

A MEMÓRIA FILMADA: AMÉRICA LATINA ATRAVÉS DE SEU CINEMA. O CINEMA COMO FONTE PARA A HISTÓRIA E RECURSO PEDAGÓGICO NO ENSINO DA HISTÓRIA DA AMÉRICA.¹

**Autoras: María Dolores Fuentes Bajo e
María Dolores Pérez Murillo.**

Tradução: Juliano Gonçalves da Silva²

A MEMÓRIA: AMÉRICA LATINA ATRAVÉS DE SEU CINEMA.

1 . INTRODUÇÃO

O presente artigo é o resultado de um trabalho pedagógico e científico que temos realizado na Universidade de Cádiz desde 1998, dentro do Grupo de Pesquisa “Intrahistoria, Oralidad y Cultura en América Latina y Andalucía”. Desde o fim dos anos oitenta, e ao longo dos noventa, fomos formando uma coleção de documentários sobre América Latina e películas latino-americanas, até chegar a formar uma humilde filmoteca com mais de 100 títulos, os quais não podiam cair no esquecimento ou serem enterrados aos poucos; por isso em 1998 decidimos que nosso Grupo de Pesquisa trabalhasse o dito material fílmico com o objetivo de elaborar um manual em que seja registrada a História da América Latina recente, sobretudo as últimas décadas do século passado XX, através de seu cinema.

Depois de um biênio de trabalho sistemático na Universidade de Cádiz, e graças a seu Serviço de Publicações, e, sobretudo, a Editora IEPALA de Madrid, podemos ver materializada nossa pesquisa no livro titulado *La Memoria Filmada: América Latina a través de su cine*. Obra que apresentamos

¹ Artigo originalmente publicado em: *Procesos históricos: revista de historia, arte y ciencias sociales*, ISSN 1690-4818, Nº. 8. Cádiz, 2005. Sob o título: *La memoria filmada: América Latina a través de su cine. El cine como fuente para la historia y recurso pedagógico en la enseñanza de la historia de América*.

² Mestre em Multimeios/UNICAMP, endereço eletrônico: juliano.gds@ig.com.br.

com um caráter de manual ou guia, dirigida aos professores de segundo grau, universidades e instituições culturais a fim de ressuscitar os ricos e críticos “cine-fóruns” (cineclubes) que, nos sessenta e setenta do século XX, desenvolveram na juventude universitária uma consciência e sensibilidade social, convertendo-nos a muitos em empedernida(o)s cinéfila(o)s do cinema “profundo” e “simbólico”, frente ao cinema “lixo” que, desgraçadamente, inunda nossas salas comerciais.

Nosso Grupo de Pesquisa por estar constituído majoritariamente por historiadores trabalhou as películas latino-americanas desde pontos de vistas históricos, antropológicos e filosóficos, deixando “de lado” os aspectos técnicos dos filmes. A metodologia empregada na elaboração do manual consistiu em assistir de forma individual todos e a cada um dos filmes, buscar informação histórica e cultural sobre o país e/ou problemáticas tratadas, para depois cada terça-feira durante mais de três horas e ao longo de dois anos (1998-2000) reunirmo-nos na Faculdade de Filosofia e Letras de Cádiz para realizar em comum debates sobre cada película, finalmente com todas as informações pessoais e com os aspectos mais destacados de cada debate uma pessoa individualmente elaborava uma espécie de artigo crítico e ensaio sobre o filme em questão, cada autor do livro *La Memoria Filmada* teve que redigir um mínimo de três filmes, daí as diferenças de estilo formal que perceberá o leitor quando se aproxime da nossa obra.

Esta já começando a dar seus frutos entre nossos estudantes de Licenciatura e do Terceiro Período, os quais estão iniciando-se e familiarizando-se com o cinema latino-americano. Não nos esqueçamos que estamos diante de um protótipo de alunado, pertencente a uma cultura audiovisual, ao que temos que motivar e “fisgar” pela imagem, essa “imagem que vale mais que mil palavras”, e é através dela e dos debates ou “fóruns” como o jovem universitário, dos começos do século XXI, se sensibiliza e começa a buscar informação primeiramente na internet, logo depois nos livros e, por último nos documentos, acerca da realidade sócio-histórica da América Latina.

2 . CONTEÚDOS DA “MEMÓRIA FILMADA”

Em nosso manual, *La Memoria Filmada*, nos foi muito difícil estabelecer os “clássicos” e/os “racionais” capítulos ao se tratar o cinema latino-americano, já que este é tão complexo, sutil e intuitivo que cada película é “inclassificável” de acordo com os critérios “cartesianos” do Primeiro Mundo. Assim, pois, cada filme é um conglomerado de temas políticos, sociais, culturais e mentais; por isto optamos por estruturar a obra em capítulos genéricos que, tomando títulos dos próprios filmes ou expressões tópicas, englobem poética e simbolicamente a dito cinema. Desta forma, dividimos a obra em seis capítulos:

O Capítulo I foi intitulado *El Dorado* porque faz alusão ao cinema hispano-americano existente sobre a Época Colonial. As mostras do mesmo são: *El Dorado* de Carlos Saura, co-produção hispano-francesa de 1989; *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría, co-produção hispano-mexicana de 1991; *La última cena*, de Tomás Gutiérrez Alea, cubana, de 1976; e, por último a produção argentina, *La guerra gaucha*, de Lucas Demare de 1942. Com estes filmes pretendemos abordar os temas referidos a conquista e Resistência Indígenas nas duas primeiras; da sociedade colonial cubana e da escravidão africana nos finais do século XVIII; e por último as guerras de independência no noroeste da Argentina, concretamente na província de Salta.

O Capítulo II o intitulamos *Los Olvidados*, fazendo eco do filme de Luis Buñuel do mesmo nome rodado no México em 1950. Como seu nome indica aqui, fazemos uma ênfase especial nos esquecidos pela “História Oficial” do continente, escrita pelos vencedores, quase sempre brancos, que silenciam a profunda divisão e dualidade da América Latina contemporânea. Dualidade esta, que funde suas raízes no passado colonial, nesses dois “compartimentos estanques” que supôs a ordem social colonial, esses dois mundos: o da “república dos espanhóis” ou protagonistas da história com maiúscula; e o da “república dos índios”, os esquecidos, os nada, os que não têm museus, nem história.

Este Capítulo dos esquecidos foi subdividido em três partes: *Olvidados I: Los niños de la calle* que compreende filmes como *Los Olvidados* da etapa mexicana de Luis Buñuel, ano de 1950; *Sicario* de José Ramón

Novoa, produção venezuelana de 1994, referente aos matadores de aluguel colombianos da cidade de Medellín; *La vendedora de rosas* do colombiano Víctor Gaviria, rodada de maneira visando documentar o trabalho de campo com meninas e meninos reais, não de ficção cinematográfica, que perambulavam na marginalidade de Medellín em 1998; *La virgen de los sicarios*, co-produção francesa, espanhola e colombiana do ano 2000, do diretor europeu Barbet Schroeder, que baseado na novela de mesmo nome escrita pelo colombiano Fernando Vallejo, dá eco a uma dupla problemática: a realidade social dos matadores de aluguel e o mundo homossexual.

Los Olvidados II está dedicado ao mundo indígena em sua totalidade, para isso os melhores *testemunhos* são os que temos no cinema boliviano do diretor Jorge Sanjinés, películas bilíngües, cujos protagonistas falam quéchua e espanhol; assim *Yawar Malku (Cóndor Sangrante)* de 1969; *La nación clandestina*, de 1989; *Para recibir el canto de los pájaros* de 1994 nos oferecem um magnífico panorama da luta pela preservação da identidade cultural e do meio natural nas comunidades indígenas andinas ante um mundo branco e/ou mestiço que pretende exterminá-las como em *Yawar Malku* ou ignorá-las como em *La nación clandestina*, ou exhibi-las folclóricamente em *Para recibir el canto de los pájaros*. Todos estes filmes recorrem a mais pura tradição indigenista, comparáveis a novelas como *Huasipungo* do equatoriano Jorge Icaza e/ou *El mundo es ancho y ajeno* do peruano Ciro Alegría. Definitivamente, o cinema de Jorge Sanjinés nos introduz profundamente na cosmovisão circular do mundo indígena, concretamente andino.

Los Olvidados III nos leva ao sórdido mundo da prostituição feminina através de *Las Poquianchis*, película mexicana de 1976.

O Capítulo III foi intitulado *La Deuda Interna*, fazendo eco do filme argentino de mesmo título de Miguel Pereira, já que pretendemos refletir sobre a problemática interna dos países latino-americanos, o imperialismo econômico e político imposto fundamentalmente pelos E.U.A., gerador de “dívidas externas” que sugam a riqueza interior da América Latina. Por sua vez este capítulo foi subdividido em seis partes: *Deuda Interna I* aonde se propõe o debate entre tradição e modernidade e o triunfo do imperialismo econômico dos E.U.A., deste modo o filme argentino de Miguel Pereira *La*

última siembra é um bom *testemunho*.

Deuda Interna II se centra no Chile, e para ele elegemos o período prévio ao Golpe de Pinochet que esta magnificamente registrado na obra *La batalla de Chile* do diretor Patricio Guzmán, filme documentário local que nos dizeres de seu próprio autor: “um país que não têm cinema documentário é como uma família que não têm álbum de fotos. Filmar a realidade é fundamental para a história, para a MEMÓRIA, para o presente”; também seguindo com a realidade chilena escolhemos um filme da década dos noventa, 1994, de Gonzalo Justiniano que nos demonstra o esquecimento, a desmemória própria das “pseudo-democracias” em ares da reconciliação nacional, se trata do filme *Amnesia. Deuda Interna III* se centra na ditadura brasileira que, pese a ser “ditabranda” em relação a outras do Cone Sul, se fundamentou igualmente na repressão e na tortura, disto nos dão testemunho *Adelante Brasil (Pra Frente Brasil)* do diretor Roberto Farias de 1982 e *O que é Isso Companheiro? (Cuatro días de septiembre)* do ano 1997 de Bruno Barreto onde recria detalhadamente uma história real ao estilo do cinema político dos anos setenta.

Deuda Interna IV está dedicada à ditadura Argentina, eufemisticamente denominada “processo de reorganização nacional”, “processo” de “limpeza” e “guerra suja” que desde 1976 a 1983 fez desaparecer a 30.000 argentinos; dois filmes: um no meio rural, na Argentina profunda do noroeste, e outro nas cidades de La Plata e Buenos Aires, nos mostram os horrores de uma ditadura que decretou o extermínio universal ao longo de toda a imensa geografia do país. Estas duas películas: *La deuda interna* do ano de 1987, do diretor Miguel Pereira nos recria um mundo interior, esquecido, indígena e mestiço, o mundo da puna³ inóspita e de “cabecitas negras” que só interessam ao Estado para reprimi-los ou convertê-los em bucha de canhão de absurdas guerras “patrióticas” como foi a das Malvinas em 1982.

La noche de los lápices, 1986, de Héctor Olivera, baseada em testemunhos reais, descreve a crueldade de uma ditadura que se ensaiou sadicamente com inocentes estudantes do Secundário, garotos e garotas da classe média urbana, cheios de sonhos para fazer um mundo mais justo. Pablo Díaz, sobrevivente

³ Planalto frio da Cordilheira dos Andes. (Nota do Tradutor)

por capricho do destino, serviu de assessor testemunhal ao diretor. *Deuda Interna V* com o filme argentino *Quebracho* de 1973 de Ricardo Wulicher pretendemos mergulhar dentro do típico debate das décadas de sessenta e setenta sobre “o centro-periferia da economia mundial”, debate similar ao proposto por Eduardo Galeano em seu livro *As veias abertas da América Latina*. Ricardo Wulicher constrói sua obra em forma de documentário que nos mostra como uma determinada zona é ocupada, tecnicizada, controlada, explorada abusivamente, depredada, deteriorada em seu equilíbrio ecológico e posteriormente abandonada pelo colonialismo econômico, britânico neste caso.

Deuda Interna VI se inscreve no marco da não morte da ideologia como esperança renovadora, em dois filmes da década de noventa do século XX, que batem de frente e desafiam o esquecimento realizado pelas pseudo-democracias impostas pelos EUA. São duas obras com linguagens não “politicamente correta” como a hispano-argentina, *El dedo en la llaga*, de 1996 de Alberto Lecchi , e a co-produção argentina-cubana de 1993 de Alejandro Saderman *Golpes a mi puerta* aonde se apresenta a polêmica, própria da Igreja Pós-conciliar: o estar com o poder ou ao lado dos não vencedores, dos perseguidos pelo sistema.

○ Capítulo IV ao que intitulamos como *La erótica del poder* se inicia com um filme cubano de 1991 do diretor Octavio Cortázar chamado *Derecho de asilo* que é uma magnífica reflexão sobre o poder, o qual não quer saber de ideologias, já que o poder é sempre imobilista, o que fica refletido em uma frase típica de dito filme que diz assim: “os governos vão os governos vêm, mas o secretário Felipe sempre se mantêm”.

Outro filme que conforma este capítulo é a produção colombiana de 1984, *Cóndores no entierran todos los días*, de Francisco Norden, onde se reflete sobre o eterno estado de guerra civil existente no dito país desde as guerras de independência, motivado pelo contínuo enfrentamento dentro da própria classe dominante entre liberais e conservadores para conseguir o poder; essa eterna luta, carente de sentido, está na linha romanceada de “Cem anos de solidão” de Gabriel García Márquez.

O filme cubano de 1966 de Tomás Gutiérrez Alea, chamado *Muerte de un burocrata*, nos faz refletir sobre o opressor e paralisante poder da burocracia apesar das “revoluções”, já que a burocracia é sempre uma arma universal de humilhação utilizada por qualquer forma de poder. O filme equatoriano, de 1996, de Camilo Luzuriaga *Entre Marx y una mujer desnuda* nos expõe com grande clarividência a estética branca e ortodoxa da esquerda dos anos sessenta e setenta, que sempre é similar em qualquer país ou hemisfério, tratando-se de uma esquerda etnocêntrica de cunho soviético, que ignora a multiculturalidade, sobretudo a do mundo indígena o qual não necessitam “convencer” já que para as comunidades indígenas o comunismo é natural e ancestral, está na intra-historia, na vida cotidiana, e não necessita de teóricos brancos e/ou mestiços, burgueses academicistas, procedentes das aulas universitárias que “sonham” com modelos teóricos europeus, aludindo ao muito que poderiam apreender dos “esquecidos”, dos “nadas” de seus próprios países.

As lutas pelo poder desde opções revolucionárias, ainda que sejam revoluções burguesas, como a Revolução Mexicana ou revoluções “maoístas” de cunho messiânico como as do Sendero Luminoso no Peru, ficam magistralmente definidas em dois filmes: um mexicano de 1970 de Paul Leduc *Reed, México insurgente*; outro peruano de 1985, *La boca del lobo* do diretor Francisco J. Lombardi. Para concluir este capítulo sobre a sedução do poder, analisamos a conquista do poder feita pelo líder carismático, baseada no engano emocional de todo um povo ao que são dadas “leis para rebanhos”, nesta temática da película Argentina, de 1996, *Eva Perón*, do diretor Juan Carlos Desanzo é uma perfeita síntese para compreender os regimes populistas na América Latina e sobre tudo na Argentina peronista, de 1946 a 1955.

O Capítulo V intitulado *Realidad y realismo mágico: Viver a realidade latino-americana* rompe com os esquemas de racionalidade europeus já que a mente troca de “chip”, começando a confundir o real e o mágico. As noções lineares de “tempo” e “espaço” desaparecem para introduzir o espectador em uma reiterativa circularidade que se debate entre o elemento “da realidade e do desejo”. Estes parâmetros impregnam todo o cinema latino-americano, por isto quem sabe seja necessário fazer um capítulo com este título, mas as

mostras fílmicas que apresentamos são excessivamente eloqüentes: umas como hiper-realistas e esperpentizadoras⁴ da realidade social e mental do Continente Sudamericano; outras, como recriação poética não isentas de uma realidade vista, como diria Valle Inclán, com “espelhos côncavos”. Neste capítulo incluímos os seguintes títulos: duas amostras do cinema colombiano da década de noventa do século XX do diretor Sergio Cabrera: *Águilas no cazan mosca* e *La estrategia del caracol*. Um filme mexicano de Carlos Velo de 1966, chamada *Pedro Páramo*, baseado no livro do mesmo título de Juan Rulfo, onde se é recriado um mundo entre o real e o onírico. Um filme equatoriano de 1990 de Camilo Luzuriaga, chamada *La Tigra*, baseado também no romance de mesmo nome de José de la Cuadra e centrada nas paixões do Equador da costa, do mundo montubio⁵.

Os filmes cubanos *Fresa y chocolate (Morango e chocolate)* de Tomás Gutiérrez Alea, de 1993, e *Amor Vertical* de Arturo Sotelo, de 1997, refletem sobre a realidade da ilha, primeiramente, desde o poético e secundariamente ao esperpéntico. A co-produção argentina-canadense, datada de 1992 dirigida por Eliseo Subiela chamada *El lado oscuro del corazón*, obra impregnada das poesias de Mario Benedetti, Juan Gelman, Oliverio Girondo e do mundo da crônica de Júlio Cortázar, nos oferece uma magistral reflexão, empapada de realismo mágico e poético, sobre a Arte, o Amor e a Morte. Por último, três filmes que expõem a realidade social latinoamericana e do mundo dos Valores e Mentalidades completam este capítulo, a saber: “*O Quatrilho*” (*El Cuarteto*), “*Caídos del Cielo*”, e “*Frida, naturaleza viva*”.

A primeira, do diretor brasileiro Fabio Barreto, do ano de 1993, é descritiva e linear, quase hiper realista, nela nos é narrado o progresso material de uma família de colonos de origem italiana no Rio Grande do Sul (Brasil) entre 1910

⁴ Referência ao verbo de esperpento ou esperpético que constitui-se no gênero literário criado por Ramón María Del Valle-Inclán, no qual se deforma a realidade e a carrega em seus traços grotescos.

⁵ É um termo muito comum no Equador e Peru, significa “agreste”, adjetivo que se define ao camponês da costa, que “é símbolo do homem bravio frente à natureza tropical do Equador. Suas habitações são dispersas nas montanhas ou formam povoados junto as margens dos rios e as estradas. Se veste como os integrantes de outros grupos mestiços, com roupa simples e chapéu de palha. Leva sempre seu machado. Arroz, mandioca, banana e frutas, além da caça e da pesca compõem sua alimentação. A agricultura é sua atividade principal, geralmente mono cultivos para a exportação: cacau, café, banana. Desenvolveram a criação de gado. Trabalha artesanato de palha, têxteis e moveleiro. Contos e lendas sobre suas aventuras e costumes passam de geração a geração”.

e 1930, como uma nova classe emergente, a dos imigrantes europeus, que propiciará e protagonizará a mudança sócio-política brasileira da República Velha (1889-1930) a República Nova e posterior Estado Novo, de Getúlio Vargas (1930-1945)⁶.

A segunda película, *Caídos del Cielo* do peruano Francisco J. Lombardi, de 1990, a partir de três histórias paralelas, de três classes sociais distintas, nos oferece uma completa radiografia da sociedade limenha da década dos oitenta, um quadro no qual a decomposição social e a forte crise econômica que viveu o Peru durante a presidência do aprista Alán García (1985-1990) é a tela básica na qual se desprendem as imagens do filme. E a terceira película, *Frida, naturaleza viva*, co-produção francesa mexicana de 1984 do diretor Paul Léduc, é um valioso documento sobre a vida e as obras da comprometida pintora Frida Kahlo.

O capítulo VI foi intitulado: *Somos Andando*, fazendo nossa esta frase de Paulo Freire, o criador da “Pedagogia do oprimido” e da “Pedagogia da indignação”, para quem a identidade dos homens se forja andando, só nos pondo em marcha poderemos divisar a utopia. Por isto neste capítulo temos agrupado todos aqueles filmes cuja temática principal nos fala da viagem real (física) e espiritual dos homens, desse dinamismo que conforma nossa experiência e nos dá identidade. Não obstante este capítulo, encontra-se dividido em duas partes: A primeira busca o movimento exterior do Continente Sulamericano até a Europa e E.U.A. Assim através dos filmes espanhóis *Cosas que dejó en La Habana*, 1998, de Manuel Gutiérrez Aragón e *Flores de otro mundo*, de 1999, de Iciar Bollaín onde nos são apresentadas características dos imigrantes caribenhos, de Cuba e República Dominicana, na Espanha urbana e rural.

⁶ A História política do Brasil desde os finais do século XIX até o fim da 2ª Guerra Mundial tem sua 1ª fase na República Velha que vai de 1889 a 1930, e é o início do Estado republicano. Tendo o apogeu de Minas Gerais com produção pecuária e São Paulo com o café. É a época do triunfo da oligarquia do café com leite, produzindo-se uma imensa expansão dos cafezais de São Paulo que serão trabalhados por imigrantes europeus. Os filhos destes, emigrados a cidade como operários, comerciantes, e militares, viverão a raiz do crack de 29. A queda das exportações de café demandarão o fim do Estado Oligárquico ou República Velha, a República Nova que inaugura Getúlio Vargas e, convertida em Estado Novo em 1937, ao estilo do Estado Novo de Mussolini, se estenderá até 1945. Nesta etapa, terá seu apogeu a oligarquia do Rio Grande do Sul.

O filme do “chicano” Gregory Nava *El Norte*, de 1983, nos situa na Guatemala de Rios Montt onde as comunidades indígenas maias estão sendo exterminadas pelo exército a serviço do capital e a única saída é a fuga ao norte, a passagem da fronteira física e espiritual que separa o sul ancestral de um norte opulento, xenófobo, onde a identidade e a dignidade são engolidas pelo “barulho” cotidiano; este filme apresenta um interessante debate sobre conceitos como “assimilação” ou “integração” muito presentes em toda emigração exterior.

A segunda parte do capítulo VI nos fala de movimentos migratórios internos do interior para a cidade na busca de uma melhor vida material, da cidade a regiões interioranas que simbolizam a busca interna, da espiritualidade, da utopia; para concluir com uma peregrinação por todo o continente sul-americano: desde Ushuaia ao México. Acerca das migrações do campo a cidade, o filme brasileiro *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1964, marco do “Cinema Novo” oferece o eterno peregrinar da “barbárie” (ou seja do mundo rural) à “civilização”, a cidade. Ao contrário, o fluxo da urbe ao interior de um país, para realizar em dito lugar a utopia que as cidades lhes negam fica representado na película argentina, *Un lugar en el mundo*, do ano de 1992, de Adolfo Aristarain. Completamos este capítulo VI com outras viagens, físicas e interiores, através da América profunda. Viagens entre a vida e a morte estão refletidas nas películas *Guantanamera*, de 1995, de Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío, e *Central do Brasil (Estación Central Brasil)*, de 1998, de Walter Salles. E concluimos o capítulo com a co-produção espanhola, francesa, mexicana, peruana e argentina *El Viaje*, do ano de 1992, do diretor argentino Fernando Solanas, filme sobre a qual a realidade latino-americana atua como um ente espiritual que nos faz tomar consciência e transformarmo-nos interiormente.

3. O CINEMA LATINO-AMERICANO NO ENSINO DA HISTÓRIA DA AMÉRICA

Como já dissemos anteriormente, os professores universitários nos advertem frente ao desafio de conseguir interessar e motivar o estudantado por determinados temas, de que nossas pesquisas não sirvam apenas para

umas quantas revistas e/ou congressos especializados. A pesquisa dá seus frutos se buscarmos os canais adequados de transmissão. Tão pouco podemos esperar este tipo de interesse no estudante de começos do século XXI, que provêm da cultura da imagem, do audiovisual, convertendo-se este em um bom instrumento para introduzir e despertar neles um “engajamento” por determinados temas humanísticos; ainda que jamais o audiovisual possa substituir a uma aula magistral, nem muito menos a um bom livro, portanto estamos ante um material complementar ou de apoio que há que se saber utilizar.

Neste sentido queremos mostrar nossa experiência na Universidade de Cádiz durante o curso acadêmico de 2001/02: diante da matéria, troncal e obrigatória, de *Historia de América I (Perfil: Prehispánica y Bases de la Colonización Española en América)* que se ministra no terceiro período da Licenciatura de História, até esse momento são poucos os alunos que tem tido contato com a História da América, portanto há que se utilizar todo tipo de recursos e meios pedagógicos para conseguir a aprendizagem de uma História da América básica, dado que a maioria dos estudantes vem desinformados e, ainda por cima, desmotivados frente ao desconhecido; nossa função é levar ao conhecimento pelo coração, pelo palpável, transmitir o “sentipensamento” ao que alude Eduardo Galeano, assim sendo, os textos de sua trilogia *Memorias del Fuego* se utilizam como pretexto, como “anzol”, para explicar determinados processos históricos, mentais e sociológicos do mundo Pré-hispânico e Colonial. A ele unimos grande profusão de diapositivas e mapas, sobretudo para que a época pré-colombina se faça mais acessível, se conheça algo mais e, portanto, se queira, já que “conhecer é querer”.

Igualmente pretendemos que o estudante se aproxime ao mundo latino-americano com um tipo de leitura lúdica e nesse aspecto os romances históricos e indigenistas, escritas por autores sul-americanos, são boas introduções para nos aproximar ao imaginário do Continente, assim obras como *El siglo de las luces* e/ou *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier nos introduzem em dois momentos da História Colonial, respectivamente o século XVIII no Caribe e a biografia heterodoxa de Cristovão Colombo; os livros do argentino Abel Posse *Los perros del paraíso* e/ou *El largo atardecer del caminante* nos conduzem,

igualmente de forma heterodoxa, a primeira ao momento da conquista, e a segunda as memórias ocultas de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

Por outro lado, os romances indigenistas de Ciro Alegria e Jorge Icaza nos levam a problemática universal que desde 1492 estão sofrendo os indígenas, em trilhas pelas obras andinas, mas extrapoláveis a toda América. Pois bem, seguindo nesse afã de introduzir o estudante no imaginário latino-americano, no conhecimento da História da América desde Sudamérica, contada por seus próprios protagonistas, decidimos criar um espaço de aulas práticas em forma de “cine-fórum” uma vez ao mês ao longo de sete meses do curso acadêmico, desta maneira tivemos a oportunidade de debater sobre temas candentes na História Contemporânea do continente, dando aos estudantes uma visão muito completa da História de América, já que nas aulas teóricas abordávamos as épocas Pré-hispânica e Colonial e nas práticas tratávamos a problemática atual. Os debates de “cine-fóruns” versaram sobre as seguintes obras: *Muerte de un burócrata* de Tomás Gutiérrez Alea serviu para introduzir aos estudantes nas coordenadas cronológicas da Revolução Cubana e na institucionalização da mesma através do forte aparato burocrático.

La noche de los lápices de Héctor Olivera foi motivo para falar dos regimes de terror dos anos setenta no Cone Sul latino-americano e, de forma especial, estudar a última ditadura argentina (1976-1983). *Los Olvidados* de Luis Buñuel serviu para falar um pouco da história do México no século XX e como, apesar de sua Revolução, a seqüela da pobreza e das crianças de rua foi aumentando em toda América Latina; *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos teve como objetivo iniciar aos estudantes na estética e finalidade do Cinema Novo brasileiro e dar a conhecer os movimentos de migrações internas que se dão no continente, sobretudo do meio rural a cidade, na medida que o filme mostra o Brasil profundo, inédito, não de cartão postal turístico, nem de futebol, nem de samba, definitivamente: o Sertão, o Nordeste inóspito.

Yawar Malku (Cóndor Sangrante) de Jorge Sanjinés teve como finalidade aproximar-se ao mundo indígena, aos esquecidos e clandestinos, em um país como a Bolívia onde são maioria, e conhecer também as “falsas políticas de desenvolvimento” de algumas ONGs *gringas* que, casadas com as oligarquias

tradicionais do país, têm o objetivo genocida de exterminar aos “Zé ninguêns”, já que não são rentáveis para o mercado de consumo. *Caídos Del Cielo* de Francisco J. Lombardi nos serviu para compreendermos a estrutura social da cidade de Lima nos anos oitenta e as atitudes das classes altas, médias e baixas frente ao infortúnio e a morte.

El Viaje de Fernando Solanas cumpriu a finalidade de dar uma visão global do continente desde a Terra do Fogo até o México nos começos dos anos noventa, nesta obra se abordam os seguintes temas: a corrupção política dos países latino-americanos, o imperialismo opressor, a dívida externa, as relações de produção injustas, a globalização da pobreza, a América rural e urbana, o continente de etnias variadas e o caráter dual polarizado social e economicamente; mas há um vislumbre de esperança que é a tomada de consciência da realidade continental, a tomada de consciência da própria história, a recuperação dos mitos e da memória, a recuperação das origens e da própria identidade para olhar-se a si mesmos desde si próprios e deixar de ver-se com o “espelho dos amos”; não há mais modelo a seguir que a própria identidade.

Com este último aparte, pretendemos deixar clara a importância que têm o ensino da História da América na Universidade de Cádiz e de como nosso grupo “Intrahistoria, Oralidad y Cultura en América Latina y Andalucía” têm como objetivo fazer da pesquisa uma realidade que possa transmitir-se ao ensino da História da América. Definitivamente, unir pesquisa e ensino, acabar com esses tópicos tão distantes em nossas Universidades e de todo incertos: “bom docente é sinônimo de mau pesquisador; ou vice versa”.

RESUMO

Esta pesquisa pretende divulgar os resultados de um ensaio pedagógico realizado pela Área de História da América da Universidad de Cádiz, Espanha. O objetivo foi o de estudar a complexa realidade latino-americana não mediante as tradicionais fontes documentais e bibliográficas e sim vendo filmes.

Palavras-chave: História da América Latina. Cinema. Ensino de história.

ABSTRACT

This investigation pretends to demonstrate the results of a pedagogic essay carried out by the Area of History of America at the University of Cádiz, Spain. The purpose is the study of the complex latin american reality outside the traditional documental sources and biographies, but through the viewing of films.

Keywords: Latin american history. Cinema. Teaching history.