



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE  
ECONOMIA, SOCIEDADE E POLÍTICA  
(ILAESP)**

**RELAÇÕES INTERNACIONAIS E  
INTEGRAÇÃO**

**ARTE E PAZ: Explorando as potencialidades do cinema enquanto um  
instrumento de construção da paz**

**ANA CAROLINA ROCHA MARINHO**

Foz do Iguaçu

2023



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ECONOMIA,  
SOCIEDADE E POLÍTICA (ILAESP)**

**RELAÇÕES INTERNACIONAIS E  
INTEGRAÇÃO**

**ARTE E PAZ: Explorando as potencialidades do cinema enquanto um  
instrumento de construção da paz**

**Ana Carolina Rocha Marinho**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais e Integração

Orientador: Prof. Dr. Ramon Blanco de Freitas

**Foz do Iguaçu  
2023**

ANA CAROLINA ROCHA MARINHO

**ARTE E PAZ: Explorando as potencialidades do cinema enquanto um instrumento de construção da paz**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais e Integração.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Ramon Blanco de Freitas  
UNILA

---

Prof. Dra. Karen dos Santos Honório  
UNILA

---

Prof. Dr. Lucas Ribeiro Mesquita  
UNILA

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Dedico este trabalho ao meu porto seguro... Sílvia, Robson, Robson Júnior, Eveline  
e Ana Elisa.

## AGRADECIMENTOS

\*Em memória ao Vô Marinho e todos aqueles levados pela pandemia COVID-19.

Chegar até aqui não é um mérito individual e registro minha gratidão àqueles que me acompanharam na jornada.

**Para aprender a sonhar e voar**, contei com os três primeiros amores da minha vida e sou grata: A minha mãe Sílvia, a qual defendeu todos os elefantes coloridos que a minha imaginação conseguiu criar. Ao meu pai Robson, o qual, pacientemente, não me deixou me perder no mapa. E ao meu irmão Robson Junior, que me ensinou a rir para uma vida mais leve. Com vocês, não apenas aprendi a bater as asas, mas também a encarar com coragem a imensidão azul de possibilidades acima de mim. Eve, te ter na família me ensina muito sobre dar espaço e amar, sou grata pela irmã que a vida me deu. Ana Elisa, te amo mesmo antes de você chegar ao mundo!

**Durante as turbulências de voo**, algumas pessoas muito especiais me ajudaram a enfrentar os ventos furiosos, e eu agradeço... Vó Silva e Vô Fredi, o dinheiro da passagem me levou pra faculdade, pro mercado e pro rolê. Madrinha Simone, espero sempre honrar cada mensalidade que você me confiou para chegar até aqui. Tia Cledi e Tio Carlinhos, vocês depositaram em mim caminhos possíveis para os meus sonhos, e vou levar esse voto comigo sempre. E para todos aqueles que sopraram ventos ao meu favor, deixo parte do meu coração com vocês.

**Aos companheiros da alçada**, partilhando das alegrias e dificuldades dos vôos da liberdade, eu sou grata pela vida de vocês: Minha família, de sangue ou de coração, em especial Tia Lui e Tio João, aos meus colegas e aos amigos-casa, viver o amor com vocês é um privilégio. Em especial, obrigada Guilherme Borges, amigo mais que querido, por ter sido tão parceiro durante a minha escrita.

**Em defesa da minha universidade latino-americana, pública, gratuita e de qualidade**, sou grata: Aos companheiros de pesquisa no Saberes e DRT; A todos os professores que compartilharam conhecimentos e aprendizagens, e em especial, ao meu orientador Ramon Blanco, aos professores Gustavo Oliveira, Roberta Traspadini.

Agradeço a Deus, o Universo e as boas energias que me trouxeram até aqui.

Educação não transforma o mundo. Educação muda as pessoas. Pessoas transformam o mundo.  
(Paulo Freire)

## RESUMO

Esta monografia tem como objetivo demonstrar a participação do cinema contra hegemônico como contraponto à violência cultural, e consequente construção da paz positiva. Para tal, a pesquisa delinea um breve panorama sobre as expressões artísticas, estéticas e visuais como relevantes influências da subjetividade e percepções dos sujeitos; seguido de um breve sobrevôo sobre os Estudos para a Paz, com ênfase na perspectiva da paz positiva, somada com aportes pós-coloniais na contraposição da violência cultural; para enfim encerrar a discussão com a convergência de produções cinematográficas independentes e marginais com os movimentos de superação da subalternidade, a partir de exemplos de movimentos cinematográficos na região fronteira trinacional de Foz do Iguaçu. Este trabalho destaca a relevância das produções audiovisuais independentes e representativas como vias de reflexão e autopercepção, além de demonstrar que as iniciativas cinematográficas do território iguaçuense correspondem à efervescência de fluxos migratórios e sujeitos multiculturais presentes e expressos ali.

**Palavras-chave:** estética; cinema; paz positiva; pós-colonialidade; violência cultural.

## RESUMEN

Esta monografía pretende demostrar la participación del cine contrahegemónico como contrapunto a la violencia cultural, y la consecuente construcción de una paz positiva. Para ello, la investigación esboza un breve panorama de las expresiones artísticas, estéticas y visuales como influencias relevantes en la subjetividad y percepciones de los sujetos; seguido de una breve descripción de los estudios de paz, con énfasis en la perspectiva de paz positiva, combinada con contribuciones poscoloniales para contrarrestar la violencia cultural; para finalmente cerrar la discusión con la convergencia de producciones cinematográficas independientes y marginales con movimientos de superación de la subalternidad, a partir de ejemplos de movimientos cinematográficos en la región fronteriza trinacional de Foz do Iguaçu. Este trabajo destaca la relevancia de las producciones audiovisuales independientes y representativas como espacios de reflexión y autopercepción, además de demostrar que las iniciativas cinematográficas en el territorio iguazú corresponden a la efervescencia de los flujos migratorios y de los sujetos multiculturales allí presentes y expresados.

**Palabras clave:** estética; cine; paz positiva; poscolonialidad; violencia cultural.



## **ABSTRACT**

This monograph aims to demonstrate the participation of counter-hegemonic cinema as a counterpoint to cultural violence, and the consequent construction of positive peace. To this end, the research outlines a brief overview of artistic, aesthetic and visual expressions as relevant influences on the subjects' subjectivity and perceptions; followed by a brief overview of Peace Studies, with an emphasis on the perspective of positive peace, combined with post-colonial contributions in countering cultural violence; to finally close the discussion with the convergence of independent and marginal cinematographic productions with movements to overcome subalternity, based on examples of cinematographic movements in the trinational border region of Foz do Iguaçu. This work highlights the relevance of independent and representative audiovisual productions as avenues for reflection and self-perception, in addition to demonstrating that cinematographic initiatives in the Iguaçu territory correspond to the effervescence of migratory flows and multicultural subjects present and expressed there.

**Key words:** aesthetics; cinema; positive peace; post-coloniality; cultural violence.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Triângulos da Violência e da Paz Direta, Estrutural e Cultural de Galtung 44
- Figura 2** - Violence Strata Image 44

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

- Fotografia 1** - Fumaça nas torres do World Trade Center logo após o ataque 25
- Fotografia 2** - Equipes de resgate retiram o reverendo Mychal Judge, dos destroços do World Trade Center 25
- Fotografia 3** - Uma semana depois de Osama bin Laden, da rede al-Qaeda, ter assumido a autoria dos atentados, pôster que pede sua captura aparece ao lado do local do ataque em Nova York 26
- Fotografia 4** - Garota Napalm 27
- Fotografia 5** - Pôster da exibição do filme Vento na Fronteira (2022), das diretoras brasileiras Marina Weis e Laura Faerman 66
- Fotografia 6** - Pôster da exibição do filme Aurora (2021), dirigido pela costarriquenha Paz Fábrega 66
- Fotografia 7** - Pôster da exibição do filme Os Primeiros Soldados" (2021), dirigido pelo brasileiro Rodrigo Oliveira 67
- Fotografia 8** - Pôster de estreia do documentário Pasajeras (Brasil, 2021), da cineasta e professora da UNILA, Fran Rebelatto 67
- Fotografia 9** - Pôster de divulgação da segunda edição do Arden en la Frontera: Muestra de Cine Cuir Latinoamericano 69
- Fotografia 10** - Pôster de divulgação da segunda edição do Arden en la Frontera: Muestra de Cine Cuir 69
- Fotografia 11** - Página 44 catálogo de divulgação da Mostra Arden en la Frontera 70

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ancine	Agência Nacional do Cinema
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes S.A
CNN	The Cable News Network
Concine	Conselho Nacional de Cinema
CSNU	Conselho de Segurança das Nações Unidas
GEDIC	Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica
ONU	Organização das Nações Unidas
UNILA	Universidade Federal da Integração Latino-americana
UNIOESTE	Universidade Estadual do Oeste do Paraná

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>2. A PERSPECTIVA ESTÉTICA E VISUAL</b>	<b>15</b>
2.1 INTRODUÇÃO AO CAPÍTULO	15
2.2 O MARCO DA VIRADA ESTÉTICA	15
2.3 POLÍTICAS VISUAIS / VISUAL POLITICS	19
2.4 INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA	31
2.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO	35
<b>3. CONCEPÇÕES SOBRE A PAZ</b>	<b>36</b>
3.1 INTRODUÇÃO AO CAPÍTULO	36
3.2 SOBREVOANDO A PAZ HEGEMÔNICA	37
3.3 PERSPECTIVAS CRÍTICAS À PAZ LIBERAL	41
3.4 ESTÉTICAS PARA A PAZ	47
3.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO	50
<b>4. SUPERAÇÃO DA VIOLÊNCIA CULTURAL A PARTIR DO CINEMA</b>	<b>51</b>
4.1 INTRODUÇÃO AO CAPÍTULO	51
4.2 REPRESENTATIVIDADE E CONTRAPONTO À VIOLÊNCIA CULTURAL	51
4.3 CINEMA COMO CONTRAPONTO DA VIOLÊNCIA CULTURAL NA FRONTEIRA	60
4.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO	73
<b>CONCLUSÕES</b>	<b>74</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>78</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A arte e a estética são formas de comunicação e expressão dos sujeitos em seu meio, tais têm potencial de construir novos imaginários ou respaldar sentidos comuns da sociedade. Na disciplina das Relações Internacionais, a Virada Estética contribui com a apropriação mais efetiva de tais aspectos culturais nas análises e nas proposições do Sistema Internacional, uma vez que, a partir da inauguração deste marco teórico, a arte sai da marginalidade metodológica e passa a ser percebida como uma via de experimentação, compreensão, interpretação e representação da realidade dos sujeitos.

Em análises dos cenários internacionais, considerar a estética possibilita uma perspectiva ampliada sobre os sujeitos e os seus desdobramentos político-sociais, justamente por reconhecer que a estética funciona como mecanismo de disputa e amplificador de discursos, sujeitos e interesses específicos. Essa escolha metodológica dentro das Relações Internacionais tem uma forte relação com as teorias críticas e o contraponto às tradicionais perspectivas de pesquisa, já engessadas por status de senso comum. Congruente a este movimento de pesquisa a partir da arte e da estética, surgem as análises de políticas visuais, as quais percebem o uso político (crítico ou não) das expressões visuais como fotografias, pinturas, murais, desenhos, monumentos, vestimentas, cinema e etc. A amplitude de possibilidades dos mecanismos visuais, artísticos e estéticos encontram espaço em diversas temáticas, como por exemplo, a reflexão da paz, ainda mais sob termos de Johan Galtung de paz positiva e paz negativa, diretamente relacionada à superação de violências diretas, estruturais e culturais.

A presente pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso, surgiu desde o questionamento do papel das produções cinematográficas (recorte de expressão artística, estética e cultural) em proposições da paz positiva. Em outras palavras, a partir de conceitos mais aprofundados, a pesquisa surgiu do questionamento de como o cinema crítico independente e subalterno pode funcionar como contraponto à violência cultural.

Sendo assim, a hipótese central deste trabalho é expressa na produção cinematográfica independente e subalterna atuando como via pedagógica de conscientização dos sujeitos oprimidos e de reformulação da partilha do sensível,

acompanhada da percepção que o contraponto à violência cultural para configurar-se como parte do processo de construção da paz positiva.

A escolha dos marcos teóricos pós-coloniais e dos estudos subalternos dá-se em grande parte pela preocupação em produzir teorias que se vinculam às práxis de transformação de realidade, assim como é parte do processo autoconscientização e superação da subalternidade no processo de pesquisar e produzir. Ao passo que a relevância do trabalho também é vinculada com o compromisso em produzir materiais acadêmicos refletidos na mudança social, contraposição às violências instaladas nos imaginários e conhecimentos coletivos e desmistificação da diferença como característica de medo e perigo, em especial na comunidade fronteira de Foz do Iguaçu.

O trabalho foi escrito a partir da metodologia de pesquisa bibliográfica das referências teóricas e documental dos registros digitais e virtuais do Cineclube Cinelatino, da Muestra de Cine Cuir Latinoamericano Arder en la Frontera e do Festival Latino-Americano de Cinema 3 Margens.

Por fim, cabe registrar que para cumprir com o objetivo de demonstrar a participação do cinema em construções críticas da paz, o trabalho está disposto da seguinte forma:

Primeiro capítulo, "A perspectiva estética e visual": visa demonstrar que a arte, a estética e a visualidade interferem na construção das subjetividades de sujeitos, processo diretamente relacionado às formações de identidades e percepções individuais/coletivas.

Para tal, a primeira subseção comunica uma breve introdução sobre o capítulo; a subseção "O marco da Virada Estética" apresenta o marco teórico da Virada Estética como movimento de contraponto e ampliação das abordagens tradicionais da disciplina das Relações Internacionais, ao passo que demonstra a arte como via de experimentação do humano e como ferramenta de organização da partilha do sensível; a subseção "Políticas Visuais/*Visual Politics*", por sua vez, segue a reflexão dos mecanismos estéticos, e explora as possibilidades expressas na visualidades para construir e intermediar as subjetividades dos sujeitos, dando destaque ainda para os estudos das Políticas Visuais, os quais percebem as tecnicidades e estratégias do uso da visualidade como ferramenta de mobilização (ou até mesmo, manipulação) das massas sociais; e a subseção "Indústria Cinematográfica" faz um primeiro recorte do cinema como expressão artística,

estética e visual, apresentando o destaque das produções cinematográficas hollywoodianas como mecanismo de reprodução dos discursos hegemônicos e ampliação da subjetividade imperialista; o capítulo é finalizado com a subseção de considerações finais.

Segundo capítulo, "Concepções sobre a paz": intenciona trazer à tona as perspectivas hegemônicas da paz, apontando para as suas arquiteturas de de constrangimento dos sujeitos subalternizados, ao passo que apresenta as teorias críticas para a paz que contrapõem tais perspectivas violentas e colonialistas.

Desta forma a primeira subseção introduz o capítulo; a subseção "Sobrevoando a paz hegemônica" faz um rápido sobrevôo sobre as perspectivas *mainstream* da paz, destacando as consequências do período pós-Guerra Fria como estabelecimento da potência unipolar estadunidense, e o consequente "consenso" da paz seja massivamente expresso em termos onusianos e valores liberais; a subseção "Perspectivas Críticas à paz liberal" apresenta as concepções contra-hegemônicas da construção da paz, priorizando os termos de Johan Galtung de paz negativa e paz positiva, e acrescentando à perspectiva o compromisso pós-colonial de superação da subalternidade; a subseção "Estéticas para a paz" dá continuidade às perspectivas da subseção anterior, e traça as primeiras estratégias para incorporar as expressões estéticas para a superação das violências; enquanto, a subseção final apresenta as considerações finais do capítulo.

Terceiro capítulo, "Superação da violência cultural a partir do cinema": intenciona compreender como o cinema independente contribui com processos de reestruturação da partilha do sensível, e como tais ações refletem em processos de superação da subalternidade.

Para tal, a primeira subseção introduz o capítulo; a subseção "Representatividade e contraponto à violência cultural" indaga meios e possibilidades de confrontar a violência cultural, priorizando panoramas de representatividade e multiplicidade, e recuperando perspectivas pós-coloniais de superação da subalternidade; a subseção "Cinema como contraponto da violência cultural na fronteira" coloca em perspectiva o cinema da região de Foz do Iguaçu como movimento de contraponto à hegemonia cultural, apresentando ações do cinema independente realizadas neste território; por fim, a última subseção registra as considerações finais do capítulo.

## 2. A PERSPECTIVA ESTÉTICA E VISUAL

### 2.1 INTRODUÇÃO AO CAPÍTULO

A análise das Relações Internacionais é um esforço o qual depende de perspectivas e escolhas metodológicas do pesquisador. Para esta pesquisa, destaca-se as contribuições das teorias críticas, com destaque para o pós-colonialismo. O intuito desta escolha não se detém apenas em reconhecer as consequências da violência colonial, como também reconhecer outras propostas de concepção da realidade e transformação. A princípio serão destacadas as contribuições de perspectivas pós-positivistas para que as Relações Internacionais reconheçam a escolha metodológica de compreender as expressões visuais e artísticas como material de análise.

A construção deste capítulo foi permeada pela busca em compreender as reverberações e interferências da arte, da estética e da subjetividade na concepção dos sujeitos que formam o sistema internacional, assim como o impacto das distribuições imagéticas como dispositivo de distribuição social. As subseções 2.2 e 2.3, respectivamente, abordam o marco teórico da Virada Estética e do conceito de Políticas Visuais, enquanto a subseção 2.4 tem a linguagem cinematográfica como enfoque de expressão artística e visualidade.

### 2.2 O MARCO DA VIRADA ESTÉTICA

A Virada Estética é um marco teórico da pesquisa nas Relações Internacionais, difundido a partir da década de 1980, sob influência das escolas pós-modernas e pós-estruturalistas,<sup>1</sup> com o propósito de valorizar produções estéticas e artísticas como material analítico do cenário global (Bleiker, 2001)<sup>2</sup>. Somando novas dimensões para a política e a dinâmica internacional, demonstram

---

<sup>1</sup> Assim como a Teoria Crítica, são vertentes do pós-positivismo nas Relações Internacionais. (Pereira; Blanco, 2021) Demarcar tais teorias é uma escolha do autor citado.

<sup>2</sup> Roland Bleiker, Professor de Relações Internacionais, Diretor do Centro Rotary pela Paz e Coordenador do Programa de Pesquisa em Política Visual é um importante teórico da Virada Estética, reivindicando a relevância de expandir as metodologias de análise do Sistema Internacional e explorando as potencialidades das imagens e emoções moldarem os fenômenos políticos. Ver em *Visual Global Politics* (Routledge, 2018); *Aesthetics and World Politics* (Palgrave, 2009/2012); *Divided Korea: Toward a Culture of Reconciliation* (University of Minnesota Press, 2005/2008) e *Popular Dissent, Human Agency and Global Politics* (CUP, 2000).



que a razão instrumental não é a única via de pesquisa e construção do conhecimento e que o político não pode ser reduzido ao racional (Bleiker, 2009). A partir dessa perspectiva, surgem novas agendas de discussões para analisar as dinâmicas entre os atores internacionais.

O reconhecimento das limitações analíticas nas metodologias tradicionais permitiram aos pesquisadores das Relações Internacionais reivindicarem uma disciplina mais aberta e ampla. As inovações teóricas, nesse contexto, são apresentadas como essenciais para a compreensão do complexo sistema, onde estamos inseridos (Åhäll, 2009). Em outros termos, essa "virada" é - uma contrapartida aos conhecimentos *mainstream* lidos como senso comum - imparciais ou inteligíveis, como muitas vezes se apresentam estudos realistas e liberais. Não necessariamente é uma crítica às perspectivas adotadas nestas linhas teóricas, em juízo de certo ou errado, mas pontua a importância de não deixar que convicções e conceitos fixem-se além da contestação (Bleiker, 2009).

Ainda que no auge de desenvolvimento e sofisticação, verifica-se que nenhuma teoria é isenta de disputas e transformações. É por isso que essa abordagem se destaca, destoando das formas miméticas de representação e esquivando-se dos conceitos absolutos e permitindo que a criatividade manifeste diversas formas de caracterizar e compreender o sistema (Bleiker, 2009).

Em um rápido sobrevôo sobre as abordagens destacadas acima como suporte teórico dos estudos estéticos, observa-se que o pós-positivismo antagoniza o positivismo nas Relações Internacionais. Isso acontece justamente porque o pensamento positivista é marcado por quatro pilares estruturais: a convicção sobre uma ciência unitária (naturalismo), a crença em "fatos neutros", o entendimento dos fenômenos a partir de ciclos, padrões ou leis, e a pesquisa puramente empirista (Pereira; Blanco, 2021). À sua maneira, essas teorias trazem à tona que a dinâmica internacional não pode ser concebida por parâmetros tão limitantes de pesquisa e apontam para a necessidade de expandir as possibilidades diante de uma concepção teórica determinista.

Para fins analíticos e didáticos, cabe estabelecer dois marcos temporais na teorização da Virada Estética: em um primeiro momento, em sua inauguração, a partir da década de 1980, essa corrente foi influenciada pelo pensamento pós-moderno e caracterizou-se pela crítica teórica, divergindo dos

princípios positivistas nas Relações Internacionais e denunciando culturas de violência e Estado-centradas (Bleiker, 2001).

Ao passo que, a partir dos anos 2000, tornou-se um movimento prático-teórico, pautando novas perspectivas políticas globais e incorporando a literatura, as artes visuais, a música, o cinema e as outras fontes de produção estética como instrumentos de transformação (Bleiker, 2001). As teorias críticas são fundamentais para a perspectiva estética, principalmente a partir deste segundo momento histórico, quando o engajamento com a mudança ganha protagonismo e se torna um compromisso da área.

À vista disto, considerar a Estética no cenário internacional é reconhecer esta enquanto mecanismo em disputa e amplificador dos discursos dos atores que a utilizam. Trata-se de uma escolha metodológica para enfrentar as Relações Internacionais engessadas e pré-definidas, reivindicando a responsabilidade da reflexão e do pensamento crítico e permitindo aos locutores e interlocutores espaços de diálogos, novas construções de perspectivas e maneiras diferentes de enxergar o mundo (Bleiker, 2009).

A arte é uma via de experimentar a existência humana, a partir da qual o indivíduo tem a possibilidade de compreender, interpretar e representar a sua realidade. Em seu âmago, a expressão artística se conecta com as experiências sensoriais individuais até que a subjetividade seja processada na comunicação humana (Lima; Kuhlmann; Silva, 2021).

Nada pode nos absolver da necessidade de tirar nossas próprias conclusões e de nos responsabilizarmos por elas. Mas, embora a arte não possa nos dizer como acabar com as guerras ou prevenir o terrorismo e o genocídio, ela pode nos dar percepções sobre essas experiências e os sentimentos que temos sobre elas. Ao fazer isso, a arte pode moldar a maneira como entendemos e lembramos os eventos passados e, conseqüentemente, como nos propomos os desafios que enfrentaremos no futuro (Bleiker, 2009, p. 12, tradução livre<sup>3</sup>).

O estímulo criativo é um processo contínuo, o qual não se dissocia da vida e oportuniza processos de identificação, desenvolvimento e valorização do ser e do espaço (Goes, 2023). A relação entre o humano e o seu meio é a base vital para a concepção da arte. Em um diálogo entre o Eu (interno) e o mundo (externo),

---

<sup>3</sup> No original: "Nothing can absolve us from the need to draw our own conclusions and to take responsibility for them. But while art cannot tell us how to stop wars or prevent terrorism and genocide, it can give us insights into these experiences and the feelings we have about them. In so doing, art can shape the way we understand and remember past events and, in consequence, how we set ourselves the challenges we face in the future."

manifesta-se a "consciência" criadora, capaz de conceber a sua própria realidade. À medida que a estética é permeada pelo sensível e pelo emocional, os sentidos e a corporeidade concebem a vida, pelo menos o que se percebe desta (Lima; Kuhlmann; Silva, 2021).

O espectador, visando distração ou recolhimento na arte, tem a oportunidade de ler e analisar a mensagem emitida, seja ela implícita ou explícita. Esse é um processo onde o indivíduo cria a própria narrativa, amparado por sua experiência anterior. Nem a arte, nem o artista constituem significados sozinhos (Covaleski, 2012). Bem como a linguagem verbal, a arte é forma de simbolização, acompanhada de um processo brevemente resumido pela sequência: sensações-percepções - memória - simbolização - expressão. Ou seja, as experiências dos indivíduos são seguidas de sensações, as quais, quando percebidas, são guardadas como memórias, e quando articuladas criam formas simbólicas, para, enfim, desencadear em expressões discursivas ou apresentativas (Ramaldes, 2016).

Portanto, é possível afirmar que uma obra de arte depende do seu espectador para, de fato, estar completa e cumprir o seu propósito. Existe uma relação tríade entre artista-obra-espectador, conectando as experiências pessoais e sensoriais de uma obra para gerar significados. Assim, considerar a arte reverbera múltiplas possibilidades de interpretação, abandona o apego à literalidade e reflete a subjetividade - tanto do artista, quanto do espectador (Ramaldes, 2016).

Os jogos de representação se relacionam com a forma que os fenômenos políticos são concebidos, e a arte pode ser uma importante ferramenta para inserir os sujeitos aos seus espaços, sejam eles geográficos, políticos ou sociais. Desse modo, o caráter político da estética é explicitado através da *partilha do sensível*, a qual determina como e quais corpos irão preencher os espaços da sociedade. Este não é um fenômeno excepcional do sistema onde atua, muito pelo contrário, é um mecanismo que explicita as dinâmicas de dominação e subordinação, comunica perspectivas específicas e permeia conflitos e identidades distintas (Lima; Kuhlmann; Silva, 2021).

Ao escrever sobre a *partilha do sensível*, Jacques Rancière (2010) parte do conceito da arte pós-utópica, permeada pela função comunitária de construção de um "espaço específico, uma forma inédita de partilha do mundo comum". Neste contexto, a arte é política em seu âmago, por recortar um espaço material e simbólico da realidade (Rancière, 2010).

Assim, em sua prática política, a estética reproduz perspectivas particulares e expressa a distribuição intersubjetiva das identidades e das funções dos atores na sociedade. Nestes espaços, as formas de representação dominantes determinam as funções sociais e os níveis de participação política dos indivíduos, ou até mesmo, a ausência desta (Lima; Kuhlmann; Silva, 2021). De tal forma que a própria dinâmica de distribuição dos lugares e identidades, definida como *partilha do sensível*, configura a política:

A política, de fato, não é o exercício do poder, ou a luta pelo poder. É a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles. (Rancière, 2010, p. 20)

Portanto, é possível perceber que tanto a esfera estética, quanto a esfera política convergem na construção da subjetividade dos indivíduos, moldando as suas percepções e convicções, assim como influenciando os interesses em manter ou subverter o *status quo* (Lima; Kuhlmann; Silva, 2021). Nas Relações Internacionais essa partilha reflete uma dinâmica desigual, disfuncional, e que permeia hegemonias históricas. Entre as representações e os sujeitos representados existe uma lacuna, um espaço em disputas para dominação, uma política de hiato entre representar e ser representado.

### 2.3 POLÍTICAS VISUAIS / VISUAL POLITICS

O professor Roland Bleiker (2018) define que estamos em uma "era visual", partindo da "onipresença" de imagens, as quais veiculam influência e perspectiva sobre os eventos vivenciados no globo, desde crises políticas a desastres naturais (Bleiker, 2018)

Os elementos visuais preenchem, transformam e comunicam as realidades individuais e coletivas de onde estão inseridas. E neste contexto, a visualidade ultrapassa os sentidos humanos e as suas capacidades perceptivas, cobrindo-se de paisagens, manifestações artísticas e até mesmo corporalidades; é uma linguagem diversa, explícita desde os primórdios históricos da humanidade (de Oliveira, 2005). A partir desta, foram constituídas diversas expressões da criatividade e da materialização cultural, artefatos, técnicas e registros são exemplos

de elementos visuais que contribuem para a construção de conhecimentos e das concepções de mundo (de Oliveira, 2005).

Em sua profusão, a visualidade é permeada pela disputa de discursos e exige que o "olhar" seja mais do que um exercício mecânico e fisiológico de visão. Considerando portanto, que esta expande-se aos fenômenos sociais e culturais de interpretação e significação, em um espaço dialógico o indivíduo tem a oportunidade de experienciar a visualidade ao seu redor, ao mesmo passo que expressa a sua parcela de mundo através de imagens. É um movimento de comunicação e intervenção, o qual foge da inércia social (Marques; Campos, 2017).

Aqui, é possível resgatar o papel do espectador conforme explicitado anteriormente, consoante à construção do sentido da arte, a visualidade também não constitui significado sozinha. E, sob a perspectiva da visualidade intrínseca à esfera político-discursiva, os estudos visuais interpelam condicionantes do entendimento. Em termos foucaultianos, essa prática discursiva implica a "positividade de um saber", cimentando o enunciável (os discursos) ao visível (Beccari, 2020).

Sendo assim, é oportuno evidenciar a fórmula mútua entre saber e poder, trabalhada a partir destes termos: Foucault define poder através das relações de poder, funcionamento que se dá apenas enquanto relação de forças e em dinâmica de rede, ou seja, não é um fenômeno isolado e nem pertence a uma única pessoa ou instituição. Distribuídas por toda a sociedade e relações sociais, as dinâmicas de poder possuem mecanismos de coerção, disciplina e controle, tomando formas específicas e próprias em suas localidades (Brígido, 2013).

O processamento de tais dinâmicas, em seu auge, cria uma arquitetura de maximização do poder, denominada panóptico. Mecanismo de manipulação e coerção, este dispositivo do poder disciplinar trabalha a partir da vigilância individualizante. Como resultado, o processo cognitivo atravessa saberes, discursos e efeitos produtivos moldados a partir da subjetivação normatizada (Beccari, 2020). Todavia, apesar do caráter imperativo de algumas estruturas de poder, é necessário não perder de vista o contraponto da dinâmica entre poder e conhecimento: a infindável condição de conflito e mudança nas relações.

A dimensão do visível atravessa discursos, saberes e dinâmicas de poder; é um complexo exercício de análise e interpretação, o qual ao ser

interrompido pelas práticas normativas do sistema, pressupõe limites "do que há para ser visto, de como vê-lo e de quem pode ver" (Beccari, 2020). A organização do olhar sintetiza como o indivíduo compreende a sua realidade, os processos históricos e o seu papel social.

A visualidade se constitui, portanto, como relações de força. E do mesmo modo que, para Foucault, não existe uma coisa chamada "poder", e sim práticas ou relações de poder, também a visualidade não é uma coisa, mas algo que se exerce, que se efetua, que de algum modo funciona e se disputa. (Beccari, 2020)

Ao transitar entre paisagens naturais, intervenções artísticas e corporalidades humanas, o sujeito se depara com as possibilidades de perceber a si e ao Outro, em uma jornada de autoconhecimento e consciência do diferente. A partir de uma dinâmica dialética e de trocas, a cultura hegemônica percebe as diferenças nos cortes de classe, raça e gênero na condição de ideologia discriminatória e hierárquica das dinâmicas de poder; enquanto, em contrapartida à esta dinâmica, a unidade na diversidade permite trocas recíprocas e a superação da opressão, ao pensar na reinvenção da sociedade em que vivemos (Freire, 1997).

Sob esta perspectiva de perceber o Outro, é possível destacar o trabalho de Edward Said (2008), o qual aponta os esforços do Ocidente em caracterizar o Oriente. A partir do conceito de *orientalismo*<sup>4</sup> é possível perceber a experiência europeia, em se relacionar com o Outro, em contraposição ao que se configura como a própria experiência de autopercepção ocidental. É importante destacar que não é um conceito puramente imaginário, visto que faz parte da cultura material da Europa, expressa em instituições, representações, ideologias, burocracias e comportamentos, assim, para o autor, o *orientalismo* é uma forma de dominação, reestruturação e autoridade do Ocidente sobre o Oriente.

A experiência europeia se destaca em um primeiro momento, em razão da concentração de poder na região desde o período pós-iluminismo e durante períodos coloniais. O *orientalismo* surgiu dos esforços franceses e britânicos (potências coloniais) em definir a região que vai desde a Índia, ao Mediterrâneo oriental e aos territórios bíblicos a partir de seus termos,- essa dinâmica abarcou e criou tanto aspectos culturais, filosóficos, políticos e econômicos dos territórios. Mais

---

<sup>4</sup> O orientalismo é definido como a perspectiva de distinguir as formas ontológicas e epistemológicas do Oriente, na maior parte do tempo, isso se dá em relação à contraposição ao Ocidente (Said, 2008).

tarde a experiência de hegemonia é estendida, em proporções e formas específicas, à potência hegemônica dos Estados Unidos (Said, 2008).

Cabe também frisar que o Oriente não se define apenas a partir do imaginário ocidental; as culturas e nações do Oriente sempre estiveram ali e expressaram formas de viver diversas e importantes, mas o *orientalismo* como carreira e esforço ocidental é expresso sem o compromisso com o Oriente real. Criar e *orientalizar* o Oriente é um processo complexo, organizado por relações de poder entre o Ocidente e o Oriente, e diferentes graus de hegemonia<sup>5</sup> ao longo da história. Os esforços teóricos e práticos de conceber o Oriente criaram filtros para que este fosse assimilado na consciência ocidental, aproximando-se da noção coletiva da Europa, em sua identidade de superioridade aos diferentes (Said, 2008).

Gayatri Spivak (2010), em seu trabalho "Pode o subalterno falar?"<sup>6</sup>, também denunciou os esforços do Ocidente em caracterizar o sujeito do Terceiro Mundo, sob uma perspectiva do Outro. Para isso, parte de uma construção epistêmica violenta de eliminação da subjetividade dos países coloniais e imposição de narrativas normativas desde perspectivas imperialistas. Considera-se, portanto, que a prática de ignorar o subalterno contribui para a perpetuação do projeto sócio-econômico de normatizar a ordem hegemônica.

Neste contexto, subalternos são os sujeitos excluídos de exercícios dialógicos, com processos de autorrepresentação interrompidos, justamente por não serem ouvidos e, conseqüentemente, não conseguirem "falar". A intermediação do colonizado não permite que este faça suas reivindicações e posicionamentos, e até mesmo o trabalho intelectual crítico pode reproduzir estruturas de opressão ao falar pelo Outro. Por isso, cabe aos projetos pós-coloniais criar espaços de acolhimentos para que o subalterno possa se articular e, enfim, se expressar e ser ouvido (Almeida, 2010).

Portanto, é possível perceber, a partir das reflexões pós-coloniais propostas por Said e Spivak, que as dinâmicas para representar a si e ao Outro são fenômenos em disputa, caracterizado por interesses e motivações diversas. Ao mesmo passo que existem esforços de poderes hegemônicos em construir e dominar as dimensões do sensível, também surgem contrapontos críticos,

---

<sup>5</sup> Nos termos de Gramsci, a hegemonia se expressa com a dominação a partir da cultura e dos marcos da sociedade civil, é uma dinâmica de dominação a partir do consenso (Said, 2008).

<sup>6</sup> O título original do texto era "Poder, desejo, interesse".

pós-coloniais e contra-hegemônicos. As imagens e visualidades são linguagens, *veículos de representação*, as quais dependem dos espectadores e dos discursos para se comunicarem.

As expressões visuais encontram espaço ilimitado para ação nos veículos de comunicação modernos, desde a televisão até as redes sociais, alcançando milhares de usuários virtualmente conectados e abrangendo temas desde recrutamento terrorista até campanhas de justiça social (Bleiker, 2018). Imagens e tecnologias são recursos disponíveis para os mais diversos atores do sistema, sujeitos às complexas dinâmicas de poder e interesses (Marques; Campos, 2017). Em disputas políticas, tanto em cenários internos ou internacionais, a *internet* se mostra eficaz ferramenta comunicativa e mobilizadora de massas.

Naturalmente, a potencialidade de influência a partir do visível não passa despercebida por instituições historicamente dominantes, em esferas políticas, religiosas ou econômicas, as quais se apropriam desta forma de comunicação. Dessa maneira, seguem uma lógica de controle e homogeneização a favor de seus interesses, caracterizando a massificação das produções audiovisuais, diretamente relacionada aos "processos ideológicos, mudanças tecnológicas e transformação estrutural dos modos de produção que operam no desenvolvimento da sociedade contemporânea mercantilizada" (Marques; Campos, 2017, p.7).

Contudo, apesar do caráter imperativo, o movimento normatizante da ordem não é inexorável e se dá ao mesmo passo que fendas e contradições permitem movimentos de críticas e denúncias (Marques; Campos, 2017). As imagens e os elementos visuais são testemunhas de seu tempo, tanto em representações normativas do sistema, quanto rompendo com práticas políticas convencionais; tal perspectiva de mudança é nítida em obras de arte, as quais podem alumbrar velhas suposições sobre a vida, a sociedade e a política. Alex Danchev estimava de tal forma o papel da arte que caracterizava aos artistas (e não aos políticos) a tarefa de criar uma nova ordem mundial (Bleiker, 2018). A partir de James Der Derian, em uma "guerra de imagens", a estratégia da visualidade atravessa a projeção do medo, a recruta de combatentes, a opinião pública e até mesmo, a guia de drones e mísseis (Bleiker, 2018).

Um expoente da potência política das imagens e dos elementos visuais é o cinema *hollywoodiano*, grande veículo de narrativas mundiais, o qual determina aos sujeitos papéis de vilões ou heróis, chegando a moldar na sociedade



valores e comportamentos, e os seus desdobramentos na política internacional ainda serão abordados neste trabalho. Ao longo da subseção 2.4 será apresentado um breve demonstrativo das dinâmicas de produções em Hollywood, mas por ora cabe destacar que esta mega indústria tem o alcance proporcional ao poderio material e cultural estadunidense.

A visualidade também aparece com certa predominância nos estudos sobre o terrorismo, visto que sua compreensão está intrínseca às imagens espalhadas sobre o tópico e as reações que estas receberam de políticos e figuras públicas. O impacto das representações, em uma dinâmica expressiva de efeitos visuais desde o próprio evento de 11 de setembro até representações cinematográficas e jornalísticas do tema terrorismo, foi, e ainda é, um evento mundial, responsável por impressões traumáticas e por debates públicos é a gênese da Guerra ao Terror e da consciência coletiva do medo (Bleiker, 2018).

É importante destacar brevemente, que existem contradições sobre a temática do terrorismo, visto que, se utilizarmos a própria definição do governo estadunidense sobre o que é terrorismo: “a ameaça calculada ou uso da violência para obter metas políticas, religiosas ou ideológicas, conduzidas através da intimidação e da disseminação do medo”, enquadram-se também diversas ações dos Estados Unidos em outros países. A guerra dos EUA contra a Nicarágua, por exemplo, foi um evento matou mais de dez mil pessoas e ainda praticamente destruiu o país; quando julgada na Corte Internacional, foi reconhecida como terrorismo internacional por parte dos Estados Unidos, mas teve a resolução vetada no Conselho de Segurança pelos próprios Estados Unidos (Chomsky, 2003).

A Guerra ao Terror foi declarada vinte anos antes do evento de 11 de setembro de 2001, em uma retórica de justificar ações violentas no Oriente Médio e na América Central, mais especificamente, em Honduras. Esse movimento fez parte da violência imperial padrão, sob o pretexto de defesa contra o inimigo terrorista, mas que no entanto, tinha pouca credibilidade e argumentos de justificativa. Ao que passo que a nova guerra ao terrorismo, pós-11 de setembro, fez uso do pretexto do terrorismo para expandir ações em países islâmicos, produtores de petróleo (Chomsky, 2003).

As imagens abaixo, são retratos que marcaram a sociedade internacional sobre o fatídico acontecimento do ataque às Torres Gêmeas do World Trade Center, em Nova York, em quatro aviões comerciais sequestrados, causando

cerca de três mil mortes. Ainda na época, a organização Al-Qaeda, liderada por Osama Bin Laden assumiu a responsabilidade por tais ações.

Fotografia 1 - Fumaça nas torres do World Trade Center logo após o ataque



Foto de Brad Rickerby/Reuters / Fonte: O Globo

Fotografia 2 - Equipes de resgate retiram o reverendo Mychal Judge, dos destroços do World Trade Center



Foto de Shannon Stapleton / Reuters / Fonte: O Globo

Fotografia 3 - Uma semana depois de Osama bin Laden, da rede al-Qaeda, ter assumido a autoria dos atentados, pôster que pede sua captura aparece ao lado do local do ataque em Nova York



Foto de Russel Boyce / Reuters / Fonte: O Globo

Imagens carregam a potencialidade de produzir ícones, e as políticas mundiais, por vezes, fazem proveito desta capacidade. A eficiência deste movimento de iconizar momentos pode ser eficiente a ponto de, a longo prazo, fixarem-se nos imaginários coletivos, mais do que os próprios eventos políticos aos quais representam, ou seja, "a representação tornar-se o próprio conteúdo" (Bleiker, 2018).

Ícones contribuem para a própria construção dos indivíduos como cidadãos, para a formação de opinião pública e para o estímulo coletivo em iniciativas públicas, isso porque transmitem o conhecimento social e as ideologias dominantes de um espaço-tempo específico. Imagens icônicas servem como eloquência visual em movimentos políticos e, na dinâmica internacional, articulam a comunicação não-verbal e estimulam a cultura pública global (Hariman; Lucaites, 2018).

A famosa fotografia capturada pelo fotógrafo Nick Ut em 1972, ao retratar o conflito da Guerra do Vietnã (ou em termos vietnamitas, a Guerra de Resistência contra a América), demonstra o conceito de imagem icônica. Tirada há mais de meio século, explicitou a violência militar e o sofrimento de crianças vietnamitas, ao colocar no primeiro plano da fotografia, crianças correndo e

inclusive, uma garota de oito anos (chamada Phan Thi Kim Phúc) cujas roupas haviam sido corroídas pelo napalm<sup>7</sup>, seguidas de militares em segundo plano e um bloco de fumaça ao fundo.

O registro foi feito na vila de Trang Bang pelo fotógrafo vietnamita, contratado pela Associated Press<sup>8</sup>, o qual conseguiu captar o momento da explosão de uma bomba química comandada pelas forças do Vietnã do Sul, parte beligerante apoiada pelos Estados Unidos.<sup>9</sup> Em 1972 a fotografia originalmente recebeu o prêmio World Press Photo e em 1973 o Prêmio Pulitzer de Reportagem Fotográfica.

Fotografia 4 - *Garota Napalm*



Foto de Nick Ut / Fonte: Site O Globo

As reverberações globais desta imagem, que até hoje circula como referência ao conflito, fazem parte do enfrentamento aos discursos belicistas estadunidenses, que até então "justificavam", ou pelo menos mascaravam as consequências da guerra. Isso porque, conforme Noam Chomsky (2014) escreve em seu livro "Mídia: Propaganda política e manipulação", a partir da década de 1970,

---

<sup>7</sup> Napalm é um conjunto de líquidos inflamáveis, à base de gasolina gelificada.

<sup>8</sup> Agência de notícias independente estadunidense.

<sup>9</sup> A Guerra do Vietnã / Guerra de Resistência contra a América eclodiu no auge da Guerra da Fria. Foi uma disputa muito marcada pelo embate ideológico entre Vietnã do Norte (apoiado por União Soviética, China e aliados comunistas) e Vietnã do Sul (apoiado por Estados Unidos, Coreia do Sul, Austrália e Tailândia).

manifestou-se no cenário doméstico dos Estados Unidos a chamada "Síndrome do Vietnã".

Esse evento político foi marcado por uma certa aversão da população estadunidense em relação à violência e ao belicismo. O entendimento da população sobre o conflito militar ficou mais claro. A partir da crueldade que foi evidenciada, houveram manifestações em todo o país: jovens e soldados participaram de movimentos pela paz (Chomsky, 2014).

A contrapartida das Relações Públicas nacionais dos Estados Unidos foi a dedicação extensiva em reconstruir a narrativa desse conflito, disseminando na mídia e no sistema internacional, discursos de vilanização ao Vietnã do Sul e de defesa contra uma "agressão interna". Décadas depois, esse processo mostra-se relativamente efetivo, uma vez que, conforme pesquisa realizada na Universidade de Massachusetts, enquanto a população em geral estima cerca de 100 mil vítimas (entre mortos e feridos), dados oficiais se aproximam a 2 milhões, e possivelmente a realidade esteja entre 3 a 4 milhões (Chomsky, 2014).

Isso demonstra que apesar do horror, passados os desdobramentos iminentes da guerra e a ascensão do movimento antibelicista e pró-paz da época, os discursos políticos dos anos seguintes foram seguidos de manipulação da informação e da narrativa histórica. Como resultado, a população perde de vista as dimensões do conflito e, paulatinamente, negligencia mais esse marco histórico de violência.

Por sua disseminação massiva, o retrato das crianças vietnamitas está no imaginário e na memória de pessoas em todo o globo, mas a sua interpretação e contextualização dependem do conhecimento prévio do espectador, para que até mesmo ele possa reconhecer qual conflito e território estão sendo exibidos. Em casos que essas informações não são fornecidas, é possível observar o fenômeno anteriormente citado, onde a representação se torna o conteúdo em si, e a imagem icônica se desvincula de seu contexto e historicidade.

Como se observa, a relação entre as imagens e a dimensão do sensível atribui à visualidade capacidades mais brandas (e até mesmo mais perigosas) de evocar e produzir emoções em seus espectadores, em comparação ao emprego de palavras. As mídias cinematográficas e televisivas, por exemplo, são articuladas a partir do apelo entre sentimentos e emoções, proporcionam

experiências viscerais a partir da combinação sensorial entre a narrativa, as imagens e os sons (Bleiker, 2018).

Essa característica se torna mais evidente quando observam-se discursos amparados por experiências individuais, e o espectador não é somente exposto a representações políticas, como também ao espectro de identificação e auto-projeção nas situações particulares que são caracterizadas nas obras. Os indivíduos podem, portanto, experimentar "viver" situações fora do seu espaço-tempo, projetando sentimentos de empatia, medo, esperança ou até mesmo, trauma. Estáticas ou em movimento, as imagens reverberam o significado e o sentimento de eventos políticos ao longo do tempo e do mapa (Bleiker, 2018).

Embora sob uma perspectiva neo-realista e conceitualizando a expansão e reprodução do poder nas potências do sistema internacional, Joseph Nye (2004) também percebeu o papel das imagens, das representações e das suas reverberações nas dinâmicas entre os Estados. Para isso, definiu o poder a partir de dois conceitos centrais: *hard power* - poder duro -, relacionado às capacidades militares e econômicas de um Estado impor a sua vontade sobre outros, sobretudo em a partir da dinâmica de mais forte e mais fraco; e *soft power* - poder brando -, atrelado às capacidades de coerção e cooptação das opiniões e preferências externas.

Neste sentido, *soft power* se relaciona com uma autoridade moral, utilizando recursos voláteis, tais como cultura e valores para persuadir e atrair outrem, à troca de consentimento e concordância. E assim, no sistema internacional, ao passo que os Estados expressam valores culturais, políticas domésticas e externas, e as relações com outros Estados, estes acumulam ou perdem credibilidade, expressas em *soft power* (Nye, 2004).

Este é um tema contemporâneo ao atual sistema internacional, visto que o fluxo de informações globais tem passado por transições e acelerações. A era da informação reforça progressivamente as capacidades e a relevância do *soft power*, designando aos canais de comunicação o encargo de moldar a opinião da sociedade internacional. Estados e outros atores internacionais estão inseridos em uma dinâmica onde produtos culturais e convicções públicas determinam êxitos ou colapsos (Nye, 2004). Nota-se que para a formação e manutenção do poder hegemônico, a representação não apenas é valorizada, como também ameaça as identidades, culturas e narrativas periféricas.

É possível citar duas diferentes esferas onde a relação entre imagens e política está mudando substancialmente. Primeiro, em virtude da velocidade e do alcance que as imagens têm alcançado. Hoje, com muita facilidade, as proporções de eventos locais podem se tornar globais, independente da sua forma, desde atos violentos, campanhas eleitorais ou marchas de protesto, a circulação dos fenômenos políticos se tornaram instantâneas (Bleiker, 2018).

Nos anos de 1990, surgiu o debate em torno do fenômeno chamado "efeito CNN", em consequência da crescente onda das intervenções, chamadas de humanitárias. Neste processo, a mídia mundial era marcada diariamente e em tempo real com o sofrimento humano em regiões em crise. O papel da *The Cable News* (CNN), e dos outros veículos de informação à época era explorar a mídia global pós-Guerra Fria, moldar as percepções sobre crises "distantes" e proporcionar uma mobilização ocidental como resposta, deflagrando um processo onde a mídia jornalística formulou questões de política externa e política mundial (Robinson, 2018). Nas décadas seguintes, esse fenômeno avançou adjacente às transformações na comunicação mundial, onde a *internet* migrou o jornalismo tradicional para os dispositivos móveis e computadores, em novo formato e velocidade de absorção dos conteúdos (Bleiker, 2018).

A segunda esfera de mudança está marcada pela "democratização" de tais políticas visuais, uma vez que o crescente uso de *smartphones* permite que as pessoas fotografem e compartilhem instantaneamente a realidade ao seu entorno. Cada dia mais evidente, as reverberações das redes sociais e das conexões *online* no funcionamento das relações internacionais abrem espaço para os atores não-estatais comunicarem diferentes perspectivas sobre o globo (Bleiker, 2018).

As mídias digitais transformaram as estruturas e as hierarquias da comunicação tradicional, e a sua característica interativa rompeu com a dinâmica entre emissor e receptor de informação. Atualmente, é possível perceber uma pluralidade não apenas de atores, como de veículos de comunicação; demonstrando, notoriamente, que a esfera midiática do globo está mais ampla e diversificada (Kempf, 2018).

No entanto, cabe apontar que apesar da propagação em massa das imagens, das vozes e das visualizações, existem controvérsias em relação ao tópico da democratização da visualidade: algoritmos, recursos sócio-econômicos e recortes

de classe, raça e gênero permeiam o alcance e a notoriedade das imagens. A tendência é que eventos políticos do norte global recebam mais relevância, em comparação ao que acontece no sul global (Bleiker, 2018).

A contemporaneidade está marcada pela articulação entre poder e mediação, e se de um lado as capacidades econômicas e técnicas na produção de imagens já não funcionam como régua de participação pública, e existem vias não convencionais para desafiar as hegemonias, também é possível perceber indústrias culturais como *Hollywood* ou *Bollywood*<sup>10</sup>, para disseminar discursos dominantes, assim como consórcios midiáticos caracterizados por perspectivas predominantes do mundo (Marques; Campos, 2017).

Portanto, assumir a visualidade a partir de seus caracteres de conflito e negociação, revoga o posicionamento imperativo de perspectivas dominantes. O exercício de experimentar vias alternativas de ver e saber, contribuem para desentorpecer e amadurecer a reflexão crítica e a tolerância. E, por mais autoritária e disseminada que uma tendência cultural hegemônica possa se apresentar, ao passo que esta se desenvolve, também serão concebidas contradições e imperfeições prósperas para a sua crítica. A participação dos cidadãos e de grupos contra hegemônicos não pode ser descartada (Marques; Campos, 2017).

Como arena política, é válido ressaltar que as políticas visuais explicitam as disputas tecnológicas, discursivas e propagativas das suas narrativas (Marques; Campos, 2017). Perceber o potencial manipulativo, coercitivo nos jogos de representação das imagens, assim como as suas relações intrínsecas com as dimensões sensíveis da sociedade, demonstra que a visualidade não é apenas instrumento em prol da política, e sim, que esta funciona como política desde sua essência até a sua práxis.

## 2.4 INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA

O cinema é uma esfera de manifestação da visualidade, expresso a partir da combinação entre efeitos das imagens e dos sons. Graeme Turner (1977) explica que, apesar do cinema não ser considerado uma linguagem, este suscita comunicação através dos seus sistemas (edição, fotografia, roteiro...) que

---

<sup>10</sup> *Hollywood* é a indústria cinematográfica estadunidense, enquanto *Bollywood* é a indústria cinematográfica da Índia, a maior produtora (em quantidade de filmes) do mundo. Outras grandes cinematográficas que valem a pena serem destacadas é *Nollywood* (nigeriana) e *Chinawood* (chinesa). (Caleiro, João Pedro, 2014)



funcionam como linguagens, enquanto a comunicação cinematográfica, por sua vez, é inserida no sistema gerador de significados da cultura.

Conforme já foi abordado, a arte é um fenômeno que depende dos espectadores para a significação, e aos termos de Ramaldes (2016) percorre o processo de sensações - percepções - memória - simbolização - expressão. Ou seja, arte e artista não constroem significados sozinhos, dependem das experiências anteriores e das influências interiorizadas pelo espectador para criar a narrativa de significação (Covaleski, 2012).

Conhecido como a *sétima arte*, o título faz referência a primeira teoria do cinema formulada entre 1910 e 1930 por estetas<sup>11</sup>, críticos e cineastas, sobretudo franceses. Ricciotto Canudo foi um teórico italiano, o qual imigrou para a França, participou desse primeiro movimento teórico, escreveu o *Manifesto das Sete Artes* em 1911 e, mais tarde, teve seu nome consagrado pelo batismo do termo. Em seus esforços teóricos, buscava demonstrar que o cinema configurava uma nova forma de expressão, o qual estaria entrando ao mundo das artes (Xavier, 2017).

A fotografia, e por extensão, o cinema, inauguraram a possibilidade mecânica de "reproduzir com fidelidade" a realidade, admitindo o *status* de objetividade. A partir dos mecanismos cinematográficos, é possível trabalhar a impressão de realidade nos filmes, a qual cria entre os espectadores a sensação de credibilidade e naturalidade (Schwarzman, 1994). É válido destacar que as políticas de imagens se relacionam com escolhas estéticas e discursos políticos, e a sensação de verossimilhança depende das técnicas incorporadas e dos sujeitos espectadores.

Em outras palavras, o cinema e as suas técnicas precisam ser expostos para além da busca do belo, sem o caráter da ingenuidade. Isso porque configura-se como uma complexa expressão da arte, com propósitos e intenções expressas na montagem de seus elementos representativos, os quais serão percebidos pelas dimensões sensíveis do espectador. Existe uma relação entre o uso da técnica atravessado por intenções específicas, com o exercício da escolha; enquanto a escolha é pressuposta de ideologia (Cabral, 2006).

Bleiker (2018), ao caracterizar as políticas visuais dentro das Relações Internacionais, chamou a atenção para três importantes características da imagem, neste momento também estendidas ao espectro do cinema, as quais a

---

<sup>11</sup> Críticos e estudiosos da estética.

pesquisa deve considerar: 1) Existe uma ilusão quanto à autenticidade da visualidade, definida a partir da crença sedutora de ser possível representar a realidade em sua forma "pura", seguida pela perigosa sensação de neutralidade; 2) Todas as expressões visuais retratam escolhas estéticas, onde ângulos, momentos e enquadramentos definem o foco do que (ou quem) é representado; 3) A interpretação está intrínseca ao efeito comunicativo, visto que as imagens e visualidades funcionam apenas como meios representativos, as quais dependem das experiências anteriores dos espectadores.

Ao passo que o cinema pode ser produzido e interpretado a partir de óticas distintas, configura-se como área analítica proposta em teorias plurais para acompanhar as respectivas concepções. Nota-se que os enfoques são seguidos das suas próprias perspectivas estéticas, refletindo fenômenos de significação, também com lidos como fenômenos artísticos. Para o cinema, a estética é lida como expressão da arte, acompanhada de uma concepção implícita de belo, do gosto e do prazer, tanto do espectador quanto do teórico (Aumont et al, 1996).

Com os desdobramentos da vida moderna, o cinema se tornou uma presença significativa da construção da vida social. Este atravessa a vida dos sujeitos, evoca os sentidos humanos e proporciona experiências de compreensão da realidade. Enquanto construção social e expressão artística, o cinema é dinâmico, foge da inércia, é fruto do seu espaço-tempo, acompanha as transformações da sociedade e expressa as dinâmicas do ser humano com o seu meio (Oderich, 2019).

Dentro dos estudos das Relações Internacionais, é frequente encontrar temáticas que convergem com a comunicação cinematográfica, principalmente em temas do *Soft Power* e da *indústria cultural de massas*. Tais perspectivas são coerentes em traçar uma relação entre as dinâmicas de poder do Sistema Internacional com a partilha do sensível, e demonstram as reverberações dos discursos hegemônicos a partir desta potente ferramenta comunicativa que constitui o cinema.

Neste contexto é inevitável destacar o cinema de *Hollywood*, não apenas como mecanismo de projeção estadunidense, como também instrumento de normatização dos valores neoliberais. As políticas visuais desta indústria cinematográfica acompanham o poderio dos Estados Unidos, os quais se configuram como notável supremacia em âmbitos político, econômico, militar, tecnológico e cultural (Cabral, 2006).

Guy Hennebelle (1978) aponta para um comportamento omissivo a perspectiva de não relacionar o imperialismo estadunidense ao cinema produzido em *Hollywood*, considerando os financiamentos de grandes trustes nacionais e a missão de reforçar as ideologias dessa potência. O autor ainda aponta para uma forte ligação entre o cinema dos Estados Unidos e a diplomacia do dólar, uma vez que o desenvolvimento cinematográfico acompanhou guerras econômicas desde antes da Primeira Guerra Mundial.

Ao longo dos processos de consolidação da potência estadunidense, depois da Segunda Guerra Mundial, quando o cinema dessa nação espalhou-se para a sociedade internacional não comunista, foram constituídas fusões econômicas, conglomerados para reunir setores de atividades distintas em poderosas entidades econômicas (Hennebelle, 1978). A partir de dados da revista *Enterprise*, Hennebelle (1978) apontou para a configuração econômica do cinema estadunidense neste período: *United Artists*, *Paramount*, *Universal* e *Warner Bros* incorporados a grandes conglomerados financeiros. Apontando, portanto, que o império cinematográfico dos Estados Unidos não se resume à uma "visão espiritual", é um projeto de longo prazo, com apoio de esferas políticas e econômicas.

Raquel Cabral (2006) demonstra que as leis do mercado internacional foram incorporadas pela cultura, e o cinema contemporâneo passou a mediar as dinâmicas entre, cultura, política, mercado e sociedade. *Hollywood*, portanto, cresceu a todo vapor, com o apoio do Estado e do mercado para reproduzir o estilo de vida estadunidense, baseado no consumo. Atualmente, é uma das maiores indústrias cinematográficas de todos os tempos, conta com um complexo esquema de distribuição e funciona como mediador da sociedade e eventos geopolíticos espalhados pelo globo.

Sendo assim, nota-se que a diplomacia pública<sup>12</sup> dos Estados Unidos percebeu a centralidade da cultura como mecanismo de poder e acompanhou as mudanças tecnológicas e comunicativas de seu tempo. Assim, a intenção de engajar a política externa e criar redes de convencimento de ideias está relacionado com a construção e manutenção do seu *soft power*. Washington é um antigo aliado da indústria *hollywoodiana*, ao passo que *Hollywood* atua como "ativo

---

<sup>12</sup> Dalbello (2020) parte de uma concepção ampliada do que é a diplomacia pública, admitindo todas as relações culturais que envolvam o Estado, ainda que as atividades sejam realizadas por atores além do próprio Estado. Para isso são admitidos as perspectivas de Cull (2008), Petters (2015), Snow (2008).

da diplomacia cultural" estadunidense (Dalbelo, 2020). É possível conectar diversos fenômenos políticos com as produções do cinema *hollywoodiano* e com a construção da opinião pública, e por isso, muitos pesquisadores das Relações Internacionais têm posto esse assunto sob perspectiva teórica.<sup>13</sup>

É evidente a expressividade dos discursos dominantes neste meio, no entanto, o cinema não pode ser resumido em produções *hollywoodianas*, ou em produto das grandes indústrias culturais em geral. É necessário que o movimento teórico de análise também coloque em perspectiva as reverberações do cinema independente e da manifestação de discursos anti-hegemônicos, pós-coloniais, feministas, anti-racistas e subversivos às violentas dinâmicas de poder do sistema, como movimentos pertinentes dentro da dinâmica internacional.

Ao longo do capítulo 4, será retomada a discussão das possibilidades expressas pelo cinema a partir da multiplicidade de discursos e vozes em suas expressões. Mas, cabe destacar que o cinema contra hegemônico pode funcionar como um espaço dialógico para os sujeitos, como meio de representação e identificação do que é representado. O desafio, no entanto, é encontrar espaços onde este cinema não é apenas aceito, como previsto, priorizado e (de fato) visto/ouvido.

*A partilha do sensível* é uma dinâmica em constante disputa, a qual precisa ter participação daqueles que são subalternizados na dinâmica social do sistema (tanto em âmbito doméstico quanto no cenário internacional) para quebrar com paradigmas de manutenção do *status quo*. Superar a violência expressa e materializada na cultura e nas estruturas contemporâneas da sociedade precisa ser um esforço do subalterno falando por si, se apropriando das suas lutas, e ocupando espaços como o próprio cinema.

## 2.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Ao longo deste capítulo, fica evidente a potencialidade de expressões artísticas, estéticas e visuais interferirem na construção subjetiva dos

---

<sup>13</sup> Exemplos em: CABRAL, Raquel. **Estratégias da comunicação no cinema pós-11 de setembro: a legitimação da guerra. Dissertação** (Mestrado em Comunicação Midiática) - Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2006.; STADUTO, Isadora. **A instrumentalização da memória do Holocausto para a manutenção da política externa dos Estados Unidos para Israel: um estudo sobre o filme A Lista de Schindler (1993)**. Trabalho de Conclusão de Curso em Relações Internacionais e Integração – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

sujeitos. A eloquência em expressar ideias e discursos interfere na *partilha do sensível* das comunidades, e conseqüentemente, interfere na distribuição dos sujeitos na sociedade. Isso significa que, quando tais dimensões são expressas em imagens, vídeos (e etc.), funcionam como importantes ferramentas para moldar a opinião, os sentimentos e as percepções dos sujeitos sobre a realidade. Como são vias em disputa, o caráter crítico ou homogeneizante das expressões estão diretamente relacionadas aos interlocutores e as escolhas estéticas de perspectivas.

Ainda neste contexto, o cinema aparece como uma relevante (e violenta) ferramenta da comunicação mundial, principalmente quando expressa em indústrias culturais. No entanto, cabe destacar que existe a contrapartida a este movimento de dominação e submissão, expressos em cinemas críticos e produzidos a partir de sujeitos subalternizados, os quais serão abordados adiante.

### **3. CONCEPÇÕES SOBRE A PAZ**

#### **3.1 INTRODUÇÃO AO CAPÍTULO**

Ao longo deste capítulo são investigadas as seguintes temáticas: o perigo da reprodução de discursos hegemônicos e de experiências "universais" para os Estudos para a Paz; as alternativas críticas para conceber a paz e, finalmente, as contribuições da estética ao movimento contra-hegemônico de construir a paz.

Para isto, o capítulo foi dividido em três subseções: A subseção 3.2 faz um rápido sobrevôo sobre a concepção onusiana da paz, considerando as proporções desta perspectiva que se destaca pela sua extensa repercussão e evidenciando o seu violento movimento de reproduzir interesses imperialistas; Ao passo que a subseção 3.3 se ocupa de apresentar abordagens críticas da concepção de paz, sobretudo a partir dos estudos de Johan Galtung e das concepções de paz positiva e negativa; E a subseção 3.4 indaga as possíveis contribuições das expressões estéticas e visuais como caminho de superação de subalternidade e enfrentamento à violência cultural para a construção da paz positiva.

### 3.2 SOBREVIVENDO A PAZ HEGEMÔNICA

Historicamente, a paz tem sido definida como a ausência de violência ou conflito bélico, além de ser considerada frágil e passageira. O seu apagamento se dá, sobretudo a partir do caráter superestimado da guerra, como estado natural da humanidade. Tanto em circuitos domésticos e internacionais, quanto no âmbito público ou privado, a paz tem sido processada como um fenômeno dissimulado, submetido a poderes e interesses externos (Richmond, 2014).

Dentro da atual dinâmica do sistema existe todo um aparato da economia política da guerra e da violência. Enquanto canais midiáticos consideram lucrativo retratarem perspectivas violentas da realidade, políticos e atores da dinâmica internacional se ocupam em administrar crises e elaborar políticas imediatas (Richmond, 2014).

A longo prazo e como política autossustentável, as construções para a paz ainda não aparecem com o devido protagonismo no sistema. Em parte por não corresponderem aos interesses das elites que se beneficiam da violência, como também por ser compreendida enquanto conceito ambíguo, relacionado a governos autoritários e a manutenção da ordem. Existem diversas perspectivas e versões de como definir e estabelecer a paz, em diferentes níveis de segurança e direitos civis, proporcionais aos formatos políticos e culturais de uma sociedade (Richmond, 2014).

Posto isso, é pertinente destacar que os estudos da paz organizam uma área de pesquisa acadêmica consolidada e engajada com o funcionamento não-violento e pacífico do sistema. Demitindo-se de ideais utópicos e resultados contingentes de questões militares, compreende o tema como intrínseco a políticas concretas (de Oliveira, 2017).

No atual sistema internacional, a paz onusiana<sup>14</sup> assume um papel protagônico. Em um espaço historicamente marcado pela hierarquia de Estados, a Organização das Nações Unidas (ONU) tem caráter homogeneizante à favor de grandes potências, refletida em suas políticas e intervenções. Supostos valores de neutralidade e universalidade são assumidos em discursos da paz liberal, intrinsecamente conectados com os valores da própria democracia liberal (Guerra; Blanco, 2018).

---

<sup>14</sup> A paz onusiana é a concepção da paz a partir dos termos e ações da ONU.

Guerra e Blanco (2018) ao revisarem pesquisas dos estudos da paz, traçam um breve preâmbulo para demonstrar como as operações de paz das ONU conquistaram a notória autoridade na política internacional e o *status* de "principal ferramenta da organização para a gestão dos conflitos e promoção da segurança e da paz internacionais". Em princípio, consideram necessário resgatar dois processos concomitantes: a criação da ONU e o período da Guerra Fria para, enfim, evidenciar a atuação contemporânea em temas da paz (Guerra; Blanco, 2018).

Considerando o confronto bipolar, a corrida armamentista desencadeada e as inquietações para a dissuasão nuclear, o conflito da Guerra Fria caracterizou a paz e a segurança internacional a partir de termos militares e Estados-centrados. Neste período, o tema da paz era seguido de noções de equilíbrio de poder no sistema internacional e a priorização da soberania dos Estados (Guerra; Blanco, 2018).

Então, a gestão de conflitos internacionais era intermediada por uma terceira parte enviada para promover a paz, em operações de *peacekeeping* (manutenção da paz), operadas por forças militares multinacionais. Para a sua atuação existiam três pilares centrais: o consentimento mútuo entre as partes em conflito, respeito à soberania do Estado (seguida da não interferência em assuntos domésticos), e uso da força restrita à legítima defesa (Guerra; Blanco, 2018).

Em tais operações o trabalho era realizado por observadores e tropas pouco armadas, com cinco principais atividades: 1) Monitorar zonas neutras, chamadas de *buffer zones*; 2) Construção de confiança - *confidence building* - entre as partes beligerantes; 3) Manutenção de cessar-fogo; 4) Estabilização dos locais em conflito; 5) Apoio a deliberações pacíficas. Todas as atividades visavam o que mais tarde Galtung iria definir como paz negativa: a ausência de violência direta (Kemer; Pereira; Blanco, 2016).

Os autores Guerra e Blanco destacam que esse período foi marcado por "Guerra de Vetos" no Conselho de Segurança das Nações Unidas (CSNU), uma vez que as duas grandes potências, Estados Unidos e União Soviética, não abriam mão do domínio nos territórios além de suas fronteiras. Além disso, o conflito ideológico não deu margem para um padrão pós-conflito na comunidade internacional, e nem a própria Carta da ONU abrangia o suficiente o tema das operações de paz (Guerra; Blanco, 2018).

Em consequência, ao fim da Guerra Fria os Estados Unidos se estabeleceram como potência hegemônica do sistema, e as zonas de influência financiadas durante o embate bipolar deixaram de receber auxílios econômicos e militares. A periferia global sofreu as consequências da ausência dos referidos recursos e passou a lidar com o desencadeamento de crises sociais, políticas e econômicas, junto com a ação de grupos violentos visando controlar os recursos de seus países (Guerra; Blanco, 2018).

Neste contexto, ascendem novas perspectivas para a concepção da paz, cuja principal influência é o movimento teórico inaugurado na década de 1960, onde o conceito de paz foi ampliado em temáticas de desenvolvimento, meio ambiente e direitos humanos. Galtung, importante teórico deste período, trabalhou a partir de dois conceitos centrais: a paz negativa e a paz positiva (Kemer; Pereira; Blanco, 2016). Tais conceitos serão abordados no decorrer do capítulo, mas por ora cabe destacar que o autor caracteriza, inicialmente, a violência a partir de duas categorias: direta e estrutural, assim a paz é formulada tanto na superação da violência direta e concreta, quanto a partir da superação de disposições sociais disfuncionais e desiguais (Galtung, 1969).

O teórico ainda propôs novo léxico para as abordagens para a paz, o qual foi inserido ao operacional onusiano quinze anos depois, ao fim da Guerra Fria. Eis três termos que foram incorporados:

I) *Peacekeeping*: traduzido em manter a paz; é uma abordagem dissociativa, a qual implica a separação geográfica dos atores em conflito - sob ameaça de punição em caso de transgressão aos limites impostos. Esta medida se relaciona com o conceito de paz negativa, ao atender questões de violência direta.

II) *Peacemaking*: traduzido como restabelecimento da paz; em alguma medida, ainda se relaciona com o conceito de paz negativa. Propõe esforços diplomáticos para a negociação do conflito em uma estratégia que pode acontecer apenas entre as partes beligerantes, ou acompanhadas de uma terceira parte. Tal situação ainda não é suficiente, atuando sozinha, para lidar com o sistema de paz, uma vez que depende do engajamento das lideranças envolvidas e pode ser fragilizada nas situações em que a terceira parte não tem percepção plena dos posicionamentos e origens do conflito.

III) *Peacebuilding*: traduzido como construção ou consolidação da paz; assume uma perspectiva mais alinhada à paz positiva. A dinâmica da



abordagem é associativa, aproximando as partes para um funcionamento de paz em substituição às bases violentas que acarretam o conflito. Neste contexto, o desenvolvimento social entra em foco e a estrutura social precisa ser substituída para dinâmicas mais igualitárias e justas, em uma organização horizontalizada e com disparidades minimizadas (de Oliveira, 2017).

No início da década de 1990, com a consolidação estadunidense como potência hegemônica unipolar, os valores do liberalismo político e econômico foram fortemente propagados; a democracia liberal e o capitalismo de livre mercado se tornaram populares, sendo absorvidos pelos principais atores internacionais. Se antes os temas de segurança e paz permeavam questões belicistas e nucleares, a partir de então passaram a ser investigadas as razões para os conflitos violentos na periferia do mundo. Surgem categorias de "Estados falidos" e a concepção de que tais atores ameaçam tanto os seus próprios cidadãos, ao não assegurarem direitos fundamentais, quanto o cenário externo às suas fronteiras, com instabilidades e respingos de seus conflitos internos (Guerra; Blanco, 2018).

O combate à "falência" dos Estados se torna o propósito fulcral das questões de paz; o sistema ONU e as instituições financeiras internacionais ocupam papéis fundamentais nos processos de reconstrução. A proteção da soberania dos Estados a todo custo cai em desuso, e o discurso assumido passa a considerar que intervenções externas e o uso da força são legitimados quando Estados periféricos, considerados vulneráveis e restritos, não "conseguem" administrar por conta própria as questões de violência no cenário doméstico (Guerra; Blanco, 2018). A paz, portanto, é perspectivada em um rol de premissas da política dominante e hegemônica, e o liberalismo assume um caráter de via única para os Estados.

A partir da nova roupagem concebida, a complexidade da operacionalização da paz liberal é expressa em cinco ferramentas centrais: 1) Diplomacia preventiva: estratégias preventivas para conflitos, com iniciativa dos Estados envolvidos e mediação da ONU; 2) Operação de *peacemaking*: ações estritamente não violentas para a resolução de conflitos e acordos entre as partes beligerantes; 3) Operação de *peace-enforcement*: situações de uso da força para responder as deliberações do CSNU e alcançar acordos pacíficos entre as partes em conflito; 4) Operação de *peacekeeping*: atuação ora a partir de moldes do período da Guerra Fria (a partir de princípios de consentimento, imparcialidade e proibição do uso da força), ora com prerrogativas do uso da força; 5) Operações de

*peacebuilding*: Promoção de instituições e sistemas de governanças para a superação de injustiças e desigualdades (Guerra; Blanco, 2018).

Desde então, a agenda da paz é ocupada e orientada em convergência com agendas de desenvolvimento, considerando as dimensões de saúde, economia, alimentação, ambiente, pessoal, comunitária e política. As políticas de paz se expressam em institucionalizações propostas pelas Nações Unidas. Em 2005 foram criadas a Comissão da Construção da Paz<sup>15</sup>, o Escritório de Apoio à Construção da Paz<sup>16</sup>, e o Fundo de Construção da Paz<sup>17</sup> (Kemer; Pereira; Blanco, 2016).

Alicerçados no propósito de promover as normativas liberais e criar um sistema de governança global, as abordagens onusianas outorgam ações de atores externos em Estados fragilizados e considerados inaptos a promoverem os direitos básicos à cidadania (Richmond, 2014). É importante lembrar que o discurso de tomar decisões em nome de Estados considerados inaptos ou imaturos não é uma prática recente, há muitos anos tem sido usada como ferramenta de dominação e continuidade dos processos colonialistas.

Ainda que ampliando as dimensões e proposições da construção da paz, a perspectiva liberal se detém ao projeto de uma arquitetura mundial respondendo às dinâmicas imperialistas. Ao não romper com esse modo de produção, atua em um movimento homogeneizante, propõe-se ao sistema internacional a via única de desenvolvimento e plenitude funcional, sem expor ou manifestar como e quais potências se beneficiam da disseminação da democracia liberal e da economia de mercado. Portanto, é possível perceber que a proposição de paz onusiana é acompanhada de discursos agendas e discursos de dominação, homogeneização, reprodução das hierarquias e manutenção do atual modo de produção.

### 3.3 PERSPECTIVAS CRÍTICAS À PAZ LIBERAL

Existe a contrapartida ao movimento ontológico, epistemológico e metodológico de neutralizar a paz em termos liberais, a qual é expressa na investigação crítica (Blanco, 2010). O próprio teórico dos conceitos assimilados pela

---

<sup>15</sup> *Peacebuilding Commission*

<sup>16</sup> *Peacebuilding Support Office*

<sup>17</sup> *Peacebuilding Fund*

ONU de *peacekeeping*, *peacemaking* e *peacebuilding*, Johan Galtung, escreve a partir de um movimento questionador à disciplina da paz orientada como ferramenta de controle e cooptação ao sistema internacional de grupos dominantes (de Oliveira, 2017).

O autor, em seu posicionamento crítico, considera o imperialismo<sup>18</sup> como pilar da violência estrutural. Onde, partindo da concepção de centro e periferia, demonstra que a distribuição desigual, independente da esfera em que é manifestada (econômica, política, militar, comunicação ou cultural) faz parte de uma dinâmica exploratória e conveniente com disparidade. A partir deste funcionamento, países do centro têm maiores tendências a encontrarem pontos de harmonia de interesses, enquanto países da periferia propendem a conflitos internos, em uma estratégia de manutenção do *status quo*. Enquanto for conveniente aos países do centro a troca desigual, estes fomentam a estrutura violenta do imperialismo (Galtung, 1971).

Tal posicionamento do autor configurou a réplica aos críticos radicais dos estudos da paz, os quais percebiam na disciplina o apego à dinâmica bipolar da Guerra Fria e a tendência à desatenção ou até mesmo conivência com a dinâmica subjugação e desproporcionalidade do poder. Demonstrando que perspectivas restringidas deixavam de considerar a auto reprodução da distribuição desigual e a consequente violência desta ordem dominante (de Oliveira, 2017).

Ao conceitualizar a paz, Galtung parte de uma perspectiva transdisciplinar, considerando que à sua maneira e medida, as diversas disciplinas das ciências sociais contribuem para a erradicação da violência. Neste enquadramento, violência, guerra, conflito e paz são observados a partir da sua característica comum: o fator relacional das relações entre seres humanos, sejam elas em escalas individuais ou coletivas. É possível destacar também, o caráter multinível da paz, considerando que conflitos envolvem questões de gênero, geração, raça, classe e dimensões além, e, portanto, políticas e teorias para a paz atuam de forma mais efetiva ao considerar interações em seus espaços:

---

<sup>18</sup> É importante destacar que, apesar de Galtung resgatar conceitos leninistas em sua abordagem, o autor afirma não se deter ao que considera uma perspectiva reducionista sobre o imperialismo, onde o marxismo-leninismo define esse processo como intrínseco ao capitalismo e à extensão de mercados. Para Galtung, o imperialismo configura uma estrutura generalista, um sistema que fragmenta coletivos entre relações de harmonia ou conflito de interesses. (Galtung, 1971)

interpessoais (micro), dentro dos países (meso), entre Estados (macro) e até mesmo entre regiões e civilizações (mega) (Galtung, 2010).

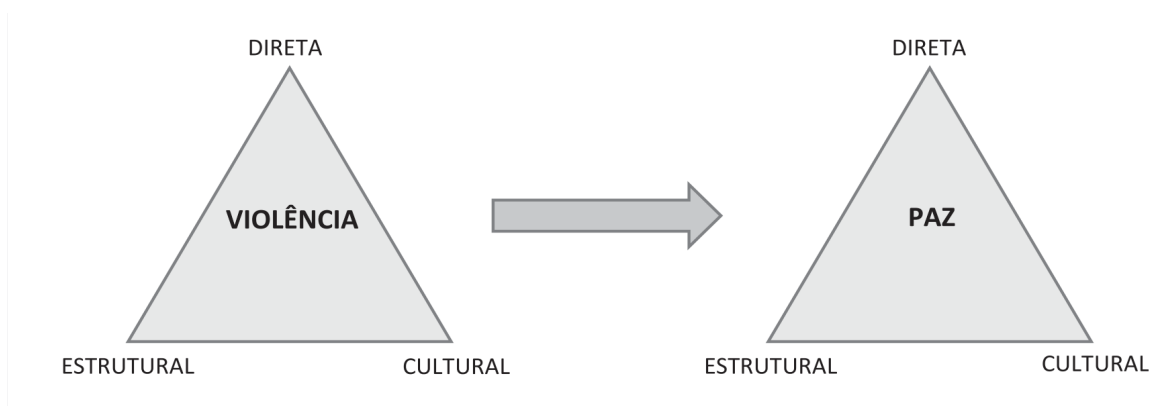
Conforme citado na subseção anterior, aos termos de Galtung, os conceitos de paz negativa e positiva surgem como contrapartida às violências que oprimem os sujeitos; o exercício reflexivo proposto pelo autor é indicar dimensões significativas da violência, com amplitude suficiente para que propostas de paz sejam formuladas adequadamente (Galtung, 1969).

Sendo assim, a paz negativa parte da negação e do repúdio à guerra e à violência física, mas acaba se limitando ao analisar apenas os marcos físicos de violência. Em maioria, essa perspectiva é incorporada por teorias realistas, pelos estudos estratégicos e pelo senso comum, e reúne agendas de desarmamento e controle de armas, gestão de conflitos e a contenção de violências aparentes. (de Oliveira, 2017) Caracteriza-se como via rasa e frágil na proposição de mudanças, uma vez que não absorve as violências estruturais do sistema de poder internacional e apenas responde às questões de curto prazo da realidade no globo. (Richmond, 2014)

Em contrapartida, a paz positiva expressa a novidade entregue nos estudos de Galtung: criar mais complexidade e radicalidade ao conceito de paz. Esta perspectiva compreende a ausência de violência física e direta como fator essencial para a sua efetividade, mas também escolhe concentrar esforços em outras iniciativas de coesão entre os indivíduos. (de Oliveira, 2017) Contesta as violências estruturais do sistema desde questões burocráticas, econômicas, políticas e sociais implica romper com hierarquias e balanças de poder; ao mesmo passo que estabelece novas abordagens de justiça social, emancipação e igualdade. (Richmond, 2014) Ao mesmo passo que busca erradicar as manifestações da violência cultural, tais como racismo, machismo, fundamentalismos religiosos, nacionalismos, colonialismo e outras camadas de misoginia para romper com construções de coletivos excludentes e hegemônicos. (de Oliveira, 2017)

Em sua elaboração, o autor indica uma perspectiva triangular da violência, onde os vértices são caracterizados pela violência direta (manifestações explícitas de agressão, relacionadas diretamente à morte) - violência estrutural (intrínseca a relações de exploração e subordinação) - violência cultural (fenômeno de normatização e perpetuação de estruturas de violência) (Galtung, 1990). Conforme figura abaixo:

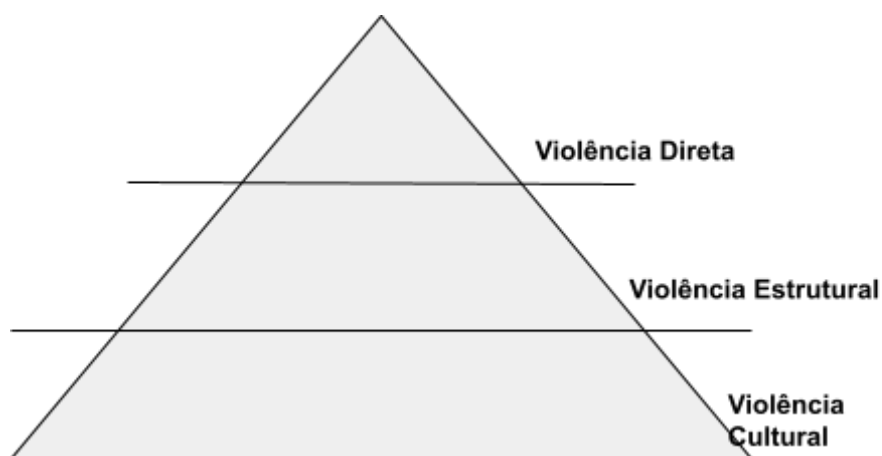
Figura 1 - Triângulos da Violência e da Paz Direta, Estrutural e Cultural de Galtung



Fonte: de Oliveira, 2017, p. 160.

Esta concepção triangular ainda é reforçada com o conceito de *violence strata image*, proposto para explicar a fenomenologia da violência a partir de estratos e relações contínuas. A violência cultural, portanto, é a base deste fenômeno, invariável e permanente, tem tendência a permanecer a mesma por longos períodos, e serve como alicerce das outras expressões de violência; enquanto a violência estrutural designa a próxima camada, seguindo padrões de exploração, alienação e coibição da reflexão crítica; para enfim despontar a violência direta, visível e marca histórica de conflitos e relações confrontosas (Galtung, 1990).

Figura 2 - *Violence Strata Image*



Fonte: Galtung, 1990.

A violência cultural é um conceito incorporado à pesquisa de Galtung cerca de trinta anos depois de discriminar as diferenças entre violência direta e estrutural, e permitiu ao autor formular o "triângulo da violência". Desde então, além de considerar a violência direta e destacar a violência estrutural como problema

intrínseco às dinâmicas de distribuição desigual e subordinação dos sujeitos, também indica que aspectos simbólicos das relações sociais são ferramentas para reforçar, legitimar e normalizar as manifestações da violência diretas e estruturais (de Oliveira, 2017).

Concomitante à construção conceitual do "triângulo da violência", Galtung propõe a paz a partir da seguinte equação:  $PAZ = P_n + P_p$ , sendo a paz negativa a erradicação da violência direta, e a paz positiva a eliminação da violência estrutural e cultural (DE OLIVEIRA, 2017). Assim como, em meados da década de 1990, explícita em suas análises que a paz deve ser construída a partir da superação da violência em todas as suas esferas e da transformação de conflitos<sup>19</sup> (de Oliveira, 2017). Demonstrando, portanto, que: "a paz é a transformação do conflito de forma criativa e não violenta"<sup>20</sup> (Galtung *apud* de Oliveira, 2017).

Neste momento, é importante resgatar a agenda da paz internacional contemporânea, considerando a sua inerente relação com as políticas de paz onusianas e, conseqüentemente, com o projeto de engenharia social latente à paz liberal (de Oliveira, 2017). Isso, porque, além de estar nítida a incapacidade, ou até mesmo desinteresse, dos esforços burocráticos e técnicos abandonarem seus perfis de resolução de conflitos para alcançarem transformações efetivas e estruturais, também é possível perceber a displicência em considerar a violência cultural (Blanco, 2010).

Esta última característica da paz liberal é perigosa e violenta, justamente por legitimar a disfuncionalidade do sistema e omitir a perversidade das dinâmicas - ditas como - para a paz. A reprodução de discursos e universalização dos termos imperialistas conduzem a manutenção do *status quo*, renunciando experiências e vozes coletivas, à favor da concepção hegemônica da ordem e do sistema (Blanco, 2010). Ainda que considerando perspectivas emancipatórias, os estudos críticos para a paz precisam estar atentos às tendências de engenharia social, para que as suas proposições de superação da violência estrutural não sejam cooptadas aos valores das instituições liberais (de Oliveira, 2017).

---

<sup>19</sup> A noção de priorizar a transformação conflitos em contrapartida à resolução momentânea destes, sempre esteve implícita às proposições de superação das violências estruturais e culturais, mas se torna uma proposição manifesta e evidente no livro que Galtung lança em 1996, *Peace by Peaceful Means*. (de Oliveira, 2017)

<sup>20</sup> No original: "peace is nonviolent and creative conflict transformation".

Posto isso, e também considerando os espectros multidisciplinar, multinível e transformador da paz evidenciados por Galtung, é importante lembrar que esta pesquisa toma como referência as perspectivas pós-coloniais<sup>21</sup>. Essa escolha metodológica percebe o potencial teórico-reflexivo pós-colonial, ao mesmo passo que valoriza o compromisso que esta perspectiva tem com a transformação da realidade para a emancipação dos sujeitos subalternizados (Blanco, 2010).

Cabe destacar que as perspectivas pós-coloniais são estabelecidas a partir da crítica aos empreendimentos coloniais e neocoloniais<sup>22</sup>, e da problematização de seus desdobramentos. O seu caráter multidisciplinar decorre de diálogos entre as disciplinas sociais, onde as inúmeras agendas de pesquisas são orientadas pela crítica ao sistema internacional forjado e continuado a partir de relações coloniais (Pereira; Blanco, 2021).

Dentro deste processo teórico, são observados o exercício empírico de analisar as relações de poder e a reflexão prático-teórica para enfrentar as concepções eurocêntricas (Pereira; Blanco, 2021). Conforme citado anteriormente, Blanco (2010) define esse processo como um movimento ontológico, epistemológico e metodológico. E assim, as abordagens pós-coloniais abrangem questões subjetivas, simbólicas e materiais. De maneira geral, elas avançam a partir de duas vias principais: o enfoque em questões de identidades e subjetividades coloniais, ou abordagens socioeconômicas, considerando condições materiais (Pereira; Blanco, 2021).

O compromisso com a transformação caracteriza a teoria pós-colonial, uma vez que as múltiplas pesquisas convergem ao priorizar políticas emancipatórias das opressões do colonialismo e do neocolonialismo, assim como superar questões de raça, gênero, nacionalismos, classes e etnias (Blanco, 2010). Esse movimento é consoante ao que Galtung descreve como superação da violência estrutural e contraponto às dinâmicas de exploração e subjuço.

Nos termos do teórico para a paz, conforme descrito anteriormente, o imperialismo é a estrutura coercitiva do Sistema Internacional, ao passo que a

---

<sup>21</sup> Para fazer jus ao caráter multidisciplinar e às diversas agendas propostas a partir da póscolonialidade, é mais apropriado considerar perspectivas no plural.

<sup>22</sup> A primeira definição faz referência às relações de dominação e subordinação entre metrópoles e as suas colônias, são dinâmicas inerentes à posse do território alheio. Por sua vez, o neocolonialismo avança com as dinâmicas hierárquicas da política internacional, de forma que a posse territorial se torna desnecessária, e passa a fundamentar a sua dominação a partir de relações econômicas. (Pereira; Blanco, 2021)

perspectiva pós-colonial posiciona o mecanismo colonial como cerne da violência. No entanto, escapando da discussão entre nomenclaturas, é nítido a premissa de superação das propostas de ordens hegemônicas e dos funcionamentos desiguais.

Da mesma forma, é possível relacionar o movimento pós-colonial de questionar as hierarquias de dominação e enfrentar tradicionais perspectivas ocidentais dentro das Relações Internacionais, assim como o significativo engajamento em relacionar poder, cultura, conhecimento e poder, com o caráter emancipatório da paz. Em síntese, o movimento de subverter as lógicas eurocêntricas, expande as perspectivas dos subalternos e rompe com discursos dominantes de legitimação de práticas violentas e hegemônicas (Blanco, 2010).

Blanco (2010) destaca que a reflexão pós-colonial para a paz alcança três dimensões principais, sendo elas: expandir a reflexão para além da resolução de conflitos, desviar de concepções binárias e refletir a paz a partir dos sujeitos marginalizados e subalternizados.

### 3.4 ESTÉTICAS PARA A PAZ

A estratégia pós-colonial para a paz implica diversos movimentos de resistência, sejam eles em relação ao modo de produção capitalista, às intervenções políticas, ao eurocentrismo e todas as outras expressões de dominação entre os sujeitos (Richmond, 2020). Neste sentido, a paz é construída a partir de processos dialógicos e pedagógicos, considerando as necessidades e expectativas dos sujeitos e reconstruindo quotidianos. Dentro deste exercício, são ampliadas as noções de justiça e diversos canais de cooperação são engajados para dialogarem e trabalharem juntos (Richmond, 2020).

A pedagogia da construção de paz precisa resgatar as agências locais e humanitárias para promover dinâmicas culturais e sociais para o engajamento político, evitando a reprodução de interesses das elites e dos poderes hegemônicos, e conectando estas às praxis internacionais. Desta forma, as estratégias de superação se tornam reflexos das reivindicações subalternas (Richmond, 2020).

Conforme já foi explicitado, Jacques Rancière (2010) demonstra o potencial político da arte a partir da *partilha do sensível*, onde a estética se ocupa de reproduzir ou transformar as subjetividades dos sujeitos, e assim definir as suas



funções e lugares ocupados na sociedade. Essa dinâmica pode ser expandida e considerada nas reflexões sobre a paz no sistema internacional, sobretudo considerando o potencial disruptivo da arte ao permitir que sujeitos subalternizados superem as subjugações e se insiram na sociedade de forma mais independente e justa. Cabe destacar que este movimento é característico da superação da violência cultural, uma vez que rompe com aspectos simbólicos da normatização do sistema e da violência hegemônica.

Em comunidades locais, a sensibilidade e a criatividade são indicadas como ferramentas de reflexão das dinâmicas desiguais e violentas do sistema onde os sujeitos estão inseridos, ao mesmo passo que demonstra caminhos e possibilidades para a superação da violência (de Oliveira; Silva; Kuhlmann, 2021). Partindo desta via dupla, tanto de auto reconhecimento como subalterno, como de reflexão para a mudança, as construções críticas para a paz conseguem trabalhar a superação de violências e estimular as transformações criativas dos conflitos.

Neste momento, perceber a relevância das micro-esferas de atuação para a paz, valoriza os sujeitos como agentes da transformação e demanda uma agenda de virada local<sup>23</sup>. Essa abordagem configura uma escolha metodológica que desafia os conceitos estadocêntricos e elitistas tradicionais nas Relações Internacionais e concede espaço para ações pluralistas e criativas (de Oliveira; Silva; Kuhlmann, 2021).

Dentro dos Estudos para a Paz, Lederach foi pioneiro em expor a relevância das agendas locais nas resoluções de conflitos.<sup>24</sup> Para o autor, existe uma confluência entre a Virada Estética e a Virada Local, ao identificar que as subjetividades estão intrínsecas tanto às dimensões do sensível e da criatividade, quanto aos conhecimentos e vivências adjuntos da localidade dos sujeitos (de Oliveira; Silva; Kuhlmann, 2021).

Ainda a partir deste autor, surge o conceito da *imaginação moral*, cerne da transformação, compreendendo que o engajamento de atores e externos, sujeitos e comunidades locais com o ato criativo, pode funcionar como quebra dos ciclos de violência, ao passo que a experiência leva a autorreflexão, o

---

<sup>23</sup> A virada local é uma agenda dos Estudos para Paz, a qual ganhou destaque a partir dos anos 2000. Ela integra a proposta de contrapor a engenharia social decorrente da paz liberal, e se preocupa em integrar os contextos e os sujeitos das suas localidades nas superações de conflitos e violências. (de Oliveira; Silva; Kuhlmann, 2021)

<sup>24</sup> Vale destacar que Lederach escreveu a partir da resolução de conflitos, sem incorporar o caráter crítico da paz e da oposição à paz liberal.

autorreconhecimento e a percepção sobre o Outro. Essa reflexão coincide com o que Paulo Freire chama de *conscientização*, definida a partir da tomada de consciência sobre a opressão e o uso da intuição para a transformação, - é o processo de libertação resultando da autorreflexão para a práxis de mudança e justiça social (de Oliveira; Silva; Kuhlmann, 2021).

Paulo Freire retrata que a esperança à mudança e à superação da opressão é uma necessidade ontológica dos sujeitos, e esta precisa estar intrínseca aos ensaios críticos às práticas de liberdade (Freire, 1997). Essa contraposição à desesperança, pode e precisa estar presente nas reflexões de libertação, superação e transformação das violências, visto que confrontam os determinismos, e no caso dos Estudos para a Paz, as engenharias sociais da paz liberal.

Ao encarar a história como "tempo de possibilidade e não de determinações" os sujeitos ganham possibilidades de reinventar a realidade para além dos padrões. A cultura, então, é retratada como resultado do esforço criador e recriador, repercussão da experiência humana, expressão do sujeito no mundo e com o mundo (Freire, 1997). Portanto, é nítido que dinâmicas culturais não são fenômenos imóveis e imutáveis, refletem contextos de espaço-tempo e estão suscetíveis às disputas.

Considerar a perspectiva da transformação das sensibilidades e das percepções de realidade é uma contrapartida aos jogos representativos dominantes e aos mecanismos da violência cultural. Neste processo, imagens e visualidades podem funcionar como catalisadores do processo, visto que, conforme evidenciados no capítulo anterior, são importantes ferramentas de representação dos discursos. Ou seja, ampliar a difusão de temas sensíveis aos sujeitos esquecidos ou silenciados pelo sistema, já configura um movimento inicial de enfrentamento à hegemonia e percepção da violência.

Em um engajamento crítico, trazer à tona questões de raça, classe, gênero e todas as outras expressões da repressão do sistema em manifestações visuais como as redes sociais ou cinema, não apenas converge com compromisso pós-colonial contra a violência, como também contribui para as construções da paz positiva. É importante que os sujeitos falem por si, encarem as violências que os oprimem e se percebam agentes da transformação ou da manutenção da realidade.

A arte e a criatividade moral podem ser incluídas como ferramentas de autorreflexão e de proposição da mudança, atingindo questões onde as

proposições generalistas das Relações Internacionais não alcançam. O cerne dessa metodologia é encorajar a autonomia cognitiva e deixar aos participantes da ação a escolha de se envolverem ou não com a práxis transformadora (de Oliveira; Silva; Kuhlmann, 2021).

Cabe também destacar que, conforme descrito por Spivak (2010), a superação da subalternidade só acontece quando os sujeitos estão inseridos em espaços efetivamente dialógicos, com oportunidade de falarem sobre as suas realidades e serem verdadeiramente ouvidos. E por isso, as políticas de superação da violência precisam ser seguidas de transformações expressivas da realidade, abertas às multiplicidades de vozes e coerentes com o caráter plural da paz.

### 3.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Ao longo deste capítulo, é possível observar que a ONU e os princípios liberais têm grande relevância e notoriedade nas produções dos Estudos para Paz. Em grande parte, isso se dá pela "vitória" liberal no período pós-Guerra Fria e a poderosa capacidade de expansão dos poderes da potência hegemônica dos Estados Unidos, seja em esferas políticas, econômicas, militares e sociais.

No entanto, a despeito dessa "popularidade" prática e teórica, os Estudos para a Paz também podem ser vislumbrados a partir de perspectivas críticas e contra-hegemônicas. A perspectiva adotada nesta pesquisa absorve a concepção de Johan Galtung de construção da paz a partir de questões mais amplas do que a violência direta, e considerando as consequências das ações de Estados imperialistas sobre a dinâmica do Sistema Internacional.

Essa análise crítica avança ainda mais, quando as teorias pós-coloniais são incorporadas às reflexões, e o contraponto às violências culturais e estruturais se aproximam ainda mais das vivências do sujeito. Sendo assim, considerar uma estética para a paz, é perceber que a superação da subalternidade é acompanhada de espaços efetivamente dialógicos para os sujeitos, abraçando e respeitando as diferenças, e escapando dos esforços homogeneizantes da vida em sociedade.

## 4. SUPERAÇÃO DA VIOLÊNCIA CULTURAL A PARTIR DO CINEMA

### 4.1 INTRODUÇÃO AO CAPÍTULO

Ao decorrer deste trabalho foi possível observar que a arte e a visualidade são importantes ferramentas de comunicação e de construção do pensamento, a *partilha do sensível* expressa a relação entre o imaginário dos sujeitos e a organização social, econômica e política da realidade.

Sendo assim, recuperando a linguagem cinematográfica como relevante ferramenta de comunicação no Sistema Internacional, e considerando a premissa crítica do pós-colonialismo em propor práxis junto da teoria, esse capítulo se ocupa em traçar um breve panorama de contraposição à violência cultural e superação da subalternidade, a partir do cinema independente, plural e representativo. Para tal, a subseção 4.2 indaga a possibilidade de confrontar a violência cultural e construir panoramas de paz a partir da representatividade, enquanto a subseção 4.3 coloca em perspectiva o cinema da região de Foz do Iguaçu como movimento de contraponto à hegemonia cultural.

### 4.2 REPRESENTATIVIDADE E CONTRAPONTO À VIOLÊNCIA CULTURAL

Aimé Césaire (1978) define a colonialidade a partir da *coisificação* dos sujeitos, funcionando a partir de "sociedades esvaziadas de si próprias, de culturas espezinhadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas" (Césaire, 1978, p. 25). Esse violento processo resulta em sujeitos e subjetividades emaranhadas em complexos de inferioridade, dinâmicas de exclusão e hierarquias impostas.

E, aos termos de Achille Mbembe, a ocupação colonial é dada a partir de novas relações sociais e espaciais, um processo de *territorialização* expresso em:

produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedades existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais (Mbembe, 2018, p. 39)

A percepção do autor de classificação dos sujeitos parte dos termos foucaultianos de *biopoder*, onde é expressa a dinâmica de distribuição biológica e divisão da sociedade, a qual define quais sujeitos devem viver ou morrer e onde Foucault rotula

o racismo como tecnologia para possibilitar e criar aceitabilidade ao fazer morrer. Neste processo, são construídas percepções do Outro, da diferença como atentado e ameaça ao Eu, e a eliminação biofísica deste corpo como possibilidade de segurança (Mbembe, 2018).

No entanto, Mbembe percebe a insuficiência do conceito e avança ainda mais sobre esse o assunto, para criar a perspectiva da *necropolítica*, em seu livro de mesmo nome, publicado em 2018, e demonstra que a colonialidade expressa dinâmicas de poder para subjugar vidas ao poder da morte, criar "mundos de morte" e impor condições de vida adjetiva em "morte-viva" (Mbembe, 2018). Neste processo, a ocupação colonial opera a sua soberania como "capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é 'descartável' e quem não é" (Mbembe, 2018, p. 41).

Cabe também, resgatar que a violência cultural expressa mecanismos de percepção da realidade e responde às manipulações e aos interesses de elites que se beneficiam das violências diretas e estruturais. Em um processo de modelar e conceber os imaginários sociais onde os sujeitos são inseridos, a disfuncionalidade do sistema é justificada e até mesmo legitimada através de aspectos culturais e simbólicos da sociedade (Galtung, 1990).

Ainda é possível fazer um paralelo entre a violência cultural e a *partilha do sensível*, abordada na subseção 2.2, visto que esta é relacionada às construções dos imaginários e à inserção dos sujeitos na sociedade. Demonstra-se que quando a *partilha do sensível* não é contra-hegemônica e representativa, esta é inserida ao rol de mecanismos da violência cultural, constituindo cenários de convencimento para que os sujeitos ocupem espaços programados, em um sistema de hierarquias e controle dos corpos e as suas capacidades.

Galtung (1990) aponta que a religião, a ideologia, a linguagem, a arte, a ciência empírica e a ciência formal são aspectos culturais, e não a cultura em si, sendo assim, são passíveis de transmitir violências, sem, necessariamente, serem característicos de violência. Nota-se, portanto, a possibilidade de identificar em todas as manifestações da cultura espaços em disputa para representar ou excluir os sujeitos, espaços que poderiam (e deveriam) ser ocupados por discursos subalternos para a superação das violências.

Para que os estudos críticos para a paz sejam coerentes com o compromisso de transformação da realidade e superação dos mecanismos de

opressão e subalternidade, existem pautas que precisam ser consideradas e absorvidas por essas perspectivas. Questões de classe, raça, gênero, sexualidade e nacionalidade precisam integrar as construções da paz positiva, e assim possibilitar o estabelecimento de amplos espaços de multiplicidade e dialogicidade entre as diferenças. Destaca-se novamente, a importância que os Estudos para a Paz sinalizem a existência de outras dinâmicas de poder para além dos Estados e do Sistema Internacional e absorvam tais agendas.

É possível abordar, por exemplo, a perspectiva interseccional do feminismo negro ao considerar as violências estruturais e culturais vigentes no cotidiano do sujeitos subalternizados. Letícia Nyamien (2022), ao pesquisar a paz a partir da mulher negra, demonstra que a colonialidade está intrínseca às dinâmicas políticas, econômicas e sociais e que esta resulta em espaços e identidades negadas às mulheres racializadas e subalternização em relação ao sujeito branco.

Em sua pesquisa, ao refletir sobre tal dinâmica de violência, pontua que uma perspectiva interseccional<sup>25</sup> permite maior amplitude ao alcance emancipatório aos estudos da paz, e apresenta à pesquisa, um olhar mais atento às necessidades da mulher negra em contraponto à violência:

A paz para uma mulher negra será quando ela estiver liberta das micro e macro agressões, quando tiver a possibilidade de conseguir um trabalho digno sem ser desclassificada por suas características físicas, sem sofrer pelas imagens de controle que manipulam a forma como pode ser vista em suas relações e na sociedade. Agregando o método da interseccionalidade, a paz positiva proposta pela disciplina dos estudos da paz deve lutar contra as violências interseccionais, a interseccionalidade propõe e possibilita a emancipação necessária para constituição da paz para todos (Nyamien, 2022).

O livro "Interseccionalidade" escrito por Carla Akotirene em 2018 faz parte da coleção "Feminismos Plurais" organizado por Djamila Ribeiro e apresenta a perspectiva interseccional como uma compreensão do sistema de opressão interligado, expressão de uma matriz colonial moderna com relações de poder enraizadas em suas estruturas e dinâmicas. A partir desta é possível perceber a instrumentalização da violência estrutural atravessa o racismo, o capitalismo e o patriarcado cisgênero e heteronormativo.

---

<sup>25</sup> Este conceito faz parte da teoria crítica de raça e surge quando Kimberlé Crenshaw, intelectual afro-estadunidense, apresenta o termo na Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, em Durban, África do Sul, em 2001. É uma abordagem teórico-metodológica para perceber: "1. instrumentalidade conceitual de raça, classe, nação e gênero; 2. sensibilidade interpretativa dos efeitos identitários; 3. atenção global para a matriz colonial moderna, evitando desvio analítico para apenas um eixo de opressão" (Akotirene, 2018, p.14).

É perceptível que a contraposição aos colonialismos modernos precisa ser uma dinâmica plural, percebendo os mais diversos mecanismos e aparatos da violência estrutural e cultural. Acompanhando o movimento epistêmico, intelectual e político da pós-colonialidade, a paz positiva (e pós-colonial) demanda atenção às diversas expressões da subalternização dos sujeitos. Os sujeitos racializados, sexualizados, excluídos ou desmemorizados por suas identidades precisam ter as suas necessidades atendidas e recuperar a autonomia de ajustar a realidade de acordo com as suas demandas.

Mais uma vez retomando aos capítulos anteriores, a partir dos termos de Spivak, assume-se que a superação da subalternidade precisa ser um processo de autonomia e dialogicidade, visto que os sujeitos subalternizados não apenas precisam assumir a tarefa de autodefinição e autopercepção de suas necessidades para falarem por si, como também as suas vozes precisam ser ouvidas e consideradas. A dialogicidade aparece como mecanismo para dar abertura e oportunidade para que as diferenças não apareçam como fenômeno de exclusão.

A partir de então, é possível refletir sobre quais espaços o cinema ocupa neste processo de superação da subalternidade e contraponto à violência cultural. Visto que, conforme rapidamente introduzido anteriormente na subseção 2.4, ainda que grandes indústrias cinematográficas ocupem de forma dominante as produções audiovisuais, este ainda é um meio de disputas, com espaço para a expressão de diversos sujeitos.

Aos escreverem sobre a relação entre o cinema e as dinâmicas culturais, as autoras britânicas Malik, Chapain e Comunian (2017) consideraram o papel do cinema comunitário<sup>26</sup> como prática de mediação<sup>27</sup> da diversidade, uma vez que este formato de produção incentiva a participação de comunidades silenciadas pelo cinema convencional. O perfil participativo e dialógico entre cineastas e as comunidades refletem práticas interligadas, engajando as comunidades em diferentes pólos da cadeia de valor do cinema e democratizando as tomadas de

---

<sup>26</sup> *Community Film/Filmmaker* é uma classificação de produção cinematográfica desassociada da indústria global e do mercado de investimentos cultural, e é definida a partir da expressão coletiva de identidades e discursos.

<sup>27</sup> Como ponto de partida, utilizaram a concepção de Stuart Hall (1990) sobre a cultura como processo mediado e contínuo de transformações, intrínseco aos sistemas de representações, e identificaram a mídia como participante do processo de compreensão e interação com a identidade cultural (Malik et al, 2017)

decisões do processo de produção cinematográfica. O diálogo de experiência e conhecimento é expresso em: "os participantes das comunidades 'são convidados a brincar de cineastas, e também a brincar com a aura do cinema e seus processos e imaginários', isto é, práticas performativas [...]"<sup>28</sup> (Malik et al, 2017, p. 323).

Esse movimento é característico de um enfrentamento às barreiras que dificultam a participação das minorias em produções culturais convencionais e *mainstream*, dando voz às identidades silenciadas e utilizando o cinema comunitário como meio de reconfigurar os espaços ocupados pelos sujeitos marginalizados. A diversidade cultural, neste contexto, é incorporada implicitamente, em um fluido processo de intermediar novas perspectivas da realidade, (Malik et al, 2017, p. 323) promovendo uma nova *partilha do sensível* para os contextos onde se insere.

Em consonância, ao escrever sobre o cinema independente, as pesquisadoras brasileiras Cecília Oderich e Mariana Baldi (2018) observam que "pequenos produtores comunitários estariam contribuindo, 'de baixo para cima' para a promoção e expressão da diversidade cultural", uma vez que expressam narrativas e sujeitos de diversos espaços para além de grandes estúdios. Observa-se, portanto, que tais obras independentes não apenas expandem as possibilidades de "quem" produz cinema, como também "para quem" esse cinema é produzido. São narrativas, formas expressivas e mensagens diversas, alcançando diferentes pessoas e esferas da sociedade.

Cabe destacar, que a definição de "cinema independente" considerada pelas autoras foi definida a partir dos termos da ANCINE (Agência Nacional de Cinema) lida em Medida Provisória Nº 2.228-1, de 06 de Setembro de 2001, Artigo 1, inciso IV:

Obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente: aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura. (ANCINE *apud* Oderich; Baldi, 2018)

E, aos termos das autoras, "considera-se independente o cinema em que os grupos ou cineastas conseguem realizar suas produções desvinculados de grandes produtoras, podendo realizar sua expressão artística, escolhendo seus temas, técnicas e formas de produzir, próximos à comunidade" (Oderich; Baldi, 2018, p. 11).

---

<sup>28</sup> No original: *participants from the communities 'are invited to play at being filmmakers, and also to play with the aura of filmmaking and its processes and imaginaries', that is, performative practices [...].*



Oderich e Baldi (2018), discutem o cinema independente como mecanismo para ampliar a visibilidade, o reconhecimento e a promoção da diversidade cultural, e ainda destacam que "a diversidade pode ser fonte de intercâmbio, de inovação e de criatividade", onde o pluralismo cultural corresponde aos direitos dos sujeitos em expressarem e conceber a vida a partir de seus termos e costumes.

Sair, ou pelo menos afastar-se da lógica da indústria cultural, permite aos artistas expressarem sentimentos e pautas diversas, incorporando à sétima arte as funções experimentação da vida humana, o que Lima, Kuhlmann e Silva (2021) descrevem como a compreensão, a interpretação e a representação da realidade; um diálogo entre o interno e o externo do indivíduo para manifestar a consciência criadora de concepção da realidade.

Essa redistribuição da *partilha do sensível* é caracterizada por múltiplos esforços em contrapor a homogeneização do sentir, perceber e integrar os espaços sociais. É tratar a arte como um contínuo processo de duas vias: o sujeito-artista compreendendo o papel que ocupa na sociedade (o que em termos paulo-freirianos seria caracterizado pelo processo de autoconhecimento e formação da consciência) e a dinâmica de compartilhar as suas percepções com o mundo e cooperar com os processos de conscientização de sujeitos próximos ou em realidades parecidas.

A apresentação do livro "Cinemas pós-coloniais e periféricos", organizado por Michelle Sales, Paulo Cunha e Liliane Leroux, apresenta a ideia que a produção de cinema pós-colonial incorpora a arte independente e periférica, configurando-se a partir de intervenções no modo de fazer, circular e distribuir produtos do audiovisual e experimentando novas identidades. Desta forma, as vozes de minorias que até então foram silenciadas, são responsáveis pelas novas sensibilidades disseminadas e outras agendas são incorporadas nas produções, de forma que discutam os esquemas sociais, os movimentos de exclusão e a re-colonização (Sales; Cunha; Leroux, 2020).

Disputar espaços de visibilidade para os filmes produzidos por afrodescendentes, indígenas e outros grupos minoritários faz parte da luta histórica e social de contrapor as violências culturais e estruturais impostas a estes sujeitos, assim como de incluir tais identidades nas estruturas da sociedade. Ao longo desse processo, compreender o cinema marginal e periférico como categoria analítica,

amplia o escopo filmico de análise da representação e autoapresentação nestes espaços, assim como estimula examinar as assimetrias "artístico-cultural" entre eixos norte-sul / centro-periferia (Sales; Cunha; Leroux, 2020).

Consoante a esta noção de cinema periférico, cabe destacar o conceito do Terceiro Cinema. Emergente da década de 1960, o termo faz referência ao Terceiro Mundo<sup>29</sup>, e configura um marco das produções cinematográficas dos países subalternizados, reivindicando violências e formando uma crítica anti-imperialista às produções. Angela Prysthon (2006), jornalista e professora brasileira, destaca que os movimentos decoloniais, a conscientização social e as lutas políticas herdadas da consciência terceiro-mundista configuram como é concebido o Terceiro Cinema.

De acordo com a idéia de transformação da sociedade pela conscientização trazida à tona pelos ideais terceiro-mundistas, os principais temas dos filmes do Terceiro Cinema vão ser a pobreza, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis, a recuperação da história dos povos colonizados e oprimidos e a constituição das nações. (Prysthon, 2006, p. 9)

Esse movimento caracterizou um importante engajamento para as críticas sociais, não somente contrapondo a estética hollywoodiana, como também veiculando os discursos revolucionários e libertários que discutiam-se no Terceiro Mundo.

O Terceiro Cinema pode ser visto, assim, como um statement sobre o cosmopolitismo de duas vias: primeiro, como interpretação latinoamericana das últimas tendências estéticas européias (cosmopolitismo "à moda antiga") como o neo-realismo e a Nouvelle Vague. Segundo, como negação desse cosmopolitismo tradicional onde existe um Centro metropolitano definindo o que os povos subalternos devem fazer. No Terceiro Cinema, os destituídos são colocados no Centro. A atitude é de rebeldia e não apenas a rebeldia estética, mas a rebeldia política e de ação social. (Prysthon, 2006, p. 10)

E, ainda que enfrentando altos e baixos em sua produção e pesquisa - movimento quase utópico na década de 1960 e impopularidade nos anos de 1980 - em meados dos anos de 1990 o Terceiro Cinema foi retomado e amadurecido como movimento importante ao descentramento da produção audiovisual. A autora demonstra que o redimensionamento da periferia, das margens e do terceiro mundo marcaram o movimento de consolidação das estéticas cinematográficas alternativas. (Prysthon, 2007)

---

<sup>29</sup> Aqui, o termo Terceiro Mundo denota sua expressão política da Conferência de Bandung (1955), demandando unidade entre as nações não-alinhadas ao Primeiro e Segundo Mundo e concebendo uma dimensão revolucionária a esta. (Prysthon, 2006)

Os descentramentos (teóricos, estéticos e materiais) supõem também a dissolução de fronteiras, de heterogeneidade cultural, de interpenetração de discursos, de diálogo entre “mundos”. Mundo tecnológico e mundo natural. “Primeiro” e “Terceiro” mundos. Global e local. Universal e regional. Metrôpoles e aldeias. Ocidente e Oriente. Discursos “originais” e hibridismos. Cânones e margens. Territórios que se sobrepõem uns aos outros, interstícios constantemente ampliados. Um encontro, um diálogo tenso entre mundos que às vezes se opõem e às vezes se complementam. Uma política de diferenças vai sendo engendrada por meio de complexas negociações, sobreposições e deslocamentos culturais. Os descentramentos da sociedade contemporânea vão tendo, naturalmente, um forte impacto na maneira em como se vive, se pensa e se constrói a noção de diálogo intercultural. São complexos processos de “realinhamento de fronteiras” que afetam profundamente não apenas a produção cultural contemporânea, mas a forma de pensá-la, de analisá-la e catalogá-la. (Prysthon, 2007, p. 86)

Atualmente, o Terceiro Cinema é expresso a partir do cinema periférico contemporâneo, documentando agendas e sujeitos marginais, ao passo que incorpora técnicas, expressões, equipamentos e equipes oriundas de espaços metropolitanos e hegemônicos. O funcionamento do mercado cultural globalizado evidencia que a articulação periférica, em diversos momentos, também precisa atravessar o modelo “integracionista” do Sistema Internacional, assim como acompanhar as dinâmicas da globalização (Prysthon, 2007). Prysthon (2007) observa que a “nova”, ou pelo menos, a mais recente expressão do cinema periférico tende a comunicar os discursos terceiro-mundistas, subalternos e periféricos com o “tom politicamente engajado” mais implícito, ainda que presente.

Além do potencial estético que este movimento propôs, é importante destacar que movimentações culturais críticas e contra-hegemônicas em países do sul global são expressões do processo de superação das subalternidades enfrentadas. Evidentemente acompanhando os tempos e espaços que ocupam, o cinema produzido por sujeitos do terceiro mundo expressam vozes e agendas múltiplas, as quais podem acompanhar as dinâmicas e propostas de mudança social.

O Terceiro Cinema funciona como um gênero amplo, abrangendo movimentos revolucionários da produção cinematográfica de toda a comunidade terceiro-mundista espalhada pelo globo. No caso do Brasil, abarca o movimento cinematográfico do Cinema Novo, o qual foi proposto por jovens cineastas durante o golpe militar e produziu uma arte engajada a partir do lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” para contrapor o industrialismo cultural e a alienação popular. Este movimento foi precursor da “estética da fome” e articulou o seu perfil politizado

até tornar-se um cinema de grande relevância nos espaços de produção crítica da América Latina. (Kreutz, 2018)

O cinema periférico, subalterno e marginal é manifesto em diferentes formas e por diferentes sujeitos, podendo ser ele cinema de quebrada, cinema negro, cinema LGBTQIA+, cinema feminista e etc. Cada um, à sua medida, procura expressar e transformar a realidade dos recortes expressados, e precisa encontrar espaços de autonomia para os processos de auto-representação e autopercepção.

Stheffany Fernanda, diretora do curta-metragem *Perifericu* (2019), junto com Rosa Caldeira, Nay Mendl e Vita Pereira, produção a qual foi exibida em mais de 80 festivais e 27 premiações, é estudante de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA) e comenta que o cinema de quebrada precisa ser reconhecido como uma categoria e não como um recorte. A artista traz em sua reflexão que "a quebrada é mais do que apenas objeto de estudos sociológicos, que pode ser retratada pelo olhar do outro. A quebrada é um lugar onde habitam pessoas, com olhares e capacidade de se auto-representar e, nessa auto-representação, criam um categoria e um jeito próprio de fazer cinema" (Peixoto, 2021).

O cinema de quebrada é uma das diversas categorias de produções culturais subalternas, transmitindo a importante mensagem da necessidade dos grupos marginalizados darem voz às suas narrativas sem o intermédio de outros, debatendo a autorrepresentação e o lugar de fala dos sujeitos. Trazer a questão do lugar de fala, também é reconhecer que os discursos são construídos a partir das do contexto social de onde é formado e negar as concepções de neutralidade ou descolamento das produções.

A autorrepresentação permite ao sujeito narrar as suas "próprias estéticas e histórias", e assim apropriar-se deste exercício que foi historicamente lhe negado. Este é um processo de construir identidades, a partir da reflexão (consciente ou inconsciente) dos espaços que o sujeito consegue e pode ocupar. Entre fragmentos de memórias, ideologias e subjetividades capturadas na câmera, o sujeito compreende que a sua identidade é atravessada por autopercepções e concepções alheias (Gonçalves, 2019), mais do que produzindo obras cinematográficas, é um processo de construção e comparação das identidades.

A autorrepresentação fornece meios para entender sobre como esse indivíduo se vê, como se relaciona com o meio e como busca ser visto, a partir da interpretação desse jogo performativo das representações sociais.

Do mesmo modo, possibilita comparar as tensões existentes com as diferentes representações mais usuais sobre essa realidade nos meios de comunicação. Nesse caso, pode-se perceber as distintas influências recebidas, examinar os processos que estão por trás dessa produção hegemônica, suas relações de poder e correspondências com a representatividade política e social. Assim, a autorrepresentação por meio do cinema pode trazer novos detalhes sobre os diferentes sujeitos, já que possibilita o contato com uma ampla percepção que envolve indivíduo, grupo e sociedade que possibilitam que sejam lidos nas entrelinhas mais do que aparece à primeira vista. (Gonçalves, 2019, p. 53)

Portanto, percebe-se que a produção cinematográfica contra-hegemônica converge com o que foi apontado ao longo deste trabalho, a superação de subalternidades converge com a superação da violência cultural, e este processo está intimamente relacionado às capacidades de superação das identidades forjadas, dos sensíveis influenciados, das histórias negadas aos sujeitos da periferia mundial e à retomada da autonomia de fala. A reconstrução de tais imaginários é um processo contínuo e longo, acompanha as transformações e os contextos sociais, políticos e econômicos dos grupos postos em foco, e tem como consequência a reorganização e redistribuição da partilha do sensível.

#### 4.3 CINEMA COMO CONTRAPONTO DA VIOLÊNCIA CULTURAL NA FRONTEIRA

Em um rápido sobrevôo sobre o cinema brasileiro é possível constatar, quase que ironicamente, que o Cinema Novo tem como legado a inauguração da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) em 1969<sup>30</sup>, no mandato do General Emílio Garrastazu Médici, eleito indiretamente durante a Ditadura Militar Brasileira. Esta empresa era caracterizada como de economia mista estatal brasileira, produtora e distribuidora de filmes cinematográficos em diversos gêneros. O movimento crítico do Cinema Novo não convergia com a estrutura e funcionamento da empresa, mas os embates políticos reverberaram em uma catalisadora de financiamento para a produção cultural (Kreutz, 2018). A ironia aparece, portanto, ao destacar a dicotomia entre o movimento crítico cinematográfico do Cinema Novo, e o perfil ditatorial e distante da independência estética que configurava as produções a partir da Embrafilme no período.

---

<sup>30</sup> Vale lembrar que neste mesmo ano, o Congresso Nacional foi fechado após o Ato Institucional número 5

Em 1990, sob o mandato do Presidente Fernando Collor de Mello, a Embrafilme teve suas atividades encerradas, junto da extinção dos órgãos federais Fundação do Cinema Brasileiro e Conselho Nacional de Cinema (Concine). Esse processo foi resultado de praticamente uma década de crises desde 1980, dos ideários neoliberais destacados no mandato e do desgaste nas relações entre o Estado e o cinema nacional nos anos anteriores, os quais suscitaram questionamentos sociais sobre a utilização de recursos públicos na produção cinematográfica.

Apenas em 1993, com o governo de Itamar Franco o cinema nacional volta a ocupar espaços na agenda estatal, a partir da Lei do Audiovisual. Esta corrobora com a produção cinematográfica a partir de mecanismos de renúncia fiscal e representa também, uma nova relação do Estado em relação ao cinema. No lugar de recursos financeiros distribuídos a partir de legislações protecionistas como funcionava com a Embrafilme, o Estado passa a autorizar a captação de recursos a partir de empresas que fazem usos das leis de incentivo, em um perfil de atuação liberal, portanto, a produção cinematográfica passa a se relacionar com órgãos públicos e empresas privadas para investir em filmes (Autran, 2009).

Sucessos como Carlota Joaquina, princesa do Brasil (Carla Camurati, 1994), Como nascem os anjos (Murilo Salles, 1996) e Central do Brasil (Walter Salles Jr., 1998) reverberam de tal forma sobre o cinema brasileiro, que novas articulações políticas foram sendo desenvolvidas. Nos primeiros anos do mandato de Fernando Henrique Cardoso a Secretaria do Audiovisual, subordinada ao Ministério da Cultura passou a reivindicar espaço na política estatal, organizando o III e o IV Congressos Brasileiros de Cinema, realizados respectivamente em 2000 em Porto Alegre e em 2001 no Rio de Janeiro, e atividades da Subcomissão do Cinema Nacional do Senado Federal entre 1999 e 2000 (Autran, 2009).

Essa movimentação resultou na criação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEDIC) no ano de 2000, o qual colocou em primeiro plano a industrialização cinematográfica e sugeriu a criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine), já no fim do mandato. Durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva a Ancine é estruturada e se torna o órgão responsável pela regulação das atividades cinematográficas no Brasil (Autran, 2009).

Ainda que a médio prazo, a legislação nacional para o cinema tenha possibilitado o aumento da produção de filmes, esta não acompanha as profundas

mudanças do consumo cinematográfico ao longo dos anos de 1990. Fatores como falta de políticas governamentais, empobrecimento da população em decorrência da inflação, à concorrência com a programação da televisão, à especulação imobiliária e à degradação urbana associada à violência nos grandes centros resultaram no fechamento expressivo de salas de cinema no país (Autran, 2009).

Desde então, recuperação e atuação do setor cinematográfico está diretamente relacionado à elitização do público consumidor, concentração de salas de cinema em shopping centers, adoção do modelo multiplex<sup>31</sup>, a tendência homogeneizante e, principalmente, à presença de grupos transnacionais como Cinemark e UCI, desde 1997. Neste contexto, o cinema nacional tem enfrentado dificuldades em se inserir no mercado e no consumo da população, além de enfrentar relações de dependência em relação às verbas públicas, por falta de legislações e políticas públicas que possibilitem a sua inserção efetiva em exhibições de cinema (Autran, 2009).

Ao observar que o cinema brasileiro, não necessariamente dentro do recorte crítico e contra-hegemônico, enfrenta grandes desafios de produção, exibição e consumo, percebe-se que as discussões do cinema independente também são acompanhadas do questionamento de quais são as possíveis direções para inserir e ampliar as potencialidades do cinema na reconstrução dos imaginários subalternizados. Como criar espaços efetivamente dialógicos para que cineastas e discursos marginalizados expressem as suas sensibilidades, assim como criar oportunidades para que esse cinema seja produzido. Cineclubes, festivais, editais e universidades públicas incentivam tais produções e criam ambientes de falas, trocas e aprendizados.

Cecília Oderich, pesquisadora e professora da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), descreve em sua tese "Organização Processual de um Novo Cinema? Estudos de caso da construção de trajetórias de grupos produtores independentes na Tríplice Fronteira Brasil-Paraguai-Argentina" (2019) que ao fazer um recorte sobre a região fronteira de Foz do Iguaçu, nota-se que a UNILA contribui o surgimento e florescimento de uma "linguagem cinematográfica da região", tanto a partir da formação de cineastas a partir do curso de Cinema e Audiovisual, quanto por iniciativas desdobradas a partir da universidade, dos alunos e dos alunos egressos.

---

<sup>31</sup> Estrutura de várias salas em um mesmo ambiente.

Neste contexto, cabe destacar também que a UNILA é caracterizada por ser uma universidade internacional, fronteiriça, bilíngue e com o perfil integracionista da América Latina e Caribe, permitindo um perfil diverso e dialógico entre as diferenças e mesclas culturais dos sujeitos expressos neste cinema. Neste ambiente, é manifesta a diversidade cultural, discursos contra-hegemônicos e oportunidades para divulgar, disponibilizar, exhibir, assistir e pensar novas possibilidades fílmicas (Oderich, 2019).

A identidade social de Foz do Iguaçu, por sua vez, está inserida na região de maior população fronteiriça, enfrentando a paradoxal dinâmica entre fluidez e descontinuidades entre os limites nacionais. Além da identidade de fronteira, a cidade também é caracterizada por uma expressiva condição migratória, com aproximadamente 16% da população composta por estrangeiros de 90 nacionalidades diferentes, segundo dados da Coordenação Geral da Polícia de Imigração. Sem deixar de mencionar, o marco histórico-social-territorial da construção de Itaipu Binacional, a qual trouxe para região uma massa de trabalhadores de todo o Brasil para a sua construção, e foi responsável pelo processo de desapropriação de bairros, cidades e comunidades indígenas avás-guaranis inundados para o reservatório da usina. (Vieira; Oliveira, 2019)

Sendo assim, percebe-se que ensino público, gratuito e de qualidade oferecido pela UNILA, não funciona apenas como meio de profissionalizar e trazer tecnicidade a este cinema marginal às grandes produções, como também está inserido em um ambiente propício para a ebulição de novas perspectivas e criações de valorização da multiplicidade cultural. O surgimento de cineclubes, editais e festivais na região, respondem a este movimento e ajudam a construir nesse espaço fronteiriço, novas formas de comunicação e a concepção de imaginários comuns.

Cineclubes funcionam como vias alternativas de distribuição, exibição e discussão do cinema independente, são espaços com potencial de democratizar e facilitar o acesso dos sujeitos a essas produções (Oderich, 2019). Na América Latina e Caribe, o cineclubismo aparece na década de 1920 nas capitais Rio de Janeiro, Buenos Aires e Cidade do México, até se espalhar como prática nas capitais da região ao longo das décadas seguintes. A Segunda Guerra Mundial aparece como um marco desse movimento cinéfilo, onde cineclubes ganharam força e se expandiram para a circulação de filmes independentes e experimentais. (Spyer; Name, 2020)



A tendência do cineclubismo latino-americano acompanhou os movimentos de fortalecimento e enfraquecimento do Terceiro Cinema citados anteriormente, alcançando o seu auge na década de 1960, seguido de um movimento decrescente de popularidade nas décadas seguintes, para enfim nos anos de 1990, ressurgir e ser fortalecido como prática do meio cinéfilo regional. (Spyer; Name, 2020)

Ainda no recorte da UNILA e de Foz do Iguaçu, é possível abordar o projeto de extensão *Cineclube Cinelatino: Imagens da América Latina a serem decifradas*, o qual funciona como uma "associação de amantes do cinema que se organizam para ver, discutir e refletir sobre filmes previamente selecionados" em uma curadoria de produções latino-americanas e caribenhas. (Spyer; Name, 2020) Este projeto é acompanhado dos objetivos de estimular a integração latino-americana a partir do cinema, estimular o consumo de produções audiovisuais não-hegemônicas e convidar os espectadores a conhecer as questões, características e historicidades da América Latina e Caribe a partir da linguagem cinematográfica produzida nessa região (Spyer; Name, 2020).

Pensar a América Latina e o Caribe a partir das imagens em movimento pressupõe analisar como os diversos países construíram sua própria imagem por meio da atividade cinematográfica. Discutir o cinema produzido aqui propicia uma análise dos distintos discursos ideológicos e modos de produção que nele coexistiram e nos leva a uma reflexão sobre o nosso modo de ser e a nossa maneira de ser por meio do cinema. (Spyer; Name, 2020, p. 8)

Oriundo do meio universitário, o Cinelatino é caracterizado por ampliar os princípios gerais do cineclubismo, propondo também vínculos entre universidade e sociedade, "estimulando as práticas emancipatórias da cultura universitária via cinema e seu entorno comunitário". Assim, o compromisso formativo do público é expandido em discussões sobre o cinema e o fomento da crítica (Spyer; Name, 2020).

O Cinelatino, outrossim, realiza um trabalho político-social que defende o pluralismo do cinema latino-americano e caribenho, em um viés contrário ao dos produtos culturais atualmente predominantes, principalmente no que diz respeito ao mercado regional. Seu desenvolvimento é importante para contribuir com a formação de uma sociedade preparada para lidar com os diferentes cenários da contemporaneidade. Assim, por meio do cineclube, buscamos construir conhecimento em parceria com a sociedade, gerando retornos consistentes para a comunidade público-alvo: nosso entorno geográfico, mas não somente, como prova este livro e sua futura circulação em outros meios e espaços (Spyer; Name, 2020, p. 7).

É importante frisar o compromisso do Cinelatino em contrapor tendências homogeneizantes e processos de supressão das diferenças, uma vez que o projeto é definido a partir de sua abordagem multicultural e multidisciplinar, latino-americana e caribenha, visando descolonizar o conhecimento e questionar as construções de diferenças (Spyer; Name, 2020). Essa atividade é consonante aos movimentos de cinema críticos e terceiro-mundistas apresentados anteriormente.

Vale a pena destacar que o Cinelatino surge como cineclubes em um contexto especial do cinema da América Latina e do Caribe. Nas últimas décadas, afinal, ocorreu a emergência do que vem se chamando de "Novo Cinema Latino-Americano", cujas películas enfatizam diversas vozes antes silenciadas. Ao explorar alteridades, nosso cinema busca diferentes sujeitos, territórios e discursos, gerando produções que dão proeminência aos excluídos, colonizados e subalternos (povos originários, afrodescendentes, mulheres e comunidade Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais ou Transgêneros (LGBT), por exemplo; e destaca também as diversas formas de violência resultadas dos nefastos impactos das políticas neoliberais que tomaram conta da região desde a década de 1990 (Spyer; Name, 2020, p. 8)

O Cinelatino está em atividade desde 2012, fomentando a cultura audiovisual do território fronteiriço, e desde 2018 é realizado no circuito comercial do Cine Cataratas, localizado na cidade de Foz do Iguaçu a preço promocional e acessível. A parceria funciona com mútuas contribuições, enquanto o estabelecimento se beneficia com o cumprimento da "cota de tela" para o cinema nacional e potencialmente aplica o seu público de frequência, o Cinelatino tem a oportunidade de usufruir de boas condições de projeção de som e imagem, atua diretamente na exposição de obras independentes e se aproxima com maior facilidade da comunidade externa à UNILA (Fér; Ortiz; Spyer, 2023).

Também desde 2018, a curadoria do projeto passou a considerar o critério de atualidade, exibindo produções audiovisuais em período de lançamento e comercializador no circuito exibidor de capitais brasileiras, ou que tivessem até dois anos de lançamento, corroborando com a distribuição do cinema latino-americano. Esse processo foi seguido de parcerias com distribuidoras cinematográficas brasileiras de perfil não-hegemônico e com catálogos compostos por mais do que "filmes de arte" (Fér; Ortiz; Spyer, 2023).

Além das exhibições dos filmes, cabe destacar que as sessões do Cinelatino são seguidas de debates em espaços públicos como bares ou a própria universidade, ampliando ainda mais, o espaço que este projeto ocupa na cidade. Nestes momentos, o diálogo conta com a presença de convidados debatedores

tanto da comunidade unileira como externa à esta, estimulando trocas de conhecimentos, ideias e percepções.

Em 2020, em razão da pandemia do Covid-19, o projeto precisou adaptar o seu *modus operandi*, para seguir com o seu funcionamento. Novas estratégias entre artistas, produtores e realizadores permitiram a adaptabilidade aos meios virtuais, e uso de plataformas digitais possibilitou descentralizar ainda mais o acesso aos filmes; neste momento o Cineclube Cinelatino foi consolidado nas redes como circuito de cinema alternativo (Fér; Ortiz; Spyer, 2023).

Entre maio de 2020 e março de 2022 foram exibidos 12 curta-metragens e 18 longa-metragens, de forma gratuita e online. Tais exhibições contaram com 5.140 de 23 países diferentes (Alemanha, Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Espanha, EUA, França, Guatemala, Haiti, Itália, México, Nicarágua, Paraguai, Peru, Portugal, Reino Unido, República Dominicana, Uruguai e Venezuela). Destes, 3.783 são espectadores sem vínculo com a universidade e 1.357 tem algum vínculo com a universidade, seja técnico(a), professor(a) ou discente. (Fér; Ortiz; Spyer, 2023).

Com o fim da pandemia, o projeto retornou ao seu território de fronteira, e segue articulando exhibições e debates do cinema latino-americano em Foz do Iguaçu, de forma presencial. (Fér; Ortiz; Spyer, 2023).

A memória e historicidade do projeto podem ser consultadas a partir dos registros acadêmicos produzidos a partir deste projeto, como o livro *Cinelatino: Imagens da América Latina a Serem Decifradas* publicado em 2023, o *Dossiê Cineclube Cinelatino 2021* e o *Dossiê Cineclube Cinelatino 2023*.

A seguir, seguem pôsteres e breves sinopses de algumas exhibições do Cineclube Cinelatino, contextualizando temáticas e sujeitos retratados no projeto:

Fotografia 5 - Pôster da exibição do filme Vento na Fronteira (2022), das diretoras brasileiras Marina Weis e Laura Faerman

Fotografia 6 - Pôster da exibição do filme Aurora (2021), dirigido pela costarriquenha Paz Fábrega



Fonte: Página do *Instagram* @cineclubecinelatino

Vento na Fronteira (Brasil, 2022) é um filme dirigido por Marina Weis e Laura Faerman, o qual conquistou diversos prêmios, entre eles, melhor documentário internacional pelo Durban International Film Festival (África do Sul), melhor direção pelo Filmambiente (Brasil), além de receber a menção honrosa no Rome Independent Film Festival (Itália). O longa-metragem retrata a disputa por terras entre indígenas e fazendeiros na região do Mato Grosso do Sul, apresentando tanto a perspectiva da professora indígena do povo Guarani-Kaiowá, Alenir Aquino, defendendo o direito às terras ancestrais, quanto o discurso da advogada e “herdeira” dessas mesmas terras, Luana Ruiz (<https://www.instagram.com/p/CxL8JJJR8Ag/>).

Aurora (México / Costa Rica, 2021) é um longa-metragem dirigido por Paz Fábrega, coproduzido entre México e Costa Rica, o qual passou por festivais como o de Roterdã (Holanda), San Sebastián (Espanha) e a Mostra Internacional de Cinema - São Paulo. A narrativa acompanha a personagem Luísa, uma mulher de 40 anos, arquiteta e que também conduz oficinas criativas para jovens, e acaba se deparando com uma adolescente grávida e decide ajudá-la e, nesse processo, precisa atuar como amiga, professora e figura materna ([https://www.instagram.com/p/Cu7-fxVxP\\_f/](https://www.instagram.com/p/Cu7-fxVxP_f/)).

Fotografia 7 - Pôster da exibição do filme "Os Primeiros Soldados" (2021), dirigido pelo brasileiro Rodrigo Oliveira  
 Fotografia 8 - Pôster de estreia do documentário *Pasajeras* (Brasil, 2021), da cineasta e professora da UNILA, Fran Rebelatto



Fonte: Página do *Instagram* @cineclubecinelatino

*Os Primeiros Soldados* (Brasil, 2021), longa-metragem dirigido por Rodrigo Oliveira, foi o vencedor de melhor filme no Festival de Mannheim-Heidelberg e ganhador do prêmio especial do Júri no Festival Internacional de Cinema na Índia. A narrativa retrata com performance e verossimilidade jovens LGBTQIA+ de Vitória (ES) durante a década de 1980 e elucida o descobrimento do HIV no Brasil; A exibição foi fruto da parceria entre Cineclubes Cinelatino, Olhar Distribuição e a Mostra Arder En La Frontera (<https://www.instagram.com/p/CsZhfxqGO/>).

*Pasajeras* (Brasil, 2021) dirigido pela cineasta e professora da UNILA, Fran Rebelatto. O filme relata a história de mulheres que transitam entre o Brasil, o Paraguai e a Argentina em busca de trabalho, passando de um lado a outro do rio Paraná com suas memórias, seus atravessamentos e sonhos. As cenas, que foram gravadas no Brasil e no Paraguai com diálogos em maká, guarani, português e espanhol, revelam as paisagens naturais e simbólicas que constituem a Tríplice Fronteira em um exercício de escuta e mirada anti-hegemônica frente aos discursos que constituem o território. A produção de *Pasajeras* teve, segundo a diretora, um compromisso histórico de mudança nos sets de filmagens. A equipe, composta majoritariamente por mulheres, deu um passo em direção à construção de um fazer audiovisual cada vez mais plural e diverso, em que se fazem ecoar, dentro e fora

dos sets, vozes que vêm ganhando cada vez mais força no cenário do cinema latinoamericano contemporâneo. Além de ser integrada por docentes da UNILA e também discentes do curso de Cinema e Audiovisual da mesma universidade, proporcionando uma oportunidade de experienciar a prática cinematográfica no território da Tríplice Fronteira (<https://www.instagram.com/p/CiipVRTJPLT/>).

Ainda no território fronteiriço de Foz do Iguaçu, é possível destacar a mostra de cinema *Arder en la Frontera: Muestra de Cine Cuir Latinoamericano*, a qual já está em sua segunda edição e promove um espaço de representação e diálogo entre a comunidade LGBTQIA+ da fronteira. Justamente por ser pensada a partir deste espaço, é formada com o interesse em "formas pouco canônicas e heterogêneas", imprimindo diversas formas de expressão do audiovisual e "ampliando o impulso de hibridização e 'impureza' da representação (Ortiz; Luna; Giménez, 2023).

Fotografia 9 - Pôster de divulgação da segunda edição do Arder en la Frontera: Muestra de Cine Cuir Latinoamericano

Fotografia 10 - Pôster de divulgação da segunda edição do Arden en la Frontera: Muestra de Cine



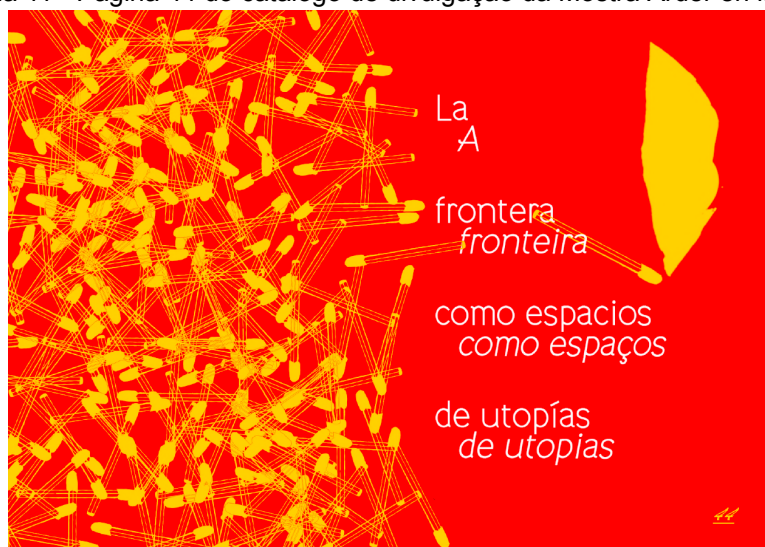
Fonte: Catálogo de divulgação do evento

Em sua última edição, entre os dias 23 a 27 de maio de 2023, as apresentações, exhibições e debates foram inseridos nas cidades de Foz do Iguaçu (Brasil) e Puerto Iguazú (Argentina). A realização foi feita a partir do município de Puerto Iguazú, do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Instituto

de Artes Audiovisuales de Misiones (IAAVIM), UNILA, Ente Municipal Turismo Iguazu e o Teatro La Cabaña De Los Muñecos (Ortiz; Luna; Giménez, 2023).

A construção deste evento percebe a relação entre a universidade e os espaços onde ela se insere para instigar debates desde esta comunidade. Assim como o território fronteira, a Mostra Arder assume o caráter de bordas, inserindo-se na tensão entre articulação e dissenso, valorizando a diferença e criando espaços de abertura para o trânsito, a participação e a reflexão das comunidades envolvidas (Fonseca; Fér; Ramalho, 2023).

Fotografia 11 - Página 44 do catálogo de divulgação da Mostra Arder en la Frontera



Fonte: Catálogo de divulgação do evento

A programação desta mostra de cinema questiona o gênero e a sexualidade em seus aspectos mais intangíveis, predeterminando o desejo, o erotismo e as relações *cuir*<sup>32</sup> como questões da inclusão social. Esse processo atravessa a ruptura com concepções binárias, o questionamento das normas, instituições e padronizações sexuais, e por fim, a interrupção da linguagem cinematográfica em sua tradicional apresentação do gênero e do sexo (Ortiz; Luna; Giménez, 2023).

A característica *queer*, ou melhor, *cuir* do evento trabalha junto da interseccionalidade como teorias itinerantes de interpretação do cinema latino-americano. Desta forma, a lente analítica para compreender os sujeitos percebem a multiplicidade de questões que envolvem as suas identidades, sendo classe, gênero, sexualidade ou nacionalidade. Neste mesmo contexto, o potencial

<sup>32</sup> *Cuir* corresponde ao termo *queer* em sua expressão latino-americana.

da representação não é reduzido à narração do presente, como também expande-se às possibilidades de contrapor e superar sistemas de opressão, permitindo novas possibilidades ao tempo futuro (Ortiz; Luna; Giménez, 2023).

Percebe-se portanto, que o evento valoriza o cinema contemporâneo e o seu amplo leque de possibilidades de expressão como formas de reimaginar os espaços pré-estabelecidos. Não se trata de uma tentativa em representar a totalidade do cinema cuir latino-americano, mas apenas apresentar as possibilidades de contrapor e transgredir a perspectiva heteronormativa e patriarcal da sociedade (Ortiz; Luna; Giménez, 2023).

Parte da programação da segunda edição do evento foi a exibição das seguintes produções:

- *Os primeiros soldados* (Brasil, 2021), longa-metragem dirigido por Rodrigo de Oliveira, a narrativa retrata com performance e verossimilidade jovens LGBTQIA+ de Vitória (ES) durante a década de 1980 e elucida o descobrimento do HIV no Brasil;
- *Hoy partido a las 3* (Argentina, 2017), longa-metragem dirigido por Clarisa Navas, narra a história ficcional do time feminino de futebol "Las Indomables" esperando pelo começo de um torneio, ao passo que apresenta o contexto social e político onde as jogadoras transformam o esporte em ferramenta de emancipação;
- *Océanos Víricos* (Chile, 2021), curta-metragem dirigido por Kevin Magne Tapia faz uso da narrativa para instigar a reflexão sobre discursos e conceitos moralizantes que permeiam a vivência soropositiva, sobretudo desde a perspectiva do afeto;
- *Una banda de chicas* (Argentina, 2018), longa-metragem documental dirigido por Marilina Giménez, perspectivando a vivência das mulheres na cena musical;
- *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (Brasil, 2021), curta-metragem dirigido por Érica Sarmet, narra o encontro de duas gerações não binárias e lésbicas, compartilhando as memórias e vivências das suas identidades em Niterói, Rio de Janeiro.

Por fim, cabe ainda apresentar o projeto *3 Margens Festival Latino-Americano de Cinema*, também realizado no território fronteiriço trinacional, e dessa vez conectando Ciudad del Este (PY) , Foz do Iguaçu (BR) e Puerto Iguazú



(AR) em um evento de exibição de filmes e formação técnica e teórica em cinema. A iniciativa visa descentralizar o cinema das capitais e inserir a região trinacional na rede internacional de cinema independente. Para isso, proporciona ambientes de difusão, criação e troca de experiências entre jovens cineastas, disponibiliza estruturas para mostras competitivas de curtas-metragens e mostra de longas metragens, além de oficinas, seminários e debates com realizadores (<https://3margensfest.wordpress.com>).

O festival surgiu como convergência e mobilização de estudantes do curso de Cinema e Audiovisual da UNILA - os quais agora, já são profissionais formados, que gostariam de fortalecer o cinema independente da fronteira (Oderich; Baldi, 2020). Desde sua primeira edição em 2017, o evento foi desenvolvido de forma independente, produzido pela Produtora 3 Margens e contando com convênio, apoio e parcerias de entidades dos três países envolvidos (<https://3margensfest.wordpress.com>).

As mostras de cinema desenvolvidas neste projeto são classificadas em:

- Mostra Cine Bairro: Exibição de filmes independentes em bairros afastados dos centros das cidades;
- Mostra Infantil: Exibição em salas de cinema de filmes com narrativas convidativas e representativas para o público jovem e pré-adolescente;
- Afluentes: Competição de curta-metragens com narrativas inspiradas e reflexivas sobre o continente latino-americano;
- Entrerios: Competição de curta-metragens que retratam a linguagem cinematográfica das fronteiras;
- Paralela: Curta-metragens convergentes em temas comuns, com questões tangenciais ao Festival. Na última edição do evento, esta mostra buscou problematizar as heranças do processo de colonização, em sua edição "Venas Abiertas";
- Panorama Latino: Mostra dedicada convidar longas-metragens que narram perspectiva mais maduras sobre a América Latina;
- Retrospectiva Regional: Exibição de filmes produzidos na região trinacional antes de 2012, quando foi inaugurado o primeiro curso de cinema do território. Aqui também são homenageados diretores e diretoras consagrados e com vínculos com a região;

- Mostra Festivais Convidados: Exibição de filmes de festivais parceiros, com intuito de valorizar e aproximar tais produções e iniciativas;
- Mostra Universitária: Mostra dedicada a estudantes que produzem curta-metragens, é um espaço para dialogar a produção cinematográfica acadêmica e a gestão de eventos deste segmento (<https://3margensfest.wordpress.com>).

À sua medida, cada uma das articulações e iniciativas de fomento ao cinema independente na fronteira citadas anteriormente, contribuem para a construção da linguagem cinematográfica regional, assim como contribuem com a dialogicidade entre sujeitos aqui inseridos. A multiplicidade de experiências são expressas em um cinema multifacetado, criativo e interseccional.

As vivências e violências das fronteiras são permeadas pela marginalidade e pelos Outros, e por isso expressam a dualidade entre sujeitos multiculturais e/ou preconceituosos. A construção de imaginários valorizando e compreendendo as diferenças como espaço criador e dialógico contribui com o enfrentamento às violências culturais que permeiam esse espaço de fronteira trinacional. É evidente que, ainda que tais ações façam parte de um recorte espaço-social de construção de novos cenários de paz, a partir do contraponto à violência cultural, tais ainda precisam ser acompanhadas de mudanças nas esferas econômicas e políticas para serem efetivos processos de transformação.

Os esforços em democratizar os espaços culturais, e mais especificamente, as produções cinematográficas, fazem parte de uma (re)partilha do sensível, da construção de novos imaginários e da superação à subalternidade. É o contraponto às tendências homogeneizantes do sistema, aos mecanismos colonialistas e às diferentes esferas de opressão como raça, classe, gênero, sexualidade e nacionalidade.

Ou seja, a dialogicidade e a representatividade do cinema independente, latino-americano e contra-hegemônico produzido, consumido e debatido no território fronteiriço de Foz do Iguaçu, contribuem com a superação de discursos violentos e opressores construídos e impostos sobre os sujeitos aqui inseridos. O cinema é uma prática social que precisa ser ocupada e expressa a partir de sujeitos subalternizados, para superação desta própria condição, e para a manifestação de novas perspectivas do mundo, da sociedade e da forma de viver.

#### 4.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Compreender que o cinema é uma prática social por onde os sujeitos podem experimentar e expressar discursos de transformação, faz parte de todo um processo de conscientização e mobilização destes sujeitos subalternizados. Perceber e assimilar os mecanismos de violência colonialistas nas esferas de gênero, raça, classe e nacionalidade possibilitam mobilizações efetivas para a mudança e ampliam o rol de possibilidades para a ação social.

Sair das produções hegemônicas do audiovisual não é um processo fácil, uma vez que depende de dimensões políticas, econômicas e sociais para a sua realização. Por isso, ações como cineclubes, festivais e mostras de cinema independente contribuem para a ampliação, distribuição e exibição de obras com contraponto à violência cultural.

No recorte de Foz do Iguaçu, território marcado por uma expressiva diversidade cultural e social, é possível perceber que existe um processo de construção da linguagem cinematográfica regional, assim como ações de divulgação e dialogicidade das vivências locais a partir do cinema. Ainda que não funcionem como resolução final da superação das violências do território, funciona como movimento inicial de contraponto às violências culturais vividas ali, como ações de construção da paz em pequenas escalas e de afirmação das possibilidades de mudança em contraponto ao determinismo social.

#### **CONCLUSÕES**

É evidente que as expressões artísticas, estéticas e visuais precisam ser consideradas com muita seriedade em análises das Relações Internacionais, isso porque se relacionam diretamente com as construções das subjetividades dos sujeitos, e logo, com as formas que estes assimilam e experienciam a sociedade. A partilha do sensível evidenciada por Rancière demonstra que a arte contribui com a perpetuação de divisões sociais (em questões de raça, classe, gênero, sexualidade, nacionalidade) ou com o processo conscientizador de romper com as estruturas de dominação.

A eloquência das expressões visuais expressam um perigo potencial de manipulação por serem "mais universais" do que linguagens escritas e faladas, e

também por serem acompanhadas de uma falsa sensação de imparcialidade. A reprodução e distribuição de imagens (estáticas ou não) quando feitas de maneira inadequadas, chegam ao público com teor de universalidade e verdade absoluta, impedindo os processos críticos de percepção das massas sociais.

Grupos e entidades retentoras de poder têm trabalhado de forma consciente com as dinâmicas de políticas visuais para reproduzirem dinâmicas de poder favoráveis aos seus interesses, moldando as consciências e as "formas de ver o mundo" dos sujeitos. Nota-se que este movimento é consoante ao que Galtung apresenta como violência cultural, expressa em dinâmicas de relativizar ou até mesmo normalizar as violências diretas e estruturais da sociedade, as quais, na maioria das vezes, são mais tangíveis de serem percebidas.

Existem arquiteturas estéticas para conceber eventos políticos internacionais expressas em Políticas Visuais, e a assimilação acrítica e massiva destes conteúdos perpetuam dinâmicas desiguais e caracterizações das diferenças a partir do Outro. Para as grandes potências e detentores de poder, existem vantagens em homogeneizar as comunidades e as opiniões públicas, uma vez que este movimento amplia o alcance da liberdade de suas ações dominantes e subalternizantes.

Neste contexto, é possível trazer a linguagem cinematográfica das indústrias culturais como exemplo de dominação subjetiva dos sujeitos. *Hollywood* é um núcleo cinematográfico intimamente relacionado aos poderes políticos e econômicos dos Estados Unidos, o qual reproduz de forma desenfreada e amplamente consumida, discursos coniventes à sua expansão de imaginários e mecanismos de dominação cultural (também lidos como *soft power*).

Neste mesmo contexto de *partilha do sensível* e articulação das percepções dos sujeitos, as narrativas dos Estudos para a Paz podem ser coladas sob análise. Nota-se que esta disciplina acadêmica é notoriamente dominada por discursos e propostas liberais e onusianas, em consequência da "vitória" do liberalismo no pós-Guerra Fria, da consolidação dos Estados Unidos como potência hegemônica e da articulação da ONU a partir dos termos e interesses das grandes potências. Evidentemente, este espaço intrínseco às dinâmicas de poderes dominantes não expressam as necessidades e interesses daqueles sujeitos marginalizados e subalternizados pela dinâmica desigual do sistema.

Cabe, no entanto, destacar que esta perspectiva não é intransigível, existem espaços de disputas e mudanças das concepções apresentadas. Dentro dos estudos críticos para paz, é possível destacar as contribuições de Johan Galtung, o qual percebeu que existe um triângulo da violência expresso nos vértices de violência direta, violência estrutural e violência cultural, proporcionalmente inverso ao que precisa ser estabelecido, ou seja, onde a paz é expressa como contraponto ao triângulo da violência, em paz negativa (ausência de violência direta) e paz positiva (ausência de violências estruturais e culturais).

Ademais, a perspectiva pós-colonial entreposta à reflexão amplia as possibilidades de conceitualização e proposição do que precisa ser a paz para os sujeitos marginalizados e subalternizados. Contribuições de Said, Spivak, Césaire e Mbembe demonstram que a superação da violência cultural está visceralmente conectado às sensibilidades apagadas e silenciadas pelo colonialismo, às suas práticas de definição, valoração e classificação dos sujeitos e aos processos de autodefinição e autodeclaração.

Superar a subalternidade não é um processo exclusivamente relacionado à recuperação da fala autônoma, também abrange as capacidades de reflexão e dos processos de dialogicidade. O subalterno supera a sua condição quando a sua voz não apenas ocupa espaços, como também é ouvida, considerada e inserida em espaços dialógicos.

Aqui, o cinema pode aparecer mais uma vez como mecanismo de expressão, no entanto, agora sob a lente de uma linguagem independente, contra-hegemônica, periférica, subalterna e marginal. Compreender o cinema como prática social permite que este seja incorporado em perspectivas e ações para a paz positiva. Questões de raça, classe, gênero, sexualidade e nacionalidade podem ser absorvidas às narrativas, e a multiplicidade valorizada como característica valiosa e inovadora. O contraponto à violência cultural aparece como um processo de liberdade, diálogo e expressividade, e a diferença deixa de ser característica de medo e estranhamento, para se tornar elo de trocas e aprendizados.

No entanto, é importante frisar que os movimentos de produção contra-hegemônicos são processos plurais e heterogêneos - além de não serem fáceis -, existem dimensões políticas, econômicas e sociais que possibilitam ou atrapalham a produção desta linguagem cinematográfica provocativa. Ações como

cineclubes, festivais e mostras de cinema independente contribuem para a ampliação, distribuição e exibição destas obras multiculturais e multifacetadas.

No recorte de Foz do Iguaçu, cidade caracterizada pela dinâmica fronteiriça trinacional, pelo intenso fluxo migratório e pela presença de uma universidade institucionalmente integracionista e latino-americana, a efervescência de diálogos e trocas culturais são ainda mais eminentes. Percebe-se que existe um processo de construção da linguagem cinematográfica regional, assim como ações de discussão e trocas das vivências locais a partir do cinema. Ainda que não funcionem como resolução final da superação das violências do território, funciona como movimento inicial de contraponto às violências culturais vividas ali, como ações de construção da paz em pequenas escalas e de afirmação das possibilidades de mudança em contraponto ao determinismo social.

## REFERÊNCIAS

- ÅHÄLL, Linda. Images, Popular Culture, Aesthetics, Emotions. The Future of International Politics? **Political Perspectives**, vol. 3, n. 1, 2009.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. 1ª Edição. São Paulo: Editora Pólen, 2018.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AUMONT, Jacques. **Estética del cine**. Tradução por Núria Vidal. 2ª Edição. Editora digital: Titivilus, 1996.
- AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, v. 36, n. 32, p. 119-135, 2009.
- BECCARI, Marcos N.. Visualidade e política a partir de Foucault. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n49, p. 283-295, jul/dez. 2020
- BLANCO, Ramon. Póscolonizar a paz?: em busca de uma perspectiva. **Univ. Rel. Int.**, v. 8, n. 1, p. 1-25, 2010.
- BLEIKER, ROLAND. The Aesthetic Turn in International Political Theory. Millennium: **Journal of International Studies**, Vol. 30, n. 3, p. 509-533, 2001.
- BLEIKER, Roland (org). **Visual Global Politics**. Routledge, 2018.
- BRÍGIDO, Edimar Inocêncio. Michel Foucault: Uma Análise do Poder. **Revista de Direito Econômico e Socioambiental**, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 56-75, 2013.
- CABRAL, Raquel. **Estratégias da comunicação no cinema pós-11 de setembro: a legitimação da guerra. Dissertação** (Mestrado em Comunicação Midiática) - Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2006.
- CALEIRO, João Pedro. De Bolly a Nollywood: as 4 megaindústrias de cinema do mundo. **Revista Exame**, 6 de junho de 2014. Disponível em: <<https://exame.com/economia/de-bolly-a-nollywood-as-4-megaindustrias-de-cinema-do-mundo/>>. Acesso em: 25 de setembro de 2023.
- CINECLUBE CINELATINO. O CINECLUBE CINELATINO PROMOVE EXIBIÇÃO E DEBATE DO FILME VENTO NA FRONTEIRA [...]. 14 de setembro de 2023. Instagram: @cineclubecinelatino. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CxL8JJR8Ag/>>. Acesso em: 16 de outubro de 2023.
- CINECLUBE CINELATINO. O CINECLUBE CINELATINO PROMOVE EXIBIÇÃO E DEBATE DO FILME AURORA QUE TERÁ SESSÃO GRATUITA NO AUDITÓRIO MARTINA PIAZZA DA UNILA [...]. 20 de julho de 2023. Instagram:

@cineclubecinelatino. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/Cu7-fxVxP\\_f/](https://www.instagram.com/p/Cu7-fxVxP_f/)>. Acesso em: 16 de outubro de 2023.

CINECLUBE CINELATINO. CINECLUBE CINELATINO E “ARDER EN LA FRONTERA” PROMOVEM A EXIBIÇÃO DE OS PRIMEIROS SOLDADOS EM SESSÃO ÚNICA NO CINE CATARATAS [...]. 18 de maio de 2023. Instagram: @cineclubecinelatino. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CsZhfefxqGO/>>. Acesso em: 16 de outubro de 2023.

CINECLUBE CINELATINO. CINECLUBE CINELATINO PROMOVE ESTREIA DO DOCUMENTÁRIO PASAJERAS EM SESSÃO ÚNICA NO CINECATARATAS [...]. 15 de setembro de 2022. Instagram: @cineclubecinelatino. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CiipVRTJPLT/>>. Acesso em: 16 de outubro de 2023.

CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. Tradução por: Noémia de Sousa. 1ª Edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CHOMSKY, Noam. **Mídia: Propaganda política e manipulação**. Tradução: Fernando Santos. Editora WMF Martins Fontes, 2014.

CHOMSKY, Noam. Mídia, terrorismo e (des)informação. Entrevista concedida a Federico Casalegno. Traduzido por: Adriana Amaral. Porto Alegre: **Revista FAMECOS**, n. 24, dez, 2023.

COVALESKI, Rogério Luiz. Artes e comunicação: a construção de imagens e imaginári híbridos. São Paulo: Galaxia, n. 24, p.89-10, 2012.

DE OLIVEIRA, Gilberto Carvalho. Estudos da paz: origens, desenvolvimentos e desafios críticos atuais. **Revista Carta Internacional**, v. 12, n.1, p. 148-172, 2017.

DOSSIÊ: Cineclubes Cinelatino. **Revista Epistemologias do Sul: pensamento social e político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ási**, v.4, nº.2, 2020.

FÉR, Ester Marçal; ORTIZ, Maria Camila; SPYER, Tereza. Dossiê Cineclubes Cinelatino: experiências e reflexões cineclubistas de antes, durante e depois da pandemia da Covid-19. Zanzalá - **Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais**, v. 11, nº 1, 2023.

LOADER, Brian D.; VROMEN, Ariadne; XENOS, Micheal A.. The networked young citizen: social media, political participation and civic engagement. **Information, Communication & Society, Routledge**, vol. 17, nº. 2, p. 143–150, 2014.

FREIRE, Paulo. **Educação Como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um encontro com a pedagogia do oprimido**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1997.

FREIRE, Paulo. **Política e Educação**. 5ª Edição. São Paulo: Cortez Editora, 1993.



GALTUNG, Johan. Violence, Peace, and Peace Research. **Sage Publications**, v. 6, n. 3, p. 167-191, 1969.

GALTUNG, Johan. A Structural Theory of Imperialism. **Journal of Peace Research**, v.8, n. 2, p. 167-191, 1971.

GALTUNG, Johan. Cultural Violence. **Journal of Peace Research**, v. 27, n. 3, p. 291-305, 1990.

GALTUNG, Johan. Peace Studies and Conflict Resolution: The Need for Transdisciplinarity. **Transcultural Psychiatry**, v. 47, n. 1, p. 20-32, 2010.

'Garota Napalm': Como está a menina da foto que virou símbolo da Guerra do Vietnã, há 50 anos. O Globo, 2022. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/blogs/blog-do-acervo/post/2022/06/garota-napalm-como-esta-menina-da-foto-que-virou-simbolo-da-guerra-do-vietna-ha-50-anos.ghtml>>. Acesso em 16 de agosto de 2023.

GOES, Diego. A função social da arte: a criatividade como estratégia de desenvolvimento. **A Pátria - Jornal da Comunidade Científica de Língua Portuguesa**, 2023.

GONÇALVES, Jozyanne Diniz. **As margens do cinema brasileiro: reflexões sobre o conceito de cinema periférico**. Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharelado em Comunicação Social, habilitação em Audiovisual - Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2019.

GUERRA, Lucas; BLANCO, Ramon. A Construção da Paz no Cenário Internacional: Do *Peacekeeping* Tradicionais às Críticas ao *Peacebuilding Liberal*. **Rev. Carta Inter.**, v. 13, n. 2, p. 5-30, 2018.

HENNEBELLE, Guy. **Os Cinemas nacionais contra Hollywood**. Tradução: Paulo Vidal; Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

KEMER, Thaíse; PEREIRA, Alexsandro Eugenio; BLANCO, Ramon. A construção da paz em um mundo em transformação: o debate e a crítica sobre o conceito de *peacebuilding*. **Revista de Sociologia e Política**, v. 24, n. 60, p. 137-150, 2016.

KREUTZ, Katia. Cinema Novo. Academia Internacional de Cinema, 17 de outubro de 2018. Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/#:~:text=O%20Cinema%20Novo%20deixou%20suas,pol%C3%ADtica%20e%20social%20desses%20pa%C3%ADses.>>>. Acesso em: 12 de outubro de 2023.

KOSLOWSKI, Adilson. Acerca do problema da definição de Arte. **Revista Húmus**, n.º 8, 2013.

LIMA, Sabrina; KUHLMANN, Paulo; SILVA, Luan. A política sensual: o Teatro do Oprimido e a dimensão estética nas Relações Internacionais. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 11, n. 23, set-dez. 2021.

MALIK et al. Rethinking cultural diversity in the UK film sector: Practices in community filmmaking. **Organization**, Vol. 24, n.3, p. 308-329, 2017.

MARQUES, Sandra C. S.; CAMPOS, Ricardo. Políticas de Visualidade, Práticas Visuais e a Construção de Imaginação. **Cadernos de Arte e Antropologia**, vol. 5, nº 2, p. 5-10, 2017.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução: Renata Santini. 1ª edição. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

NYAMIEN, Leticia Jacqueline Ako Da Guia. Como seria a paz para uma mulher negra? Repensando os estudos para a paz a partir da interseccionalidade do feminismo negro. In: **Anais do Seminário de Graduação e Pós-graduação em Relações Internacionais**, São Paulo(SP) IRI-USP, 2022. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/spabri2022/500852-COMO-SERIA-A-PAZ-PARA-UMA-MULHER-NEGRA--REPENSANDO-OS-ESTUDOS-PARA-PAZ-A-PARTIR-DA-INTERSECCIONALIDADE-DO-FEMINI>>. Acesso em: 01/10/2023.

NYE, Joseph Jr.. **Soft Power: The means to success in world politics**. 1ª edição. Estados Unidos: Editora PublicAffairs, 2004.

ODERICH, Cecília Leão. **Organização Processual de um Novo Cinema? Estudos de caso da construção de trajetórias de grupos produtores independentes na Tríplice Fronteira Brasil-Paraguai-Argentina**. Tese (Doutorado em Administração) - Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

ODERICH, Cecília Leão; BALDI, Mariana. Política Cultural para o Cinema Independente na Tríplice Fronteira: Portas e janelas para a diversidade? **V Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais**, Curitiba, 2018.

ODERICH, Cecília Leão; BALDI, Mariana. Transformando o território: a importância da universidade de integração latino-americana para a cultura na tríplice fronteira Brasil-Paraguai-Argentina. **Revista Brasileira de Educação**, v. 25, 2020.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Visualidade, entre Significação Sensível e Inteligível. **Educação e Realidade**, p.107-122, 2005.

ORTIZ, Maria Camila; LUNA, Nico; GIMÉNEZ, Pablo. **Catálogo Arden en la Frontera: segunda muestra de cine cuir latinoamericano**. 2023. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1E67vw0TgVqb5ioHNqKFXIPc-Oc-LhzVi/view>>. Acesso em: 16 de outubro de 2023.

PEIXOTO, Mariana. Cinema de Quebrada: uma categoria de cinema, não apenas um recorte! *Revista Câmara Escura*. 14 de outubro de 2021. Acesso em 10 de outubro de 2023. Disponível em:

<<https://camaraescurarevist.wixsite.com/camaraescura/post/cinema-da-quebrada-um-a-categoria-de-cinema-nao- apenas-um-recorte>>.

PEREIRA, Alexsandro Eugênio; BLANCO, Ramon. **Teorias Contemporâneas de Relações Internacionais**. 1ª Edição. Curitiba: Editora Intersaberes, 2021.

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

PRYSTHON, Angela. **PERIFERIA, revista vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação nas Periferias Urbanas da UERJ/FEBF (PPG/ECC)**, vol. 1, nº1, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul./dez. 2010.

Relembre em imagens o ataque terrorista do 11 de Setembro às Torres Gêmeas. O Globo, 05 de setembro de 2021. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/fotogalerias/relembre-em-imagens-ataque-terrorista-do-11-de-setembro-as-torres-gemeas-25179883>>. Acesso em 14 de outubro de 2023.

RICHMOND, Oliver P.. **Peace: A Very Short Introduction**. 1ª edição. Oxford: Oxford University Press, 2014.

RICHMOND, Oliver P.. **Peace in International Relations**. 2ª edição. Nova York: Routledge, 2020.

RUCCIO, David F.. Globalização e imperialismo. Tradução: Marcelo Guimarães Lima. **Rethinking Marxism**, vol. 15, nº1, 2003.

SALES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane (org). **Cinemas pós-coloniais e periféricos**. Rio de Janeiro: Nós por cá todos bem – Associação Cultural & Edições LCV/SR-3/Uerj. Vol.2, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPYER, Tereza; NAME, Leo (org.). **Cinelatino: Imagens da América Latina a serem decifradas**. Foz do Iguaçu: EDUNILA - Editora Universitária, 2020.

STADUTO, Isadora. **A instrumentalização da memória do Holocausto para a manutenção da política externa dos Estados Unidos para Israel: um estudo sobre o filme A Lista de Schindler (1993)**. Trabalho de Conclusão de Curso em Relações Internacionais e Integração – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Summus Editorial, 1997.

VIEIRA, Gustavo Oliveira; OLIVEIRA, Suellen Mayara Péres. Cooperação transfronteiriça na região trinacional Ciudad del Este - Foz do Iguaçu - Puerto Iguazu: um caleidoscópio paradiplomático. **Aldea Mundo**, vol. 24, n.º 47, p. 51-58, 2019.

WILLIAMS, Michael C.. International Relations in the Age of the Image. **International Studies Quartely**, Oxford University Press, 62, p. 880-891, 2018.

XAVIER, ISMAIL. Sétima Arte: um culto ao moderno, o idealismo estético e o cinema. 2ª Edição. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

3 Margens Festival Latino-americano de Cinema. 3 Margens Fest. Disponível em: <<https://3margensfest.wordpress.com>>. Acesso em: 16 de outubro de 2023.