um espaço híbrido entre o natural e o construído, entre a pedra e o espírito.

Chamando a atenção para essa dependência do olhar, o filme também explicita a responsabilidade do espectador na construção de seus significados.

Conseqüentemente, quando os personagens interpelam diretamente a câmera e o espectador, eles atentam para a natureza do filme enquanto objeto literário, revelam o olhar que funda a narrativa. Essa *mise-en-abyme* convida o espectador a tomar consciência de sua cumplicidade criativa no processo de construção de significados, questionando sua posição enquanto um observador passivo e incitando-o a reconhecer a mediação inerente ao ato de ver e filmar. Esse gesto formal revela a liminaridade do cinema, sua condição de espaço intermediário entre o real e o ficcional, entre documentário factual e encenação verossímil.

Assim, no primeiro capítulo da presente dissertação, abordamos criticamente o método comparativo e suas aplicações, em articulação estreita com as reflexões teórico-críticas de outros campos do conhecimento, sobretudo os artísticos, como, por exemplo, o fotográfico, os quais ajudam a compreender, por analogias imagéticas, a fabricação de sentido que operam todas as formas de poética. Dessa forma, em convergência textual com autores e pesquisadores citados, busquei um movimento metacrítico na realização desta dissertação, buscando trazer alguma luz à discussão de uma disciplina transdisciplinar, tanto nos objetos de suas análises quanto nas metodologias interpretativas.

Indago, no interesse desta dissertação de Mestrado, se não seria o caso de ampliar mais uma vez a ideia de Susan Sontag, tal como como diziam Nigri e Ludgério (2023) em relação ao livro de Prysthon (2023), *Recortes do mundo: espaço e paisagem no cinema*: “coleccionar imagens também é uma forma de **investigar e analisar** o mundo” (Nigri; Ludgério, 2023, p. 586, grifo próprio).

Por tais razões, na estrutura da presente dissertação, tal como numa operação cinematográfica, tomei o universo das letras como matéria-prima para a *montagem* sequencial de fragmentos discursivos e argumentativos. Cada citação torna-se um plano, um recorte de mundo, uma vez que a Literatura Comparada pode emergir de um processo no qual dois ou mais recortes textuais ou planos cinematográficos são postos em confronto dialético, de forma que *qualquer um* possa fazer Literatura Comparada, bastando, para tanto, que domine algumas das ferramentas hermenêuticas próprias a essa área do conhecimento.

No segundo capítulo, em consequência, apresentamos um breve panorama histórico e conceitual em torno da ideia de “paisagem”, e vemos de que maneira

esse importante aspecto da civilização é plasmado sobretudo pelos construtos estéticos e/ou midiáticos, os quais, ao imporem sua representação dos espaços de vida, influem na percepção da paisagem e em nossa interpretação do espaço sensorial ao redor. O cinema também incide sobre estas representações, agora realizando a duplicação do mundo através de seus recortes formais. Resta a dúvida se seria a forma literária capaz de denunciar a imposição de paisagens ao mesmo tempo que as constrói? Olivier Dolfus assim comenta as ideias de Berque (1998):

No mundo, porcentagens cada vez maiores da população vivem em ambientes sobre os quais os habitantes não têm poder. São, de alguma forma, habitantes em trânsito, numa paisagem dada, construída e organizada por outros. De que forma a paisagem imposta é sentida e, eventualmente, interpretada? (Berque, 1998, p. 45)

Nessa perspectiva, cabe lembrar que “a questão da paisagem nada tem de exterior à literatura” (Collot, 2013, p. 61), posto que, segundo Collot, “o sentido de um texto, como o de uma paisagem, baseia-se na disposição dos elementos que os compõem” (Collot, 2013, p. 47). Sotta (2015) complementa essa ideia ao afirmar que:

para criar imagens, os textos literários exploram com intensidade as figuras de linguagem e de pensamento. A *comparação* e a *metáfora*, por exemplo, são utilizadas para aproximar duas ideias distintas a partir de um traço comum (Sotta, 2015, p. 26).

Portanto, o que a presente dissertação *teve* de alcançar foi seu próprio arranjo de elementos da paisagem, uma paisagem academicista autônoma nomeada “dissertação”, vinculada ao modo alfabético de produção científica da Literatura Comparada tradicional, no aguardo de produções futuras que permitam suplantar esses limites da linguagem humana, tal como parece sugerir Simmel:

Não é diferente o que se passa com a ciência. Os seus métodos e normas, em toda a sua altura e soberania intocáveis, não deixam de ser as formas do conhecimento cotidiano, que se tornaram autônomas e alcançaram a hegemonia (Simmel, 2013, p. 46).

Segundo Farinelli (*apud* Turri, 2013, p. 170), o modelo de unidade sintética que a paisagem propõe é mera convenção estético-literária, e vem se evidenciando cada vez mais nas últimas décadas como modelo científico. Igualmente, segundo Allen Carlson (2013, p. 275-276), as ciências naturais fazem isso “de forma crescente desde o século XVII”, concedendo uma “explicação alternativa” aos fenômenos da natureza, coisa que outrora fora de competência das “inúmeras

tradições populares e religiosas”, razão pela qual esse pesquisador amplia seu argumento da seguinte forma:

A ciência é o paradigma daquilo que revela os objectos como eles são e com as propriedades que têm. Assim, não só se apresenta como a fonte da verdade objectiva, como condena as narrativas alternativas a falsidades subjectivas e, por isso, de acordo com a apreciação objectiva, como irrelevantes para a apreciação estética (Carlson, 2013, p. 276).

Portanto, a autonomia formal da ciência consiste, em certa medida, em segmentar e ordenar os elementos constitutivos do espaço físico e simbólico para, por meio da concepção e expressão de uma paisagem imaginária, erguer uma narrativa homogênea e polissêmica sobre esse construto social, tanto no plano formal quanto conteudisticamente. Nesse tocante, Frédéric Paulhan (2013) afirma que a obra de arte é tanto operação artística quanto científica:

O artista transforma ainda a natureza pela sua razão, essa razão especial, mais ou menos consciente e reflectida, que faz subordinar os pormenores ao conjunto, que altera a natureza para a recompor. É, em suma, um tipo de operação racional, quando tomamos o partido de o seguir logicamente, de afastar o que está a mais, de fazer convergir tudo no sentido do efeito pretendido. [...] uma obra científica é sempre sob certos aspectos uma obra de arte (Paulhan, 2013, p. 69).

Destarte, a paisagem retratada nos filmes mexicanos em tela lê-se, portanto, sob forma de palimpsestos imagéticos sobre os embates pelo poder hegemônico, através dos quais as desigualdades sociais são materializadas, apontando para um contínuo processo de remodelação, ditado pelo acúmulo de riquezas e pela subjugação do ser humano. Não é mais a paisagem “natural” ou “bela”, mas um espaço cultural e político, disputado por forças sociais que se articulam pela exploração dos recursos naturais e humanos e pela imposição de ideologias religiosas e econômicas. Como mostram as narrativas, o crime de etnocídio reside justamente em deslocar os camponeses, forçando-os a abandonar seu modo de vida e a paisagem cultural que sustentavam, em favor de uma ordem que os relega à marginalização urbana.

Nesse contexto, o olhar cinematográfico concebe-se como ferramenta de desvelamento. O cinema não é neutro: ele seleciona signos, recorta o pago, enquadra o espaço físico ou simbólico e, por fim, constrói paisagens, mediando o olhar espectral e induzindo o fruidor a uma experiência de leitura crítica. Por exemplo, ao colocar lado a lado fábricas monumentais e barracos improvisados,

igrejas imponentes e moradias humildes, terrenos férteis e campos esvaziados de vida, as películas convidam o espectador a ler a paisagem, decifrando seus códigos visuais e compreendendo suas dimensões históricas e sociais.

O ato de ver sobre a tela cinematográfica transcende a mera contemplação: é um processo crítico e ativo, de produção de conhecimento e de concepção de novas paisagens. O espectador é desafiado a construir suas próprias inferências a partir das relações visuais, da comparação com as vozes dos personagens e o contexto político que permeia o enredo. No caso dos filmes aqui analisados, essa paisagem contrastiva — entre justos e ímpios, entre patrões e operários, entre escritores e leitores — exige um investimento crítico e um olhar reflexivo capazes de evidenciar estruturas de poder, de exploração, de desigualdade e de produção de pobreza, aspectos característicos da globalização.

Em ambos os filmes, fábricas e edifícios monumentais contrastam com a degradação do meio ambiente, compondo uma paisagem em que se ressaltam os extremos sociais e ecológicos, resultantes da globalização. *Canoa* (1976) mostra contundentemente a transformação dos espaços rurais e sua instrumentalização para reforçar relações de poder, como visto na sequência em que se sugere que o padre contribui para a tomada violenta de terras comunais e para a deterioração do uso de recursos econômicos e elementos naturais do *oikos* terrestre. *Etnocídio* (1976), por sua vez, procura detalhar como o Estado e as elites econômicas e instituições religiosas desempenham um papel ativo na reconfiguração forçada dos espaços de vida, evidenciando a migração dos moradores do Vale do Mezquital para as periferias urbanas. Os camponeses, em sua condição de seres humanos cujo trabalho é vilmente remunerado, tornam-se agentes involuntários da degradação de seu próprio ambiente. Por meio desses filmes, paisagens imaginárias se constroem e se agregam àquelas que, em nosso pensamento, orientam e informam nossa maneira de enxergar e conceber o mundo em que vivemos, o *oikos* terrestre.

Em conclusão, a paisagem depende, essencialmente, de um olhar humano. É este que a torna objeto de contemplação, um construto nomeável, subjetivo e maleável. Entretanto, quando pensamos no cinema, encontramos forçosamente um olhar previamente construído, a saber, o olhar da câmera, seja este o olhar do diretor, do roteirista, do produtor de locação, diretor de fotografia, figurinista, cenógrafo, operador, montador, atores etc. Portanto, essa visão da realidade que os filmes documentários pretendem apresentar, ainda que baseada em tomadas de

imagens em espaços físicos concretos e autênticos, no qual se inscrevem pessoas fáticas do cotidiano local, será sempre uma visão terceira que, no processo espectral, torna-se uma visão pluri-mediada, seja pelos cineastas, pelo equipamento, pelo suporte (analógico ou digital), pela equipe de pré e pós produção, pelos suportes de reprodução (cinema, televisão, tablet, celular, óculos de realidade virtual etc.), pela crítica e, finalmente, por nós espectadores/leitores.

REFERÊNCIAS

ABL, Academia Brasileira de Letras. DOCUFICÇÃO. *In*: **VOCABULÁRIO ORTOGRÁFICO DA LÍNGUA PORTUGUESA (VOLP)**. : 2024-2025. Rio de Janeiro: Comissão de Lexicologia e Lexicografia da Academia Brasileira de Letras (ABL), 2021. (Texto para discussão, n. 2024-2025). *Online*. Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/docuficcao>. Acesso em: 26 jan. 2025.

AGN, Archivo General de la Nación. Bitácora de una travesía filmica. Peripecias y conquistas de la película Canoa. **Gobierno de México**. Artículos. 2022. *Online*. Disponível em: <http://www.gob.mx/agn/articulos/bitacora-de-una-travesia-filmica-peripecias-y-conquistas-de-la-pelicula-canoa?idiom=es>. Acesso em: 26 jan. 2025.

AGN, Archivo General de la Nación. La Masacre de San Miguel Canoa: la intolerancia que desencadenó el horror. **Gobierno de México**. Artículos. 2024. *Online*. Disponível em: <http://www.gob.mx/agn/articulos/la-masacre-de-san-miguel-canoa-la-intolerancia-que-desencadeno-el-horror>. Acesso em: 12 jan. 2025.

AGUIAR, Maria Suelí De. Um olhar onomástico aos nomes de alguns santos católicos. *In*: ROSA, Gian Luigi De; CHULATA, Katia de Abreu; ATTI, Francesca Degli; MORLEO, Francesco (org.). **De volta ao futuro da língua portuguesa: Atas do V SIMELP - Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa**. Lecce: Università del Salento, 6 out. 2017. v. 15. p. 371–390. ISBN 978-88-8305-127-2. DOI [10.1285/i9788883051272p371](https://doi.org/10.1285/i9788883051272p371). Disponível em: <https://web.archive.org/web/20180521183741/http://siba-ese.unisalento.it/index.php/dvaf/article/download/18209/15546>. Acesso em: 4 jan. 2025.

ALCALÁ, Sergio J. Aguilar. **Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental**. 1ª ed. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2022. 359 p. ISBN 978-607-417-864-7. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Sergio-Aguilar-Alcala-2/publication/363234385_Decir_la_verdad_mintiendo_del_documental_al_falso_documental/links/644daeb2809a5350213a1950/Decir-la-verdad-mintiendo-del-documental-al-falso-documental.pdf. Acesso em: 6 jan. 2025.

ALÓS, Anselmo Peres. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. **Organon**, Porto Alegre, v. 27, n. 52, p. 18, 2012. ISSN 2238-8915. DOI [10.22456/2238-8915.33469](https://doi.org/10.22456/2238-8915.33469). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33469>. Acesso em: 21 set. 2023.

AMÉRICA. *In*: **HOUAIS UOL**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, c2025. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 1 jan. 2025.

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Tradução: Carla Bogalheiro Gamboa. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2010. 136 p. (Coleção Mi.més.sis. Artes e Espetáculo). ISBN 978-989-8285-16-4.

ANDERSON, Benedict Richard O’Gorman. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 330 p. ISBN 978-85-359-1188-6.

ANZURES, Yadira Llaven. A 55 años de los hechos, colectivos buscarán que la iglesia católica pida disculpas públicas por la matanza de Canoa - Puebla. **La Jornada de Oriente**. La Jornada de Oriente. 2023. *Online*. Disponível em: <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/a-55-anos-buscaran-que-la-iglesia-catolica-pida-disculpas-por-la-matanza-de-canoa/>. Acesso em: 7 jan. 2025.

APARAI, Mahkai. **A construção de posse em aparai – ynara ãko Aparai omiry ae senohne ykyryry me ehtoh poko te imepỹ kyryry me ehtoh poko**. 2021. 18 f. TCC – Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural Indígena) - Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), Oiapoque, 2021. Disponível em: https://www2.unifap.br/indigena/files/2021/04/2010_Mahkai-Apalai_A-CONSTRU%C3%87%C3%83O-DE-POSSE-EM-APARAI-1.pdf. Acesso em: 11 jan. 2025.

APREA, Gustavo. La memoria visual del genocidio. *In*: Yoel, Gerardo (comp.). **Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía**. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 256. ISBN 987-500-082-5.

ARAGON, Margarita. Policing the Savage Horde: The Texas Rangers and Colonial Narratives of Anti-Mexican Violence. *In*: BHATIA, Monish; POYNTING, Scott; TUFAIL, Waqas (org.). **Racism, Violence and Harm**. Cham: Springer International Publishing, 2023. p. 205–224. (Collection Palgrave Studies in Crime, Media and Culture). ISBN 978-3-031-37878-2. DOI [10.1007/978-3-031-37879-9_10](https://doi.org/10.1007/978-3-031-37879-9_10). Disponível em: https://link.springer.com/10.1007/978-3-031-37879-9_10. Acesso em: 11 jan. 2025.

ARANZUBIA, Asier. Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna. **Dimensión Antropológica**, Ciudad de México, v. 52, p. 101–121, 2011. ISSN 1405-776X. Disponível em: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/1118>. Acesso em: 7 dez. 2023.

ARBOLEDA. *In*: **DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA**. Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, c2025. Disponível em: <https://dle.rae.es/arboleda>. Acesso em: 1 jan. 2024.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. Tradução: Matheus Cartaxo. **Foco (Revista de Cinema)**, Curitiba, v. 4, n. 1, 2012. *Online*. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em: 13 maio. 2023.

ASTUDILLO, José Axel García Ancira. Etnocidio..., vestigio del proyecto de una filmografía indígena que no fue. *In*: ZABOROWSKA, Aleksandra Jablonska; ASTUDILLO, José Axel García Ancira (org.). **Nueve miradas a la obra de Paul Leduc**. 1ª ed. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), 2021. p. 277–278. ISBN 978-607-28-2220-7. Disponível em: <http://dccd.cua.uam.mx/repositorio/libros.php?libro=NueveMiradas-PaulLeduc>. Acesso em: 10 maio. 2023.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Tradução: Pedro Elói Duarte. 1ª ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2008. 192 p. (Coleção Mi.mé.sis. Artes e Espetáculo). ISBN 978-989-95689-3-8.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011. 266 p. ISBN 978-85-7503-281-7.

AVIÑA, Rafael. CANOA: Felipe Cazals y los vestigios de la violencia. **Festival Internacional del Cine en Morelia (FICM)**. 2021. *Online*. Disponível em: <https://moreliafilmfest.com/canoa-felipe-cazals-y-los-vestigios-de-la-violencia>. Acesso em: 26 jan. 2025.

AXMAKER, Sean. Criterion Blu-ray: 'Canoa,' 'Multiple Maniacs,' 'Blow-up'. **Stream On Demand**. Versão online da coluna semanal de jornal. 2017. *Online*. Disponível em: <https://streamondemandathome.com/criterion-blu-ray-canoa-multiple-maniacs-blow/>. Acesso em: 26 jan. 2025.

BARROCO, Silvia. A Origem dos dias da semana. **Academia de Letras e Artes Luso-Suíça (ALALS)**. 2024. *Online*. Disponível em: <https://alals.ch/a-origem-dos-dias-da-semana/>. Acesso em: 31 dez. 2024.

BEAUREGARD, Luis Pablo. 'Canoa': 40 años de un clásico del cine mexicano. **El País**, Madrid, 4 mar. 2016. ISSN 1134-6582. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2016/03/04/actualidad/1457062937_075940.html. Acesso em: 26 jan. 2025.

BENDER, Texas Bix. **Hats and the cowboys who wear them**. Salt Lake City: Gibbs Smith, 2002. 102 p. ISBN 1-58685-191-8. Disponível em: <http://archive.org/details/hatscowboyswhowe0000bend>. Acesso em: 11 jan. 2025.

BENÍTEZ, Jose R. **El traje y adorno en México (1500-1910)**. Guadalajara: Imprenta Universitaria, 1946. 224 p.

BÉRARD, Benoît; BIAR, Alexandra. Indigenous navigation in the Caribbean Basin: a historical, ethnoarchaeological and experimental approach to the Caribbean-Guyanese kanawa. **Archaeonautica. L'archéologie maritime et navale de la préhistoire à l'époque contemporaine**, Aix-en-Provence, n. 21, p. 239–244, 2021. ISBN 9782271129727. ISSN 0154-1854. DOI [10.4000/archaeonautica.1708](https://doi.org/10.4000/archaeonautica.1708). Disponível em: <https://journals.openedition.org/archaeonautica/1708?lang=en>. Acesso em: 10 jan. 2025.

BERLEANT, Arnold. A estética da arte e a natureza. *In*: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). **Filosofia da paisagem: uma antologia**. Tradução: Luís Sá. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 282–298. (Coleção Aesthetica, 1). ISBN 978-972-8531-96-6.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 84–91. ISBN 85-85881-56-9.

BERQUE, Augustin. A ecúmena, medida terrestre do Homem, medida humana da Terra: para uma problemática do mundo ambiente. *In*: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). **Filosofia da paisagem: uma antologia**. Tradução: Andreia Saavedra Cardoso. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013a. p. 187–199. (Coleção Aesthetica, 1). ISBN 978-972-8531-96-6.

BERQUE, Augustin. O pensamento paisageiro: uma aproximação mesológica. *In*: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). **Filosofia da paisagem: uma antologia**. Tradução: Andreia Saavedra Cardoso. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013b. p. 200–212. (Coleção Aesthetica, 1). ISBN 978-972-8531-96-6.

BERTOLA, Leandro de Almeida. A quebra da “quarta parede”. **Marte Universitária**, João Pessoa: Associação de Atores Dupla Face de Teatro, Suplemento do eixo Marte Universitária da MOSTRA DE ARTES INTEGRADAS, v. 1, n. 1, p. 4–17, 2017. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20171209044034/https://github.com/guilhermesgb/marte/raw/gh-pages/revista-marte-universitaria.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2024.

BÍBLIA. Eclesiastes 3. **Bíblia Online**. Almeida Corrigida Fiel (ACF). c2011. *Online*. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br>. Acesso em: 31 dez. 2024.

BIONI, Amanda Moury Fernandes. Quando Américo conhece América: as representações dos povos do novo mundo nas cartas de 1502 e 1503. **InterFaces**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 50–67, 2019. ISSN 2965-3606. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/31487>. Acesso em: 24 jan. 2024.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008. 352 p. (Coleção Campo Imagético). ISBN 978-85-308-0877-8.

BRANDÃO, Ana Paula; FACUNDES, Sidi. Estudos comparativos do léxico da fauna e flora Aruák. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 2, p. 109–131, 2007. ISSN 1981-8122, 2178-2547. DOI <https://doi.org/10.1590/S1981-81222007000200006>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/fpdsmbzQpMt4rSrh5Cxc7wc/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. Tradução: Carlos Nougué. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. 272 p. (Entrecríticas; 3). ISBN 978-85-8122-463-3. *E-book*.

BUDD, Malcom. A apreciação estética da natureza. *In*: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). **Filosofia da paisagem: uma antologia**. Tradução: Maria Francisca Machado Lima. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 300–316. (Coleção Aesthetica, 1). ISBN 978-972-8531-96-6.

CABRAL, Ana Suelly Arruda Câmara; MANCHINERY, Lucas Artur; COUTO, Fábio Pereira; MANCHINERI, Mariana Souza Samarra. Bases culturais para atribuição de gênero em Manxineru. **Revista Brasileira de Linguística Antropológica**, Brasília,

v. 7, n. 2, p. 321–341, 2015. ISSN 2317-1375. DOI [10.26512/rbla.v7i2.20604](https://doi.org/10.26512/rbla.v7i2.20604). Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/ling/article/view/20604>. Acesso em: 11 jan. 2025.

CAMARGO, Eliane. Operadores aspectuais de estado marcando o nome em wayana (caribe). **LIAMES: Línguas Indígenas Americanas**, Campinas, v. 8, n. 1, p. 85–104, 2008. ISSN 2177-7160. DOI [10.20396/liames.v8i1.1473](https://doi.org/10.20396/liames.v8i1.1473). Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/liames/article/view/1473>. Acesso em: 11 jan. 2025.

CANOA. *In*: **DICCIONARIO DEL ESPAÑOL DE MÉXICO (DEM)**. Ciudad de México: El Colegio de México, c2025. Disponível em: <https://dem.colmex.mx/Ver/canoa>. Acesso em: 10 jan. 2025.

CARDOSO, Andreia Saavedra. Augustin Berque. *In*: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). **Filosofia da paisagem: uma antologia**. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 185–186. (Coleção Aesthetica, 1). ISBN 978-972-8531-96-6.

CARLSON, Allen. Apreciar a arte e apreciar a natureza. *In*: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). **Filosofia da paisagem: uma antologia**. Tradução: Maria Francisca Machado Lima. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 257–280. (Coleção Aesthetica, 1). ISBN 978-972-8531-96-6.

CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real maravilloso. *In*: **La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos**. Madrid: Siglo XXI Editores, 1981. p. 252. ISBN 978-84-323-0404-0.

CASTEJÓN, Natalia. Mezquite, el árbol mexicano multiusos: qué es, usos y beneficios. **WebConsultas**. Revista de salud y bienestar. 2023. *Online*. Disponível em: <https://www.webconsultas.com/curiosidades/mezquite-el-arbol-mexicano-multiusos>. Acesso em: 31 dez. 2024.

CASTILLO, Carlos Giovanni Dutra Del. Do drama clássico ao drama moderno: as sementes da contemporaneidade dramática. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 199–214, 2018. ISSN 1809-4163. DOI [10.5935/cadernosletras.v17n2p199-214](https://doi.org/10.5935/cadernosletras.v17n2p199-214). Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/10609>. Acesso em: 28 dez. 2023.

CASTRO, Rafael López. Pôster de Canoa (1976). **Internet Movie Database (IMDb)**. Página do filme. 1976. *Online*. Disponível em: https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BZTCyZTVmYTAAtNGM1Zi00NDY1LTkzZWUtY2NINjdmNzRjNWU1XkEyXkFqcGc@._V1_.jpg. Acesso em: 30 nov. 2024.

CAZALS, Felipe (Direção). TURRENT, Tomas Perez (Roteiro). **Canoa: memoria de un hecho vergonzoso** [Filme]. México: Conacine. 1976.

CAZALS, Felipe. Dicionario de Directores del Cine Mexicano.Com. [Entrevista cedida a] Perla Ciuk. **Cineteca Nacional de México**. 18 mar. 2003. *Online*. Disponível em:

<https://diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/entrevistas-escritas/felipe-cazals/>. Acesso em: 26 jan. 2025.

CAZALS, Felipe. Entrevista con Felipe Cazals, Director de cine por su película "Canoa". **Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE); XEIMT-TDT (Canal 22); YouTube**. 4 jun. 2014. *Online*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RtetZ6MSxv4>. Acesso em: 12 jan. 2025.

CAZALS, Felipe. Alfonso Cuarón entrevista a Felipe Cazals a propósito de Canoa (1976). [Entrevista cedida a] Alfonso Cuarón. **Canal de Jacobo Asse no YouTube**. 10 maio 2017. *Online*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7_CDbkqdohk. Acesso em: 12 jan. 2025.

CAZALS, Felipe. Charla Ruta Cazals: una conversación entre el maestro Cazals y el documentalista Everardo González. [Entrevista cedida a] Everardo González. **Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE); XEIMT-TDT (Canal 22); YouTube**. 16 ago. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WgeyvsLf26Y>. Acesso em: 12 jan. 2025.

CELAM, Conselho Episcopal Latino-Americano e Caribenho. Conclusões da III Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano. *In: Documento de Puebla*. Puebla: Edições Paulinas, 1979. p. 346. Disponível em: https://portal.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20130906182452.pdf. Acesso em: 5 jan. 2025.

CHANAN, Michael. Latin American documentary: a political trajectory. *In: DELGADO, Maria M.; HART, Stephen M.; JOHNSON, Randal (ed.). A Companion to Latin American Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons, 2017. p. 117–132. (Wiley Blackwell Companions to National Cinemas). ISBN 978-1-118-55752-5. DOI [10.1002/9781118557556.ch7](https://doi.org/10.1002/9781118557556.ch7).

CHARGOY, René. El cineasta Arturo Ripstein en el MUAC. **Gaceta UNAM**. Cultura. 2019. *Online*. Disponível em: <https://www.gaceta.unam.mx/el-cineasta-arturo-ripstein-en-el-muac/>. Acesso em: 18 jan. 2025.

CIESAS. Documento nº 027 - Contrato de Encomienda. **Amoxcalli**. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. 1999. *Online*. Disponível em: <https://www.amoxcalli.org.mx/codice.php?id=027>.

CNDH. **Informe Especial sobre las Quejas en Materia de Desapariciones Forzadas Ocurridas en la Década de los 70 y Principios de los 80**. Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH). 2001. Disponível em: <https://www.cndh.org.mx/documento/informe-especial-sobre-las-quejas-en-materia-de-desapariciones-forzadas-ocurridas-en-la>. Acesso em: 31 jan. 2025.

CNDH. **Recomendación por Violaciones Graves 98VG/2023**. Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH). 2023. Disponível em: <https://www.cndh.org.mx/documento/recomendacion-por-violaciones-graves-98vg2023>. Acesso em: 1 jan. 2025.

CNDH, Secretaría Ejecutiva. **Linchamiento en Canoa, Puebla. Conmemoración para luchar contra el fanatismo y la impunidad.** Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH). 2024. Disponível em: https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2024-09/FRN_SEP_14-2.pdf. Acesso em: 8 jan. 2023.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem.** Tradução: Ida Alves *et al.* 1ª ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013. 204 p. ISBN 978-85-65505-37-6.

COLLOT, Michel. Poesia, paisagem e sensação. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 34, n. 1, p. 17–26, 2015. ISSN 2358-4793. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2401/1862>. Acesso em: 19 mar. 2023.

COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. *In: Catálogo do forumdoc.bh. 2010 — 14º Festival do filme documentário e etnográfico — Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo.* Tradução: Pedro Maciel Guimarães. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p. 294–317. Disponível em: https://prismic-io.s3.amazonaws.com/forumdoc/8ae0b968-c7cd-423c-9024-f31d96d335b6_Catalogo_FORUMDOC2010.pdf. Acesso em: 24 dez. 2022.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999. 305 p. (Coleção Humanitas). ISBN 85-7041-184-7.

CONARTE, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León. Proyectarán la premiada película mexicana Canoa, de Felipe Cazals en la Cineteca Nuevo León Alejandra Rangel Hinojosa. **Archivo Fílmico de la Cineteca Nuevo León.** Noticias. 2021. *Online.* Disponível em: <https://conarte.org.mx/2021/12/14/proyectaran-la-premiada-pelicula-mexicana-canoa-de-felipe-cazals-en-la-cineteca-nuevo-leon-alejandra-rangel-hinojosa/>. Acesso em: 26 jan. 2025.

CORUJA, Antonio Alvares Pereira. Collecção de vocabulos e frases usados na provincia de S. Pedro do Rio Grande do Sul. **Revista Trimensal do Instituto Historico e Geographico do Brazil**, Rio de Janeiro, v. XV (tomo), n. 6, p. 210–240, 1852. Disponível em: http://www.etnolinguistica.org/local--files/biblio:coruja-1852-collecao/coruja_1852_collecao.pdf. Acesso em: 11 maio. 2023.

COUTINHO, Eduardo de Faria. Questões da literatura comparada na América Latina. *In: GUIZZO, Antonio Rediver; PERETI, Emerson; MATIAS, Felipe dos Santos (org.). América Latina: estudos comparados em literaturas e outras artes.* São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. p. 15–31. ISBN 9786558691105.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. **Revista brasileira de literatura comparada**, Salvador, v. 3, n. 3, p. 67–74, 1996. ISSN 0103-6963. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/37>. Acesso em: 30 mar. 2023.

COUTINHO, Eduardo F. O novo comparatismo e o contexto latino-americano. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 181–191, 2016. ISSN 1517-106X, 1807-0299. DOI [10.1590/1517-106X/182-181](https://doi.org/10.1590/1517-106X/182-181). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/PvjV5gw6mYv6QhQLRGVvPkd/>. Acesso em: 21 set. 2023.

CUETO, Pablo Israel García. **Sonidos de Poder. Los usos de las campanas de la catedral de Durango (1765-1866)**. 2023. 150 f. Dissertação (Mestrado em Ciencias y Humanidades) - Universidad Juárez del Estado de Durango (UJED), Durango, 2023. Disponível em: <http://repositorio.ujed.mx/jspui/bitstream/123456789/206/1/Sonidos%20de%20Poder%20Los%20usos%20de%20las%20campanas%20de%20la%20catedral%20de%20Durango%20%281765-1866%29.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2025.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004. 448 p. ISBN 85-88338-39-4.

DARRAS, Véronique. The petate and the cosmic order: discoveries from a classic period residential grave in Michoacán, Mexico. **Ancient Mesoamerica**, Cambridge, v. 34, n. 1, p. 68–84, 2021. ISSN 0956-5361, 1469-1787. DOI [10.1017/S0956536121000067](https://doi.org/10.1017/S0956536121000067). Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/ancient-mesoamerica/article/abs/petate-and-the-cosmic-order-discoveries-from-a-classic-period-residential-grave-in-michoacan-mexico/6DA5E547A7A02D166900B247B6BCD6B0>. Acesso em: 10 jan. 2025.

DEITOS, Miguel Bruch; CALIL, Anderson Salim; SILVA, Paula Fernanda Santos Da. Registros da violência em Etnocídio (1976, de Paul Leduc): a construção da memória do povo Hñähñü-Otomí a partir do cinema. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 444–457, 2024. ISSN 1982-6524. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/135606>. Acesso em: 29 abr. 2024.

DEITOS, Miguel Bruch; PANIAGUA, Carlos Alberto Alves; VILLALBA, Emanuel Andrés; CUZQUEN, Raul Camacho. Literatura nas mídias digitais: aproximações a partir do caso de uma livestream “IRL” de Cid Cidoso na Twitch. **DARANDINA REVISTELETRÔNICA**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 36–49, 2023. ISSN 1983-8379. DOI [10.34019/1983-8379.2023.v16.42351](https://doi.org/10.34019/1983-8379.2023.v16.42351). Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/42351>. Acesso em: 7 fev. 2024.

DILLMANN, Mauro. Devoção para acudir na vida e amparar na morte: São Miguel Arcanjo e as almas do purgatório. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 12, n. 2, 2015. ISSN 1807-6971. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/737>. Acesso em: 7 jan. 2025.

DIORAMA. In: **HOUAIS UOL**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, c2025. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 31 jan. 2025.

DM, Diario Mayor. Investigación del CIAH aporta una nueva perspectiva sobre director ícono del cine independiente latinoamericano. **Diario Mayor - UM**. Portal de

notícias da Universidad Mayor. 2022. *Online*. Disponível em: <https://www.diariomayor.cl/index.php>. Acesso em: 19 jan. 2025.

DOLL, Darcie. El Apando y la puesta en crisis novelesca y fílmica de la racionalidad occidental como denuncia del sistema social. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n. 93, p. 29–47, 2016. ISSN 0718-2295. Disponível em: <https://anales.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/44335>. Acesso em: 14 jan. 2025.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 31, n. spe, p. 377–390, 2015. ISSN 1678-460X, 0102-4450. DOI [10.1590/0102-445014919759499939](https://doi.org/10.1590/0102-445014919759499939). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502015000300015&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 30 mar. 2023.

EAGLETON, Terry. Estruturalismo e semiótica. *In*: **Teoria da literatura: uma introdução**. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 137–189. ISBN 85-336-2295-3.

ENRIQUEZ, David Sánchez. Contrato de Encomienda entre los Indígenas de Huitzilopochco y el encomendero Bernardino Vázquez de Tapia. *In*: **Fondo Mexicano de la Biblioteca Nacional de Francia**. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), . (Documento, 027). *Online*. Disponível em: <https://www.amoxcalli.org.mx/codice.php?id=027>. Acesso em: 10 jan. 2025.

ESCOBAR, Juan P. Silva. Violencia, corrupción y poder disciplinario en la trilogía del tremendismo de Felipe Cazals (1975-1976). **Arte, Individuo y Sociedad**, Madrid, v. 34, n. 2, p. 759–776, 2022. ISSN 1988-2408. DOI [10.5209/aris.75392](https://doi.org/10.5209/aris.75392). Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/75392>. Acesso em: 16 mar. 2023.

ESCOBAR, Ticio. El arte fuera de sí: [Veintisiete fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura]. *In*: **El arte fuera de sí**. Asunción: Fondo Nacional de la Cultura y las Artes; Centro de Artes Visuales del Museo del Barro, 2004. p. 141–156. ISBN 99925-3-405-2.

ETNOCÍDIO. *In*: **HOUAIS UOL**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, c2025. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 1 jan. 2025.

FAGUNDES, Dyogo. Volkswagen Fusca: último exemplar saiu de linha no México há 20 anos. **Motor1.com**. Motorsport Network. 2023. *Online*. Disponível em: <https://motor1.uol.com.br/news/692080/volkswagen-fusca-20-anos-ultimo/>. Acesso em: 2 jan. 2025.

FELIX, Leonardo. Nem o último país que fabricou o Fusca o trata mais como carro popular. **Mobiauto**. 2022. *Online*. Disponível em: <https://www.mobiauto.com.br/revista/nem-o-ultimo-pais-que-fabricou-o-fusca-o-trata-mais-como-carro-popular/1709>. Acesso em: 2 jan. 2025.

FENOCHIO, Anthinea; DILLINGHAM, Reed. **La Plaza Mexicana: Escenario de la vida pública y espacio simbólico de la Ciudad**. 1ª ed. Ciudad de México:

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2002. 196 p. ISBN 968-36-7917-X. Disponível em: https://web.archive.org/web/20210630222911/https://www.puec.unam.mx/pdf/libros-digitales/Publicaciones/plaza_mexicana.pdf. Acesso em: 5 jan. 2025.

FERREIRA, Ana Patrícia Chaves. **Léxico da língua Apurinã: proposta de um dicionário bilíngue**. 2013. 124 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho, 2013. Disponível em: <https://comin.org.br/wp-content/uploads/2019/08/DISSERTACAO-Lexico-da-Lingua-Apurina.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2025.

FILMOTECA DE LA UNAM. Homenaje a Felipe Cazals Salas Julio Bracho y José Revueltas del Centro Cultural Universitario. **La Dirección General de Actividades Cinematográficas – Filmoteca – de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)**. Cultura UNAM. 2021. *Online*. Disponível em: <https://www.filmoteca.unam.mx/homenaje-a-felipe-cazals-salas-julio-bracho-y-jose-revueltas-del-centro-cultural-universitario/>. Acesso em: 18 jan. 2025.

FILMOTECA UNAM. Homenaje a Paul Leduc: imágenes insurgentes. **Filmoteca UNAM**. 2020. *Online*. Disponível em: https://www.filmoteca.unam.mx/ciclos_en_linea/homenaje-a-paul-leduc-imagenes-insurgentes/. Acesso em: 14 dez. 2023.

FIORAVANTE, Karina Eugenia. Geografia e Cinema: a releitura dos conceitos de espaço, paisagem e lugar a partir das imagens em movimento. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 272–297, 2018. ISSN 1982-1956. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/atelie/article/view/43532>. Acesso em: 6 maio. 2024.

FNCL, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Cineasta: Felipe Cazals. **Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño**. c2025. *Online*. Disponível em: <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=300>. Acesso em: 18 jan. 2025.

FRANCIS, Norbert. **Malintzin: Bilingüismo y Alfabetización en la Sierra de Tlaxcala (México)**. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1997. 508 p. (Colección Abya-Yala, 54). ISBN 9978-04-333-0. Disponível em: https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/53/. Acesso em: 4 jan. 2025.

FUNDACIÓN MEXICANA DE CINEASTAS. Manifiesto del Grupo Nuevo Cine (1961). *In: Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano II*. vol. Colección Cultura Universitaria, 2. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública (SEP); Fundación Mexicana de Cineastas; Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), 1988. p. 29–31. (Ensayo). ISBN 968-29-1922-3.

G1/GLOBO.COM. Em dólares, salário mínimo é o maior desde 1953. **Gazeta do Povo**. Economia. 2007. *Online*. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/economia/em-dolares-salario-minimo-e-o-maior-de-sde-1953-aiat7v2re5hxc2sw4064kloi6/>. Acesso em: 26 jan. 2025.

GARCIA, Alejandro Linares. Display of charro hats at the Museum of Artes Populares in Mexico City. **Wikimedia Commons**. Mediateca livre. 2009. *Online*.

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CharroHatsMAPDF.JPG>. Acesso em: 10 jan. 2025.

GAUTHIER, Guy. Nomear o documentário. *In: O documentário: um outro cinema*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2011. (Coleção Campo Imagético). ISBN 978-85-308-0939-3.

GDN. **Gran Diccionario Náhuatl**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), c2012 [c2025]. *Online*. Disponível em: <https://gdn.iib.unam.mx/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

GENOCÍDIO. *In: HOUAIS UOL*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, c2025. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 1 jan. 2025.

GERNSHEIM, Helmut; GERNSHEIM, Alison. **L. J. M. Daguerre: the history of the diorama and the daguerreotype**. 2ª ed. New York: Dover Publications, 1968. 326 p. ISBN 0-486-22290-X. Disponível em: <http://archive.org/details/ljmdaguerrehisto0000gern>. Acesso em: 9 jan. 2025.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2017. 128 p. (Coleção Ensaios e Letras). ISBN 978-85-7496-396-9. *E-book*.

GLASS, Verena. Escritor Antonio Candido inaugura biblioteca do MST e fala da força da instrução. **Assufrgs**. Sindicato dos Técnicos-Administrativos da UFRGS, UFCSPA e IFRS. 2006. *Online*. Disponível em: <https://www.assufrgs.org.br/2006/08/11/escritor-antonio-candido-inaugura-biblioteca-do-mst-e-fala-da-forca-da-instrucao/>. Acesso em: 31 dez. 2024.

GOMES, Jonathan Mendes. Tempo como regulador das atividades na Idade Média. *In: ANAIS DO 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 2019, Recife. **Anais** [...]. Recife: Associação Nacional de História (ANPUH), 2019, p. 1–14. ISBN 978-85-98711-21-8. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564555089_ARQUIVO_ARTIGO_COMPLETOGOMES,Jonathan.pdf. Acesso em: 31 dez. 2024.

GONÇALVES JUNIOR, Ernando Brito. **Armas e cenas: cinematográficas da Revolução Mexicana (1934-1970)**. 2016. 242 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/44472/R%20-%20T%20-%20ERNO%20BRITO%20GONCALVES%20JUNIOR.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 17 mar. 2023.

GOOGLE. 1 Av. Revolucion - Santa Rita Tlahuapan, Puebla. **Google Maps**. Mapas. c2025. *Online*. Disponível em: https://www.google.com/maps/@19.3306968,-98.5821975,3a,75y,4.36h,87.23t/data=!3m8!1e1!3m6!1sNK9fIDHkpchnbpwfvjV-K_Q!2e0!5s20231101T000000!6shttps:%2F%2Fstreetviewpixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbnail%3Fcb_client%3Dmaps_sv.tactile%26w%3D900%26h%3D600%26pitch%3D2.7699999999999996%26panoid%3DNK9fIDHkpchnbpwfvjV-K_Q%26yaw%3D4.36!7i16384!8i8192?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI1MDEyMi4wIKXMDSOASAFQAw%3D%3D. Acesso em: 16 jan. 2025.

GOOGLE; INEGI, Instituto Nacional de Estadística y Geografía. de San Miguel Canoa, Puebla, México a Volkswagen de México. **Google Maps**. Mapas. c2025. *Online*. Disponível em: https://www.google.com/maps/dir/San+Miguel+Canoa,+Puebla,+M%C3%A9xico/Volkswagen+de+M%C3%A9xico,+Av.+San+Lorenzo+Almecatla+16,+Sanctorum,+72710+Sanctorum,+Pue.,+M%C3%A9xico/@19.1015175,-98.167933,11.5z/data=!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x85cfe9b2cef4e9b7:0xb8ae44d3865758a6!2m2!1d-98.1023849!2d19.1459497!1m5!1m1!1s0x85cfc44068440001:0xa67e6658d33c1ca9!2m2!1d-98.2526207!2d19.1182419!3e0?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI1MDEwOC4wIKXMDSoASAFQAw%3D%3D. Acesso em: 12 jan. 2025.

GRIJALVA, Gustavo Ricardo Martínez; ORTEGA, Iván Mercado. 'Canoa' (1975): el cine y la memoria social. **Versión. Estudios de Comunicación y Política**, Ciudad de México, n. 35, p. 193–196, 2015. ISSN 0188-8242. Disponível em: <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/608>. Acesso em: 26 jan. 2025.

GRIMALDI, Nicolas. A estética da bela natureza: Problemas de uma estética da paisagem. *In*: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). **Filosofia da paisagem: uma antologia**. Tradução: Paulo Frazão Roberto. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 133–150. (Coleção Aesthetica, 1). ISBN 978-972-8531-96-6.

GUILLÉN, Claudio. Paisaje y Literatura, o los fantasmas de la otredad. *In*: X CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 1989, Barcelona. **Anais [...]**. Barcelona: Antonio Vilanova Andreu, 1989, p. 77–102. ISBN 84-7665-751-X. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_1_010.pdf. Acesso em: 19 mar. 2023.

GUIMARÃES, Victor; VERAS, Pedro. Invenção figurativa e pensamento fílmico. *In*: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; ARAUJO, Denise Correa (ed.). **Propostas para a teoria do cinema**. Covilhã: LabCom.IFP, 2016. p. 15–37. (Coleção Teoria dos Cineastas, v. 2). ISBN 978-989-654-340-2. Disponível em: https://www.labcom.ubi.pt/ficheiros/201704191500-201701_teoriacineastasii_mpenafria.pdf. Acesso em: 22 jul. 2022.

GUTIÉRREZ, Luis Guillermo Martínez. Etnocídio: capitalismo e identidade. *In*: MENDOZA, Carlos Oliva; GUTIÉRREZ, Luis Guillermo Martínez (org.). **Cine mexicano y filosofía**. 1ª ed. Ciudad de México: Editorial Itaca, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2019. p. 154–159. ISBN 978-607-30-2039-8. Disponível em: <http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/219>. Acesso em: 3 abr. 2023.

HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan. Introduction – Cinema and Landscape. *In*: HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (ed.). **Cinema and Landscape**. Bristol, UK / Chicago, USA: Intellect, 2010. p. 13–28. ISBN 978-1-84150-304-2.

HERNÁNDEZ, Bertha. Una noche en el infierno: linchamiento en San Miguel Canoa. **La Crónica de Hoy México**. Opnião. 2023. *Online*. Disponível em:

<https://www.cronica.com.mx/opinion/noche-infierno-linchamiento-san-miguel-canoa.html>. Acesso em: 7 jan. 2025.

HERNÁNDEZ, Francisco Huertas. La horda criminal. Crónica de un linchamiento en Puebla. Cine político, testimonial, etnográfico, thriller y terror. **El Acorazado Cinéfilo**. Blog. 2024. *Online*. Disponível em: <https://www.bachilleratocinefilo.com/2024/07/canoa-1976-felipe-cazals-la-horda.html>. Acesso em: 26 jan. 2025.

HOORNAERT, Eduardo. **História do cristianismo na América Latina e no Caribe**. 1ª ed. São Paulo: Paulus, 1994. 437 p. ISBN 85-349-0035-3.

HURTADO, Argelia González. **Trazando al indio audiovisual: representación, auto-representación y persistencia**. 2013. 343 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of Alberta, Edmonton, 2013. DOI [10.7939/R37P8Z](https://doi.org/10.7939/R37P8Z). Disponível em: <https://era.library.ualberta.ca/items/4ae604a1-96de-4631-aa18-3b05b27e1b69>. Acesso em: 3 abr. 2023.

IMDB. Canoa (1976) - Prêmios - IMDb. **Internet Movie Database (IMDb)**. Prêmios. c2025c. *Online*. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0131335/awards/>. Acesso em: 19 jan. 2025.

IMDB. El apando (1976) - Prêmios - IMDb. **Internet Movie Database (IMDb)**. Prêmios. c2025b. *Online*. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0072652/awards/?ref=tt_awd. Acesso em: 19 jan. 2025.

IMDB. Las poquianchis (De los pormenores y otros sucedidos del dominio público que acontecieron a las hermanas de triste memoria a quienes la maledicencia así las bautizó) (1976). **Internet Movie Database (IMDb)**. Prêmios. c2025a. *Online*. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0075089/awards/>. Acesso em: 19 jan. 2025.

INEGI. **División territorial del estado de Puebla de 1810 a 1995**. Aguascalientes: Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), 1997. 340 p. ISBN 970-13-1508-1. Disponível em: https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/2104/702825222482/702825222482_1.pdf. Acesso em: 8 jan. 2025.

INEGI. Censo de Población y Vivienda 2010. **Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)**. Resultados Definitivos. c2020. *Online*. Disponível em: <https://www.inegi.org.mx/widgets/cpv2010/Censo2010Widget.html>. Acesso em: 9 jan. 2025.

INPI; INALI. Atlas de los Pueblos Indígenas de México. **Atlas de los Pueblos Indígenas de México**. 2020. *Online*. Disponível em: <https://atlas.inpi.gob.mx>. Acesso em: 9 jan. 2025.

IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2018. 124 p. ISBN 978-85-8271-491-1. *E-book*.

JAPIIM. **Dicionário Alfabético e Temático (Arutani - Português; Português - Arutani; Arutani - Español; Español - Arutani; Arutani - English; English - Arutani; Arutani - Nimam; Nimam - Arutani)**. Rio de Janeiro: Prodoclin; Museu do Índio, Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), 14 maio 2022. 520 p. Disponível em: https://japiim.museudoindio.gov.br/dic/arutani/assets/pdf/dic_arutani_portugues.pdf. Acesso em: 12 jan. 2025.

JOST, François. O ponto de vista. *In: A narrativa cinematográfica*. Tradução: Ciro Inácio Marcondes *et al.* Brasília: Universidade de Brasília (UnB), 2009. p. 165–185. ISBN 978-85-230-1240-3.

KAERIO, Petro. Orbis Terrarum Typus De Integro Multis In Locis Emendatus (1604). *In: The Vintage Map Shop*. Orland Park: The Vintage Map Shop, Inc., c2025. *Online*. Disponível em: <https://thevintagemapshop.com/products/orbis-terrarum-typus-de-integro-multis-in-locis-emendatu>. Acesso em: 9 jan. 2025.

KAMCKE, Claudia; HUTTERER, Rainer. History of Dioramas. *In: TUNNICLIFFE, Sue Dale; SCHEERSOI, Annette (ed.). Natural History Dioramas*. Dordrecht: Springer Netherlands, 2015. p. 7–21. ISBN 978-94-017-9496-1. DOI [10.1007/978-94-017-9496-1](https://doi.org/10.1007/978-94-017-9496-1). Disponível em: https://link.springer.com/10.1007/978-94-017-9496-1_2. Acesso em: 9 jan. 2025.

KAUP, Monika. **Neobaroque in the Americas: alternative modernities in literature, visual art, and film**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012. 378 p. (New world studies). ISBN 978-0-8139-3313-9.

KIDCHARLEM. When did Cowboy hats exactly become tilted to the sides like the shape we have today? *In: r/AskHistorians*. Reddit Post. 2022. *Online*. Disponível em: www.reddit.com/r/AskHistorians/comments/uaz6d0/when_did_cowboy_hats_exactly_become_tilted_to_the/. Acesso em: 11 jan. 2025.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **Estética e biossemiótica**. 1ª ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: EdIPUCRS, 2008. 304 p. (Coleção Humanidades). ISBN 978-85-7430-679-7.

KOPPER, Christopher. A VW do Brasil durante a Ditadura Militar brasileira 1964-1985: Uma abordagem histórica. *In: Procedimento 1.34.001.006706/2015-26, Documento 88, Página 117*. São Paulo: Procuradoria da República no Município de Bauru, 2017. p. 117. *Online*. Disponível em: <https://www.mpf.mp.br/sp/sala-de-imprensa/docs/relatorio-christopher-kopper-tac-vol-kswagen>. Acesso em: 2 fev. 2025.

LAND. *In: CAMBRIDGE DICTIONARIES ONLINE*. Cambridge: Cambridge University Press, c2024. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/land>. Acesso em: 1 jun. 2024.

LAZER. In: **HOUAIS UOL**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, c2025. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 1 jan. 2024.

LEDUC, Paul (Direção). BARTRA, Roger; LEDUC, Paul (Roteiro). **Etnocídio: notas sobre el Mezquital** [Filme]. México-Canadá: Zafra. 1977. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20131127151414/http://www.paulleduc.net/downloadA.php?fi>. Acesso em: 10 ago. 2022.

LEFEBVRE, Martin. On Landscape in Narrative Cinema. **Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies**, Toronto, v. 20, n. 1, p. 61–78, 2011. ISSN 0847-5911. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24411855>. Acesso em: 6 maio. 2024.

LIMA, Alisson Hudson Veras; ALMEIDA, Vanessa Silva. As funções da literatura na leitura e interpretação do mundo. **Ananguera Goiânia**, Goiânia, v. 20, n. 1, p. 63–70, 2019. ISSN 1519-423X. Disponível em: <https://unigoias.com.br/wp-content/uploads/06asfunesdaliteratura20206370.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2025.

LIMÓN, Alejandra Rojas. **¿Qué pasó en Canoa? Análisis de un hecho histórico a partir de una película de memoria**. 2014. 247 f. Monografia (Licenciatura em História) - Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), Puebla, 2014. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12371/5055>. Acesso em: 18 jan. 2025.

LIMÓN, Alejandra Rojas. La memoria histórica a través del cine. El caso del linchamiento de San Miguel Canoa, Puebla. **Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras**, Puebla, v. 4, n. 7, p. 61–71, 2019. ISSN 2954-503X. Disponível em: <https://rd.buap.mx/ojs-graffylia/index.php/graffylia/article/view/434>. Acesso em: 17 mar. 2023.

LOTMAN, Yuri Mikhailovich. El problema del significado en el texto artístico. In: **Estructura del texto artístico**. Tradução: Victoriano Imbert. 1ª ed. Madrid: Istmo, 1982. p. 47–68. (Colección Fundamentos, 58). ISBN 84-7090-088-9.

LUDMER, Josefina. **Aqui América latina: uma especulação**. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2013. 183 p. (Coleção Humanitas). ISBN 978-85-7041-985-9.

MARIOTTO, Fábio Luiz; BRITO, Luiz Artur Ledur; ANO, Fábio Hideki; TORRE, Leonardo Felisoni. Estratégia global da Volkswagen. In: **Estratégias Locais e Globais na Indústria Automobilística Brasileira**. São Paulo: FGV EAESP Pesquisas e Publicações, 2003. p. 60–65. (Relatório de Pesquisa, nº 4/2003). Disponível em: <https://pesquisa-eaesp.fgv.br/publicacoes/gvp/estrategias-locais-e-globais-na-industria-automobilistica-brasileira>. Acesso em: 2 jan. 2025.

MARTÍNEZ, Herón Pérez. El que ha nacido en petate, siempre anda apestando a tule. **Academia Mexicana de la Lengua**. Refranero Mexicano. 2024a. *Online*. Disponível em: <https://www.academia.org.mx/consultas/obras-de-consulta-en-linea/refranero-mexica>

[no/item/el-que-ha-nacido-en-petate-siempre-anda-apestando-a-tule](#). Acesso em: 10 jan. 2025.

MARTÍNEZ, Jaime. Cómo se lee un reloj solar. **El Sol de Parral**. Noticias Locales, Policiacas, sobre México, Chihuahua y el Mundo. 2024b. *Online*. Disponível em: <https://oem.com.mx/elsoldeparral/tendencias/como-se-lee-un-reloj-solar-13363373>. Acesso em: 8 jan. 2025.

MCINTYRE MEDIA. Etnocide - DVD ONF/NFB. **Media Group**. Educational & Curriculum Content. c2023. *Online*. Disponível em: <https://www.mcintyre.ca/titles/NFB526350?id=NFB526350>. Acesso em: 14 jun. 2023.

MCLANE, Betsy A. **A New History of Documentary Film**. 2ª ed. New York/London: Continuum, 2012. 428 p. ISBN 978-1-4411-5450-7.

MELGAREJO, Osvaldo Arturo Romero. **El linchamiento de San Miguel Canoa: explicación e interpretación de la violencia**. 2004. 415 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), Ciudad de México, 2004. Disponível em: <http://ciesas.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1015/1332>. Acesso em: 15 dez. 2024.

MELGAREJO, Osvaldo Romero. **La violencia en el centro de México: El linchamiento en la comunidad agraria de San Miguel Canoa, Puebla**. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2011. 418 p. ISBN 978-3-8454-8043-5. Disponível em: https://www.academia.edu/29328401/editorial_acad%C3%A9mica_espa%C3%B1ola. Acesso em: 8 jan. 2025.

MENDONZA, Enrique. “Tenemos la obligación de referirnos a nuestro tiempo”: Felipe Cazals. **Semanario ZETA**. Cultura. 2021. *Online*. Disponível em: <https://zetatijuana.com/2021/10/tenemos-la-obligacion-de-referirnos-a-nuestro-tiempo-felipe-cazals/>. Acesso em: 26 jan. 2025.

MIGNOLO, Walter. Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 61, n. 170–171, p. 27–40, 1995. ISSN 0034-9631, 2154-4794. DOI [10.5195/reviberoamer.1995.6392](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1995.6392). Disponível em: <http://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.1995.6392>. Acesso em: 22 set. 2023.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Teatro e cinema: uma perspectiva histórica. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 23–34, 2012. ISSN 2178-3845, 1516-8603. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/15121>. Acesso em: 5 jan. 2024.

MORA, Beatriz Bastarrica. El sombrero masculino entre la reforma y la revolución mexicanas: materia y metonimia. **Historia Mexicana**, Ciudad de México, v. LXIII, n. 4, p. 1651–1708, 2014. ISSN 0185-0172, 2448-6531. DOI <https://pt.scribd.com/document/361836958/Historia-Mexicana-252-Volumen-63-Num>

[ero-4-pdf](#). Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60040011003>. Acesso em: 9 jan. 2025.

MOYA, Sergio Delgado. An Archive of Violence: The Obscene Visuality of Sensationalism. **Critical Times**, Durham, v. 3, n. 2, p. 200–223, 2020. ISSN 2641-0478. DOI [10.1215/26410478-8517719](https://doi.org/10.1215/26410478-8517719). Disponível em: <https://doi.org/10.1215/26410478-8517719>. Acesso em: 16 mar. 2023.

MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. La experiencia de la libertad: el Grupo Cine Independiente de México. **Programa Ciclo de Cine**. Eventos. 2019. *Online*. Disponível em: <https://muac.unam.mx/evento/la-experiencia-de-la-libertad>. Acesso em: 18 jan. 2025.

MUBI. La Manzana de la Discordia (1968). **La Manzana de la Discordia (1968)**. Plataforma global de streaming de filmes com curadoria, produtora e distribuidora de filmes. 2025. *Online*. Disponível em: <https://mubi.com/en/br/films/la-manzana-de-la-discordia>. Acesso em: 18 jan. 2025.

MURDOCH, David Hamilton. **The American West: the invention of a myth**. Reno: University of Nevada Press, 2001. 156 p. ISBN 978-0-87417-369-7. Disponível em: <http://archive.org/details/americanwestinve0000murd>. Acesso em: 11 jan. 2025.

NANCY, Jean-Luc. Uncanny Landscape. *In*: CAPUTO, John D. (ed.). **The Ground of the Image**. Tradução: Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005. p. 51–62. (Perspectives in continental philosophy, 50). ISBN 0-8232-2609-3.

NEVES, Gonçalo. O uso e o significado da palavra latina *qua*. *In*: **Ciberdúvidas da Língua Portuguesa**. Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL). 2016. *Online*. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-uso-e-o-significado-da-palavra-latina-qua/34129#>. Acesso em: 31 jan. 2025.

NIGRI, Daniela; LUDGÉRIO, Henrique. “Paisagens moventes, espaços em construção”: sobre “Recortes do Mundo”, de Angela Prysthon. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 584–594, 2023. ISSN 2175-8689. DOI [10.29146/eco-ps.v26i2.28167](https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i2.28167). Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/28167. Acesso em: 6 maio. 2024.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 1 set. 2014. 224 p. (Coleção Campo Imagético). ISBN 978-85-449-0003-1. *E-book*.

OLIVEIRA, Marcelo. Volkswagen manteve por 12 anos fazenda com trabalho escravo no PA financiada pela ditadura. **Agência Pública**. Agência de jornalismo investigativo. 2025. *Online*. Disponível em: <https://apublica.org/2025/01/volkswagen-manteve-por-12-anos-fazenda-com-trabalho-escravo-no-pa-financiada-pela-ditadura/>. Acesso em: 2 fev. 2025.

ONF, (Office national du film du Canada). 92-134_1976_transcript. *In*: Montréal (Québec): Library – Documents and institutional Archives Management National Film Board of Canada, 1976. . Acesso em: 7 set. 2023.

ORTOLANG, Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue. Paysage. **Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)**. Portail lexical (Etymologie). c2012. *Online*. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/paysage>. Acesso em: 26 jan. 2025.

ORUETA, Agustín Gamir; VALDÉS, Carlos Manuel. Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. **Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles**, Barcelona, v. 45, p. 157–190, 2007. Disponível em: <https://bage.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/643>. Acesso em: 6 maio. 2024.

OUP, Oxford University Press (OUP). Arawak Languages. **Oxford Bibliographies Online (OBO)**. Linguistics. c2025. *Online*. Disponível em: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199772810/obo-9780199772810-0119.xml>. Acesso em: 2 fev. 2025.

PAGO. *In*: **DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA**. Madrid: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, c2024. Disponível em: <https://dle.rae.es/pago>. Acesso em: 1 jun. 2024.

PAISAGEM. *In*: **HOUAIS UOL**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, c2025. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 1 jan. 2025.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Orígenes, evolución y problemas. *In*: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). **Cine documental en América Latina**. Tradução: Jung Ha Kang, María Calzada Pérez. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2003. (Signo e imagen). ISBN 978-84-376-2060-2.

PAULHAN, Frédéric. A estética da paisagem. *In*: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). **Filosofia da paisagem: uma antologia**. Tradução: Andreia Saavedra Cardoso. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 60–92. (Coleção Aesthetica, 1). ISBN 978-972-8531-96-6.

PERNAS, José Ignacio. Leduc y el cine experimental mexicano. **Rinconete**, Madrid, 2004. ISSN 1885-5008. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_04/23062004_02.htm. Acesso em: 20 set. 2023.

PETTINÀ, Vanni. Historia mínima de la Guerra Fría en América Latina. *In*: 1ª ed. Ciudad de México: El Colegio de México, 2018. p. 130–182. (Colección Historias Mínimas). ISBN 978-607-628-249-6. Disponível em: https://cerpsw.cfe.edu.uy/images/documentos/HM_Guerra_Fria_America_Latina_VA_NII.pdf. Acesso em: 6 jan. 2025.

PORTAL, María Ana. Características generales del sistema de cargos de mayordomía urbana. **Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades**, Ciudad de México, v. 39, n. 1, p. 25–42, 1996. ISSN 2007-9176. Disponível em: <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/1300>. Acesso em: 8 jan. 2025.

PRADO, Ignacio M. Sánchez. Felipe Cazals: The Question of the Film Auteur in the Age of Cinematic Crisis. *In*: COSENTINO, Olivia; PRICE, Brian (ed.). **The Lost**

Cinema of Mexico: From Lucha Libre to Cine Familiar and Other Churros. Gainesville: University of Florida Press, 8 fev. 2022. p. 192–219. (Serie Reframing Media, Technology, and Culture in Latin/o America). ISBN 978-1-68340-339-5. DOI [10.5744/florida/9781683402534.003.0008](https://doi.org/10.5744/florida/9781683402534.003.0008). Disponível em: <https://doi.org/10.5744/florida/9781683402534.003.0008>. Acesso em: 12 jan. 2025.

PRYSTHON, Ângela Freire. **Recortes do mundo: espaço e paisagem no cinema.** 1ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023. 170 p. ISBN 978-65-5637-698-1.

QUIJADA, Mónica. Sobre el origen y difusión del nombre “América Latina” (o una variación heterodoxa en torno al tema de la construcción social de la verdad). **Revista de Indias**, Madrid, v. 58, n. 214, p. 595–616, 1998. ISSN 1988-3188. DOI [10.3989/revindias.1998.i214.749](https://doi.org/10.3989/revindias.1998.i214.749). Disponível em: <https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/749>. Acesso em: 26 jan. 2024.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras.** Tradução: Emir Sader. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015. 160 p. ISBN 978-85-7559-428-5. *E-book*.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução: Mônica Costa Netto. 2ª ed. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2009. 72 p. ISBN 978-85-7326-321-3.

REYES, Nayeli; VALDERRAMA, Gamaliel. A 50 años de Canoa, “un pueblo de asesinos”. **El Universal**. Jornal. 2018. *Online*. Disponível em: <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/50-anos-de-canoa-un-pueblo-de-asesinos/>. Acesso em: 12 jan. 2025.

RING, David. Cowboy hat. **Wikimedia Commons**. Mediateca livre. 2015. *Online*. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cowboy_hat_%28drawing%29.jpg. Acesso em: 10 jan. 2025.

RITTER, Joachim. Paisagem: Sobre a função do estético na sociedade moderna. *In*: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). **Filosofia da paisagem: uma antologia.** Tradução: Ana Nolasco. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 95–122. (Coleção Aesthetica, 1). ISBN 978-972-8531-96-6.

RODRÍGUEZ, Paul Alexander Schroeder. La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima, v. 37, n. 73, p. 15–35, 2011. ISSN 0252-8843. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41407227>. Acesso em: 4 dez. 2023.

RODRÍGUEZ, Paul Alexander Schroeder. After New Latin American Cinema. **Cinema Journal**, Austin, v. 51, n. 2, p. 87–112, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41341037>.

RODRÍGUEZ, Paul Alexander Schroeder. Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco. **Valenciana**, Guanajuato, v. 6, n. 12, p. 129–154, 2013. ISSN 2007-2538. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2007-2538201300020007&lng=es&nrm=iso&tlng=es. Acesso em: 20 mar. 2023.

RODRÍGUEZ, Paul Alexander Schroeder. **Latin American cinema: a comparative history**. Oakland: University of California Press, 2016. 365 p. ISBN 978-0-520-96353-5.

RODRÍGUEZ, Paul Alexander Schroeder. **Una historia comparada del cine latinoamericano**. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2020. 460 p. (Nexos y Diferencias. Estudios de la Cultura de América Latina). ISBN 978-84-9192-093-9.

ROGER, Alain. Natureza e cultura: a dupla artialização. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). **Filosofia da paisagem: uma antologia**. Tradução: Paulo Frazão Roberto. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 153–166. (Coleção Aesthetica, 1). ISBN 978-972-8531-96-6.

RUFFINELLI, Jorge. **América Latina em 130 documentários**. Tradução: Rita de Cássia Miranda Diogo. 1ª ed. São Paulo: É Realizações, 2017. 416 p. (Coleção Biblioteca de Cinema). ISBN 978-85-8033-304-6.

RUIZ, Alejandra. Maravilla, la creatividad de trabajadoras del tule. **El Sol de San Luis**. Noticias Locales, Policiacas, sobre México, San Luis Potosí y el Mundo. 2020. *Online*. Disponível em: <https://oem.com.mx/elsoldesanluis/local/maravilla-la-creatividad-de-trabajadoras-del-tule-17327623>. Acesso em: 10 jan. 2025.

SANTAELLA, Lucia. Linguagens verbais e não-verbais. In: **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 7–10. Disponível em: <https://archive.org/details/OQueESemioticaLuciaSantaella/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 25 ago. 2023.

SANTAMARÍA, Gema. Lynching, Religion, and Politics in Twentieth-Century Puebla. In: PFEIFER, Michael J. (org.). **Global Lynching and Collective Violence: Volume 2: The Americas and Europe**. Illinois: University of Illinois Press, 15 set. 2017. p. 85–114. ISBN 978-0-252-04138-9. DOI [10.5622/illinois/9780252041389.003.0005](https://doi.org/10.5622/illinois/9780252041389.003.0005). Disponível em: <https://doi.org/10.5622/illinois/9780252041389.003.0005>. Acesso em: 17 mar. 2023.

SANTIAGO, Omar. Por extinguirse, mezquites en el Valle de Mezquital. **El Sol de Hidalgo**. Noticias Locales, Policiacas, sobre México, Hidalgo y el Mundo. 2023. *Online*. Disponível em: <https://oem.com.mx/elsoldehidalgo/local/por-extinguirse-mezquites-en-el-valle-de-mezquital-17459364>. Acesso em: 31 dez. 2024.

SANTOS, Adilson Dos. A tragédia grega: um estudo teórico. **Revista Investigações**, Recife, v. 18, n. 1, p. 41–67, 2005. ISSN 2175-294X. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501>. Acesso em: 4 set. 2023.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 2000. 176 p. ISBN 978-85-01-05878-2. *E-book*. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/sugestao_leitura/sociologia/outra_globalizacao.pdf. Acesso em: 31 jan. 2025.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. 392 p. ISBN

978-85-314-0713-0. Disponível em: <http://archive.org/details/naturezadospaco0000sant>. Acesso em: 31 jan. 2025.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 645 p. ISBN 978-85-7164-538-7.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. A paisagem como um problema da filosofia. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). **Filosofia da paisagem: uma antologia**. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 15–35. (Coleção Aesthetica, 1). ISBN 978-972-8531-96-6.

SEVERO, Cristine Gorski. A invenção colonial das línguas da América. **ALFA: Revista de Linguística**, Assis, v. 60, n. 1, p. 11–28, 2016. ISSN 1981-5794. DOI [10.1590/1981-5794-1604-1](https://doi.org/10.1590/1981-5794-1604-1). Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/7458>. Acesso em: 23 jan. 2024.

SILVA, Marcelo Almeida de Carvalho; CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira; COSTA, Alessandra. A Volkswagen e a ditadura: a colaboração da montadora alemã com a repressão aos trabalhadores durante o regime civil-militar brasileiro. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 42, p. 141–164, 2022. ISSN 0102-0188, 1806-9347. DOI <https://doi.org/10.1590/1806-93472022v42n89-08>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/Gt4dXN8xxv8GqqrYdZj9YHg/>. Acesso em: 2 jan. 2025.

SIMMEL, Georg. Filosofia da paisagem. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). **Filosofia da paisagem: uma antologia**. Tradução: Adriana Veríssimo Serrão. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 42–51. (Coleção Aesthetica, 1). ISBN 978-972-8531-96-6.

SIMÕES, Cibele Forjaz. À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica. **Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 117–135, 2015. ISSN 2238-3867. DOI [10.11606/issn.2238-3867.v15i2p117-135](https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i2p117-135). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/105752>. Acesso em: 8 jan. 2024.

SÖHNE, E. G. May. Hl. Michael (in 5 Sprachen). **Museum Europäischer Kulturen**. Museum-digital. 1900. Online. Disponível em: <https://smb.museum-digital.de/object/99503>. Acesso em: 1 dez. 2024.

SOLÓRZANO, Fernanda. Canoa, introducción al horror. **Letras Libres (México)**, Ciudad de México, v. 18, n. 208, p. 78–79, 2016. ISSN 1405-7840. Disponível em: https://web.archive.org/web/20240624210223/https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/letrillas-mex_116.pdf. Acesso em: 26 jan. 2025.

SOLÓRZANO, Fernanda. *Canoa: A Shameful Memory: The Devil in Disguise*. **The Criterion Collection**. Ensaios. 2017. Online. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/4460-canoa-a-shameful-memory-the-devil-in-disguise>. Acesso em: 26 jan. 2025.

SOMBRERO. In: **DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA**. Madrid: Real Academia Española (RAE), c2024. Disponível em: <https://dle.rae.es/canoa>. Acesso em: 10 jun. 2024.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 224 p. ISBN 978-85-8086-579-0. *E-book*.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. A literatura e o cinema: convergências e divergências. *In: Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: UNESP, 2015. p. 155–230. ISBN 978-85-7983-710-4. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/x97jh/pdf/sotta-9788579837104-05.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2023.

SOUZA, Eneida Maria De. Literatura comparada / indisciplinada. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, p. 119–126, 2014. ISSN 1982-0739. DOI [10.17851/1982-0739.20.3.119-126](https://doi.org/10.17851/1982-0739.20.3.119-126). Disponível em: <https://web.archive.org/web/20230928211823/http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/8255>. Acesso em: 28 jan. 2024.

STEINER, Felix. A Volkswagen e sua história pouco gloriosa – DW – 26/05/2018. **Deutsche Welle**. Política. 2018. *Online*. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/opini%C3%A3o-a-volkswagen-e-sua-hist%C3%B3ria-pouco-gloriosa/a-43940851>. Acesso em: 2 jan. 2025.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 184 p. (Coleção Cinema, Teatro e Modernidade). ISBN 978-85-405-0094-5.

TIERNEY, Dolores. El vampiro y el sexo/The Vampire and Sex (René Cardona, 1969): El Santo, sexploitation films and politics in Mexico 1968. **Porn Studies**, Abingdon, v. 6, n. 4, p. 411–427, 2019. ISSN 2326-8743, 2326-8751. DOI [10.1080/23268743.2019.1627903](https://doi.org/10.1080/23268743.2019.1627903). Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23268743.2019.1627903>. Acesso em: 17 mar. 2023.

TORRES, Beatriz Medina. **Una perspectiva ideológica del cine echeverrista, caso de estudio: producción cinematográfica de 1975 y 1976 (Canoa, Longitud de guerra y Cascabel)**. 1993. 200 f. Monografía (Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva) - Escuela Nacional de Estudios Profesionales - Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Naucalpan de Juárez, 1993. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000190438>. Acesso em: 26 jan. 2025.

TURRI, Eugenio. A paisagem como teatro. *In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). Filosofia da paisagem: uma antologia*. Tradução: Maria Cristina Leal. 2ª ed. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 169–184. (Coleção Aesthetica, 1). ISBN 978-972-8531-96-6.

VALENCIA, Ernesto Licona; ESPINOSA, Alejandra Gámez; RODRÍGUEZ, Rosalba Ramírez. **San Miguel Canoa Pueblo Urbano**. VALENCIA, Ernesto Licona, ESPINOSA, Alejandra Gámez, RODRÍGUEZ, Rosalba Ramírez (coord.). 1ª ed. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), 2016. 456 p. (Colección Contemporánea Universitaria). ISBN 978-607-525-092-2. Disponível em: <https://filosofia.buap.mx/sites/default/files/Libros%20electr%C3%B3nicos/Antropolog%C3%ADa/San%20Miguel%20Canoa%20040116.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2025.

VALENCIA, Ernesto Licon; SILVERIO, Fátima Zuñiga; CUAUTLA, Ana Gabriela Rojas. **San Miguel Canoa, Carnaval**. 1ª ed. Puebla: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla (IMACP), 2019. 55 p. (Cuadernos de Carnaval). ISBN 978-607-8123-65-0. Disponível em:

https://www.academia.edu/43173097/Carnaval_S_M_Canoa. Acesso em: 8 jan. 2025.

VÁZQUEZ, Mariana Favila. Las batallas lacustres durante el proceso de conquista de Tenochtitlan: miradas desde la historia y la arqueología del paisaje. **Guerra Colonial**, Madrid, n. 7, p. 49–72, 2020. ISSN 2603-6096. Disponível em: <https://guerracolonial.oa.urjc.es/index.php/gc/article/view/42>. Acesso em: 4 jan. 2025.

VELA, Enrique. El petate, símbolo del poder. **Arqueología Mexicana**. Editorial Raíces. 2020. *Online*. Disponível em: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-petate-simbolo-del-poder>. Acesso em: 10 jan. 2025.

VOLKSWAGEN. El Vocho: historia de un clásico VW en México. **Volkswagen**. Experiência VW (História e cultura). c2025. *Online*. Disponível em: <https://www.vw.com.mx/es/experiencia/cultura/vocho.html>. Acesso em: 2 jan. 2025.

WEISSTEIN, Ulrich. Literatura comparada: definição. *In*: COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Tradução: Sonia Torres. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 308–333. ISBN 978-85-325-0473-9.

WEST, Dennis. Revisiting the Scene of the Crime: An Interview with Felipe Cazals. **Cinéaste**, New York, v. 42, n. 3, p. 15–19, 2017. ISSN 0009-7004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26356942>. Acesso em: 26 jan. 2025.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 212 p. ISBN 85-219-0676-5.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. Tradução: Miguel Serras Pereira. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2014. 200 p. ISBN 978-85-7559-369-1. *E-book*.

ZVIERKOVA, Valentina Velázquez. “Hoy se levanta en armas el buen Pancho Madero”: renovando la mirada hacia la Revolución en el cine mexicano de transición en *La soldadera* (José Bolaños, 1966). **Imagofagia**, Buenos Aires, v. 05, n. 01, p. 25, 2014. ISSN 1852-9550. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/537>. Acesso em: 17 mar. 2023.