

# O CINEMA POLÍTICO DE GILLO PONTECORVO: UMA ANÁLISE DO FILME *A BATALHA DE ARGEL*

Jefferson Luis Ribas de Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** Esse artigo analisa o filme *A Batalha de Argel* (*La Battaglia Di Algeri*, Argélia/Itália, 1965), realizado pelo cineasta Gillo Pontecorvo. Trata-se de um rico documento áudio-visual sobre a guerra da Independência da Argélia (1954-1962). Busca-se problematizar o olhar que o cineasta lançou sobre o conflito, bem como enfatizar o potencial e a importância do diretor de cinema como um novo tipo de historiador.

**Palavras-chave:** Cinema; História; Gillo Pontecorvo; Guerra da Argélia.

**Abstract:** This paper examines the film *The Battle of Algiers* (*La Battaglia Di Algeri*, Algeria/Italy, 1965), realized by filmmaker Gillo Pontecorvo. It is of a rich audio-visual documentary about the war of independence on Algeria (1954-1962). Seeks to problematize the look that filmmaker launched on the conflict, and emphasize the potential and importance of the director movie to a new kind of historian.

**Keywords:** Movie; History; Gillo Pontecorvo; Algeria War.

## Introdução

No seu recém-publicado livro *A História nos Filmes, Os Filmes na História*, Robert A. Rosenstone reflete sobre a importância e as particularidades do chamado **filme histórico** para a própria escrita da história. Como vivemos em uma sociedade em que as imagens hoje têm uma importância essencial para que as pessoas constituam suas percepções do mundo, o conhecimento histórico igualmente não foge a essa característica. Rosenstone comenta que, atualmente, muito do que o público entende, reflete e julga sobre o passado está em muito baseado no conhecimento que a mídia cinematográfica produz. É a partir dos filmes, e das formas que esse passado é **mostrado** nas telas, é que o cinema demonstra uma imensa capacidade de diálogo com o discurso sobre a história de forma mais geral.

Mas que diálogo seria esse? De que maneira ele se dá? Rosenstone afirma que a história, os processos e os contextos que são

---

<sup>1</sup> Mestre em História pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Professor tutor da UAB-UEPG. Endereço: Rua João Cecy Filho, 4007, Rio Verde, Uvaranas, Ponta Grossa – PR. Telefone: (42) 3027-6172. E-mail: jeffersonribas31@yahoo.com.br.

Tempos Históricos	Volume 15 - 2º Semestre – 2011 – p. 505 - 529 ISSN 1517-4689 (versão impressa) • 1983-1463 (versão eletrônica)
----------------------	--

criados nos filmes têm um grande nível de importância para as nossas compreensões sobre o passado. Mas julgar essas fontes áudio-visuais necessita de ferramentas novas, e não da clássica (e, segundo esse historiador, errada) maneira de analisar as obras filmicas a partir do conhecimento propiciado pelas obras históricas escritas. O que os filmes fazem é criar um outro tipo de história, a partir de singularidades da própria mídia cinematográfica. E para ele, o que os filmes históricos mostram são *tentativas de dar sentido ao passado*. Como fica evidente no trecho a seguir:

Está na hora de pôr fim a essa postura defensiva e adotar uma maneira diferente de ver os filmes históricos, sugerir que tais obras já vêm fazendo história, *se, com a expressão “fazer” história*, indicarmos não uma participação naquele discurso tradicional (algo que os filmes claramente não podem fazer), mas *uma tentativa séria de dar sentido ao passado*. Essa forma visual do pensamento histórico não deve, e não pode, ser julgada a partir de critérios que aplicamos à história produzida em páginas impressas. Ela existe essencialmente como um campo separado, com um próprio conjunto de regras e procedimentos para criar obras que têm sua própria integridade histórica, obras que estabelecem uma relação com o mundo da história escrita, tecendo comentários a seu respeito e, muitas vezes, o desafiando (ROSENSTONE, 2010: 61-62).

Por exigir uma capacidade de síntese, já que um roteiro cinematográfico não pode abarcar todos os fatos e discussões de uma volumosa obra escrita por um historiador, o *filme histórico* demonstra sua força ao explanar suas idéias em muito através de símbolos e metáforas (ROSENSTONE, 2010: 239), o que contribui para que o(s) sentido(s) do passado possa(m) ser compreendido(s) pelo espectador. Os filmes podem enriquecer nossa visão sobre contextos vividos também porque as obras cinematográficas não apelam somente para a **razão** do público, mas principalmente para seus sentimentos, que são armas poderosas de entendimento, já que o filme passa a impressão de que o passado está sendo **vivenciado** na tela, e não **representado**. Por

trabalhar com elementos tão sutis como vestuários de época, gestos encenados, posições de câmera, modos de iluminações e, nos casos mais sofisticados, efeitos de computação gráfica, as obras filmicas mostram sua capacidade extraordinária de criar significados sobre épocas, personagens, grupos sociais e ideologias políticas e religiosas.

### **O Cineasta: historiador e pensador**

Robert A. Rosenstone propõe uma visão mais abrangente para o conceito de **historiador**, e logo, para o próprio sentido da escrita da história. Se até algumas décadas atrás, o significado de **história** se resumia ao que era escrito nos densos e volumosos livros feitos por profissionais acadêmicos, com o passar do tempo, outras possibilidades de leitura do passado foram (e continuam sendo) pensadas e ganharam sua relevância. Para o pesquisador, o cinema, mais precisamente os **filmes históricos**, são exemplos de importantes narrativas que interpretam e re-significam determinados contextos e/ou elementos do passado.

Para Rosenstone, alguns cineastas podem ser considerados **historiadores**, já que tomam a história “não como uma fonte simples de escapismo ou entretenimento, mas como uma maneira de entender como as questões e os problemas levantados continuam vivos para nós no presente” (Rosenstone, 2010: 174). Entre alguns *cineastas/historiadores* que ele cita estão o norte-americano Oliver Stone, o polonês Andrzej Wajda, o senegalês Ousmane Sembene, a alemã Margarethe von Trotta, o húngaro Miklos Jancso, o grego Theo Angelopoulos, o espanhol Carlos Saura, a argentina Maria Luisa Bemberg, o taiuanês Hsou Hsien, os italianos Vittorio e Paolo Taviani e o sérvio Emir Kusturica (ROSENSTONE, 2010: 171). Segundo Rosenstone, esses diretores problematizam de forma séria as histórias nacionais de seus respectivos países, propondo reflexões profundas sobre processos vivenciados. Ou seja, tornam o passado um problema, e ajudam a esclarecer aspectos do presente. Fazem um trabalho de **historiadores**.

Só que ao invés de usarem o tradicional discurso escrito, utilizam o cinema, uma outra mídia, para tornarem públicos seus pensamentos e reflexões sobre o tempo e a sociedade. Um novo tipo de historiador, enfim.

De outra forma, para Jorge Nóvoa, alguns cineastas podem ser vistos como *pensadores*, já que articulam não apenas um pensamento próprio sobre a sociedade através de suas obras cinematográficas, mas também mesclam o **pensar** e o **sentir** como um modo integrado de conhecimento. Nóvoa cita Serguei Einsenstein como exemplo de diretor que realizou isso através de suas obras escritas e seus filmes:

Ele viveu tencionado em dotar o povo de uma consciência histórica e social. Sua sofisticada e elaborada estética do ponto de vista da forma tem esta originalidade. Na sua teoria, forma e conteúdo são também duas dimensões do mesmo processo. Ou seja, sua forma é um modo de conteúdo. Seus filmes são complexos e ricos porque sua perspectiva era revolucionar a consciência do povo. Existia nela uma pedagogia através da qual realiza sua intervenção política que se distingue da manipulação (NÓVOA, 2009: 172).

Dos muitos caminhos que o cinema tomou na primeira metade do século passado, certamente uma das mais emblemáticas foi o cinema soviético. Desde a revolução de 1917, a **sétima arte** foi vista como uma das linguagens essenciais para a doutrinação política da população russa, haja vista que durante essa época boa parte de seus indivíduos eram camponeses que não sabiam ler. As imagens filmicas, dessa forma, cumpriam uma função pedagógica, apresentando e legitimando os novos valores sociais vindos com a revolução. Ainda que as artes de um modo geral tenham passado por grandes dificuldades nos anos iniciais do novo regime, em partes devido a Guerra Civil, os líderes soviéticos já viam com olhos bastante atentos o potencial cinematográfico. Em 1923, Trotsky falava:

O fato de, até agora, não termos ainda dominado o cinema prova até que ponto somos desastrados e incultos, para não dizer idiotas. O cinema é um

instrumento que se impõe por si só, ele é o melhor instrumento de propaganda (NOVA, 2007: 2).

De todos os cineastas que foram chamados a contribuir com essa arte revolucionária, Serguei Eisenstein foi um dos mais destacados, não somente para o regime soviético, mas principalmente para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Seu processo de **montagem intelectual**, em que o contraste entre duas imagens cinematográficas distintas, entre duas representações, levaria a um terceiro significado, completamente diferente das duas ideias anteriores, é desde então muito usado e estudado na teoria do cinema. Sua importância como artista dentro da história soviética, de início dos anos 1920 até seu falecimento em 1948, é de extrema importância.

Três de suas obras-primas realizadas antes da ascensão da ditadura stalinista parecem resumir a concepção artística e ideológica do diretor. Juntos, *A Greve (Stachka, 1923)*, *O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin, 1925)* e *Outubro (Oktyabr, 1927)* mostram não personagens individuais, mas sim as populações como heróis da história. Ainda que os líderes soviéticos apareçam nas películas (como Lênin em *Outubro*), é a massa anônima que se revolta e toma o controle do próprio destino. Dessa forma, o cinema de Eisenstein estava de pleno acordo com a concepção marxista da história, cuja organização do proletariado levaria a revolução mundial. A tomada do Potemkin e a vitória da coletividade era a projeção cinematográfica ideal do fim da sociedade de classes e do triunfo dos oprimidos.

Ainda que após a construção de todo aparelho repressor da ditadura de Stalin, Eisenstein tenha deixado o **herói coletivo** de lado, se centrando em histórias individuais, como por exemplo, em *Alexandre Nevsky (1938)* e *Ivan – O Terrível (Ivan Groznyj, 1944)*, ambos censurados pelo governo stalinista, é sua profícua fase artística dos anos 1920 que terá uma influência decisiva sobre inúmeros cineastas de épocas posteriores que farão um cinema mais comprometido com os ideais da esquerda.

Assim é que nos anos 1960, período de profunda agitação política em inúmeros países, esse cinema mais “engajado” problematizará as relações entre sociedade, mudanças históricas e a violência, tendo como baliza final a idéia de transformação social. É dessa forma que cineastas destacados dessa época, como o cubano Tomás Gutiérrez Alea e o brasileiro Glauber Rocha, entre muitos outros, buscarão problematizar a história de seus respectivos países, com vistas a analisarem seus problemas e proporem a superação do **atraso social**. Entre os inúmeros realizadores do cinema que na década de 1960 se propuseram a fazer de seus filmes uma interpretação crítica de seu tempo, o diretor Gillo Pontecorvo é alguém que merece destaque.

### **A Ditadura da Verdade**

Gillo Pontecorvo nasceu na Itália em 1919. Vindo de uma família judia de classe média, passou parte de sua juventude na França, onde participou de inúmeros torneios de tênis, conseguindo até certo sucesso nesse esporte. Conheceu nesse tempo também intelectuais famosos como Stravinsky, Sartre e Picasso. Mas, foi no contato que teve com jovens que lutaram na Guerra Civil Espanhola, que seu modo de pensar foi transformado, nutrindo a partir disso um interesse pelas lutas políticas de seu tempo. Era então época da Segunda Guerra Mundial.

A aproximação com os ideais socialistas a partir desse momento mudará para sempre sua vida, tornando-o um homem de esquerda, cujas convicções ideológicas permanecerão não apenas na sua militância política, como também na sua carreira artística. Voltando a Itália na clandestinidade, integra a liderança da Juventude Comunista e ajuda a resistência na queda do governo fascista de Benito Mussolini. Pontecorvo continuará como membro do Partido Comunista Italiano até o ano de 1956, quando a decepção da invasão da Hungria pela União Soviética o levará a se desfiliar da instituição. Porém, continuou sendo um homem de esquerda, como ele mesmo diz: “(...) a procurar, sem

saber como, sobretudo por não entender nada de política, a procurar um modo de mudar as coisas terríveis de nosso mundo”<sup>2</sup>.

Após o fim da guerra, a primeira atividade para qual é atraído não é o cinema, mas sim a fotografia, o fotojornalismo. Ao mesmo tempo em que seu trabalho como fotógrafo de questões sócio-políticas vai crescendo em importância, nessa mesma época ocorre na Itália a ascensão do movimento Neo-Realista. Essas duas questões são importantes para o posterior trabalho de Gillo Pontecorvo como cineasta.

O Neo-Realismo italiano se constitui num movimento cinematográfico surgido naquele país entre as décadas de 1940 e 1950. Entre as suas características podemos destacar a utilização de cenários reais ao invés de locações em estúdio, o uso frequente de atores não-profissionais e tramas que giravam em torno das pessoas pobres da Itália do fim da guerra, com seus sonhos, decepções e problemas do cotidiano. Eram filmes que contavam a história de pessoas simples às voltas com os problemas sociais do período, como o desemprego e a moradia. Daí o nome Neo-Realismo - a pretensão de atingir a *realidade* da época, de servir como testemunho visual das mazelas vividas no pós-guerra. Essa proposta artística e política de diretores como Roberto Rossellini e Vittorio de Sica, entre outros, teve um profundo impacto na cinematografia mundial a partir de então.

O Neo-Realismo chegaria ao fim nos meados dos anos 1950. Ao assistir um dos filmes-ícone do movimento, *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini, o entusiasmo de Pontecorvo pelo cinema floresceu.

*Paisà* me entusiasmou, por sua capacidade de se aproximar do real, de tornar tudo verdadeiro, extraordinariamente claro e preciso. Então decidi mudar de carreira e começar a fazer cinema. Comprei uma *Paillard*, uma 16 mm, e comecei a fazer documentários<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> GILLO Pontecorvo: A Ditadura da Verdade. Direção: Oliver Curtis. Produção: Anna Campeau. Londres: Rear Window, Bandung: VideoFilmes, 1992. 1 DVD (37 min.), son., color.

<sup>3</sup> GILLO Pontecorvo: A Ditadura da Verdade. Direção: Oliver Curtis. Produção: Anna Campeau. Londres: Rear Window, Bandung: VideoFilmes, 1992. 1 DVD (37 min.), son., color.

Após dirigir vários documentários, estréia no cinema de ficção com *Kapo* (1959), um dos primeiros filmes a tratar dos campos de concentração. A partir desse seu primeiro trabalho ficcional, duas características já se fazem presentes em sua obra: a abordagem de temas políticos (Guerra da Argélia, separatismo basco, holocausto, anticolonialismo) e a colaboração do roteirista Franco Solinas, amigo de longa data do cineasta e igualmente adepto dos ideais socialistas. Gillo Pontecorvo realizou poucos filmes de ficção. Após *Kapo*, fez *A Batalha de Argel* (que falaremos mais adiante), *Queimada* (*Quemada*, 1969), filme que trata da luta anti-colonial nas Antilhas no século XIX, *Ogro* (1979) e *I Corti Italiani* (1997). Por questões políticas ou por necessidade, ou ambos, Pontecorvo acabou sua carreira artística dirigindo comerciais para a televisão até seu falecimento em 2006. Ainda que esse final possa parecer um tanto melancólico, o poder de militância de seus filmes, que repercutem até hoje, não pode ser esquecido. Ao comentar sobre *A Batalha de Argel*, o diretor reflete:

Quando o filme nasceu, lembro que foi em 1965 [e] era uma perigosa novidade, não ter atores protagonistas e não ter um único protagonista e sim um coletivo, um coro. Começamos com tantos problemas e achava que o único modo de ganhar o público com esse filme tão diferente do que estava acostumado era com uma *ditadura da verdade*. Ou seja, dar a impressão de documentário, de noticiário. E isso embora fosse uma obra de ficção. Então a fotografia parecida com os documentários, como a dos cine-jornais, uma fotografia com grão. Era decisiva para mim<sup>4</sup>.

## A Batalha de Argel

Baseado no livro *Souvenirs de La Bataille D'Alger*, de autoria de Saadi Yacef, um dos líderes do principal bairro árabe – Casbah – de Argel, publicado em 1962<sup>5</sup>, o filme *A Batalha de Argel* (*La Bataglia Di Algeri*, Itália/Argélia, 1965, 121 min.) se constitui numa interessante

---

<sup>4</sup> GILLO Pontecorvo: *A Ditadura da Verdade*. Direção: Oliver Curtis. Produção: Anna Campeau. Londres: Rear Window, Bandung: VideoFilmes, 1992. 1 DVD (37 min.), son., color.

<sup>5</sup> ENTREVISTA de Saadi Yacef a José Carlos Avellar. VideoFilmes, 2005. 1 DVD (20 min.), son., color. Material extra do DVD do filme *A Batalha de Argel*.



interpretação sobre o levante armado argelino contra a metrópole francesa de meados dos anos 1950 até o início da década seguinte. Embora seja baseado num livro de memórias de um dos líderes do movimento, o roteiro escrito por Franco Solinas e filmado por Gillo Pontecorvo não pretende ter protagonistas. Para o melhor entendimento do leitor, abaixo segue uma sinopse do longa-metragem.

O filme tem início em uma sala de interrogatório, em que um senhor, após dar uma informação sob tortura, leva um grupo de militares franceses para a Casbah, o bairro árabe de Argel. Após a sequência de créditos, descobrimos quem os militares pretendem prender: Ali La Pointe, último líder da FLN (Frente de Libertação Nacional, grupo mais radical da luta anti-colonial) que está escondido sob uma parede falsa com mais um homem, uma mulher e um menino. A imagem fecha em close sobre La Pointe, e a narrativa volta ao início do conflito em Argel, no ano de 1954. Através de uma fotografia panorâmica, nos é mostrado primeiro o bairro europeu, e, em seguida, a Casbah, o principal bairro islâmico.

A partir desse *flashback*, a trajetória de luta da FLN pela independência da Argélia será o tema principal do filme. Um boletim da organização (lida por um narrador *in-off*) exorta a população a se rebelar contra o regime colonial, ao mesmo tempo que imagens de populares são mostrados realizando seus afazeres cotidianos. La Pointe volta a aparecer, aplicando um pequeno golpe com cartas de baralho em uma rua. Logo após ele é preso após se envolver em uma briga com um jovem francês.

É na prisão que La Pointe tomará contato com a causa argelina, ao ver um homem gritando palavras de ordem como “Alá é Grande!” e “Viva a Argélia!”, antes de ir para a guilhotina.

Saindo da prisão, e já como membro da organização, La Pointe recebe a missão de matar um policial, missão que aceita e que acaba falhando. Novamente perseguido pela polícia, ele se esconde e encontra Jaffar, um dos líderes do grupo, que o tranquiliza dizendo que o

atentado era apenas um teste para avaliar sua fidelidade ao movimento revolucionário.

Em um novo boletim, a FLN culpa o governo colonial pela miséria e vícios do povo argelino. A organização, então, inicia uma repressão ao uso de drogas e bebidas dentro da Casbah, bem como a punição a possíveis traidores, tendo La Pointe como seguidor radical das diretrizes da FLN.

Em Junho de 1956, o grupo inicia uma série de ataques contra a polícia e o exército francês em Argel, com inúmeros mortos. A polícia tenta um contragolpe controlando os hospitais e a entrega de medicamentos. Os bairros árabes são sitiados. Um delegado de polícia coloca clandestinamente uma bomba na Casbah, atentado que causa a morte de dezenas de pessoas, incluindo crianças.

Em retaliação a esse ataque, a FLN promove um ataque triplo no centro da capital. Três mulheres árabes vestem-se como ocidentais e colocam bombas em lugares específicos frequentados por franceses. Após a violência dessa ação, o governo da metrópole resolve tomar atitudes mais drásticas.

Em 16 de fevereiro de 1957, ocorre a chegada dos paraquedistas franceses na capital da Argélia, sob chefia do coronel Mathieu. Após a marcha pelas ruas, o militar faz uma longa reunião com os seus comandados sobre como agem os membros da FLN e quais as táticas que serão usadas para derrotá-los.

Em um novo boletim, a FLN decreta uma greve geral de uma semana, para tentar chamar a atenção da ONU para a luta anti-colonial. O coronel Mathieu batiza a operação de combate à greve de Operação Champagne.

Na Casbah, La Pointe e outro líder, Ben M' Hidi, travam um diálogo sobre as estratégias da FLN durante a greve. O grupo de paraquedistas invade o bairro árabe e inicia a perseguição aos líderes. A repressão e o sítio aos moradores do local aumentam. Os paraquedistas iniciam uma série de torturas aos presos.

A greve geral promovida pela FLN fracassa, já que a ONU aprova a não-intervenção armada na Argélia. O coronel descobre quem são os principais líderes da FLN e inicia a perseguição a eles.

Em 4 de março de 1957, um dos cérebros da organização anti-colonial, Ben M' Hidi, é preso. Após dar uma entrevista a um grupo de jornalistas, ele aparece morto na prisão. Embora as autoridades afirmem que ele se matou, os indícios mostram que ele foi assassinado em uma das longas sessões de tortura promovidas pelos militares franceses.

Após todos esses acontecimentos, a narrativa volta ao ponto em que começou, em que Ali La Pointe, após a prisão e morte de todos os outros líderes da FLN, é encontrado pelo coronel Mathieu em um esconderijo em uma das residências da Casbah. Mathieu pede para que ele se renda, o que não é atendido. Os outros que estão com La Pointe no local, um casal e um menino, também não se entregam. Os pará-quedistas resolvem colocar uma bomba na casa, matando o último líder da FLN e os outros. Com isso, a principal organização anti-colonial é desmantelada dentro da Casbah.

Em 11 de dezembro de 1960, explodem revoltas populares em toda a Argélia. Através da voz de um outro narrador, descobrimos se trataram de inúmeros levantes armados promovidos por outros grupos anti-coloniais.

No ano de 1962, a Argélia consegue sua independência e o filme termina com a felicidade da população nas ruas.

### **O “coro coletivo”**

Embora a narrativa fílmica utilize um personagem - Ali La Pointe - para contar a trajetória de organização e luta da FLN contra o domínio colonial, ao se assistir a película, podemos notar que não é ele o verdadeiro protagonista. Pontecorvo, como escrito acima, queria todo um conjunto como verdadeiro protagonista da história. E assim podemos interpretar *A Batalha de Argel*. Não é a partir de um indivíduo, La Pointe, que o contexto vai ganhando inteligibilidade, mas o processo ganha forma através da visão e das atitudes de uma multiplicidade de sujeitos,

da qual se incluem os líderes da FLN, mulheres, crianças, idosos, autoridades, policiais, transeuntes. Todo um conjunto de tipos – franceses e argelinos – é usado no roteiro como partes integrantes do processo revolucionário. Processo esse que invade a vida cotidiana, interfere nas trajetórias individuais com sua violência e surpresa. *Argel*, dessa forma, não se propõe a ser um filme político centrado em heróis românticos, mas, ao contrário disso, quer mostrar todo um coletivo como agente histórico, um **personagem coral**, na definição do crítico Edward Said, que faz a apresentação do documentário *A Ditadura da Verdade*.

Quanto aos aspectos cinematográficos, *Argel* articula imagens em tons de documentário, em preto-e-branco com grão, como já definido no depoimento de Pontecorvo, característico dos noticiários e cine-jornais do período dos anos 1930 e da Segunda Guerra Mundial, com elementos retirados do Neo-Realismo italiano, como a utilização de atores não-profissionais e filmagens em cenários reais, já que a produção foi rodada na própria Argel. O tom de cine-jornal se torna ainda mais evidente no filme com a utilização de narradores *in-off*, proclamando tanto os boletins da FLN quanto as ações do governo colonial, e que servem como fios condutores, não apenas da narrativa, mas igualmente para o processo histórico que nos é apresentado. Com isso, podemos ver a influência jornalística no trabalho artístico de Pontecorvo, já que prevalece o tom de documentário em todo o filme, mesmo sendo esse um filme de ficção.

Ao todo com duas horas de duração, há no filme uma divisão quase exata na narrativa em duas partes. Primeiro, a articulação e os ataques da FLN contra os colonizadores, e em seguida, a chegada da brigada francesa de pára-quedistas em Argel, e a contra-ofensiva desse grupo de militares.

Se Ali La Pointe é a imagem do colonizado subversivo, seu contraponto será o coronel Mathieu (inspirado no líder da repressão francesa na Guerra da Argélia, o coronel Massu). Os dois são os únicos

personagens a terem suas trajetórias contadas pelo narrador (no caso de La Pointe, quando é preso pela polícia logo no início do filme, e Mathieu quando entra triunfante em Argel com o grupo de pára-quedistas). Ainda assim, em nenhum plano do filme serão mostrados os dois juntos. Talvez possamos pensar isso como mais uma evidência de que *Argel* se estabelece mais pelo confronto de visões de mundo do que por personagens individuais.

Ainda que a produção tenha recebido patrocínio do governo argelino recém criado, e que o **coro coletivo** seja o grande “herói” da película (o que remete as idéias de Serguei Eisenstein, no qual a massa revolucionária é a personagem da transformação social), há uma busca no filme para se fugir do maniqueísmo. E é essa complexidade de *A Batalha de Argel* que o torna um documento áudio-visual extremamente rico.

Essa busca de se tentar ver os dois lados do conflito, e a violência que explode de ambas as partes já era uma postura no livro de Saadi Yacef. Ao se transpor da literatura para o cinema essa visão do levante argelino, os objetivos políticos do roteirista Franco Solinas e de Pontecorvo se tornaram mais precisos, como fala o diretor:

Creio e, acima de tudo, Franco Solinas acreditava que é importante entrar na lógica de ambos os lados, de antagonista e de protagonista. Então, se falamos dos pára-quedistas, por que mostrá-los como monstros, ou como os SS? Para a condenação do colonialismo, que era o nosso objetivo, é melhor identificar outros culpados: o erro e a intransigência do colonialismo<sup>6</sup>.

É esse processo dialético histórico e social, em que ambos os lados mostram seus rostos humanos, que acaba sendo o grande triunfo dessa obra cinematográfica. Porém sem deixar de destacar que se trata de um filme com uma postura anti-colonial.

Isso fica exemplificado em uma das sequências mais famosas do filme, o momento em que três mulheres da Casbah participam de um

---

<sup>6</sup> GILLO Pontecorvo: A Ditadura da Verdade. Direção: Oliver Curtis. Produção: Anna Campeau. Londres: Rear Window, Bandung: VideoFilmes, 1992. 1 DVD (37 min.), son., color.

atentado triplo no centro de Argel. O momento de preparação das mulheres é extremamente significativo, já que para fazerem o ato elas se despem de suas vestes islâmicas, mudam seus cabelos, se maquiam e assumem uma imagem mais ocidentalizada. Elas levam bolsas com explosivos para detonarem em espaços frequentados por franceses. Os locais escolhidos são uma leiteria, uma danceteria e uma agência da *Air France*. As cenas da transformação dessas mulheres em uma nova identidade são acompanhadas pela percussão tensa da trilha sonora de Ennio Morricone, em que quase adquirem um caráter étnico. Música e imagem se mesclam para representar um momento ritual, uma passagem em que suas vidas não serão ao fim daquele ato mais as mesmas.

É interessante notar que uma dessas mulheres leva um filho consigo. Ela deixa-o com um conhecido que encontra numa rua, antes de ir para a *Air France* deixar uma das bombas. Pontecorvo não as mostra como vilãs, nem como mulheres extraordinárias, mas sim como pessoas comuns. Parece dizer com isso que qualquer sujeito pode ser capaz de atos nobres ou violentos. O que varia são as circunstâncias. A mãe zelosa e protetora é a mesma capaz de matar pessoas inocentes. O contexto político e social de uma época parece modelar nossas mais íntimas escolhas pessoais.

No filme, as bombas deixadas em lugares estratégicos, (do qual morrem sorridentes jovens, simpáticos homens de terno e gravata e um bebê que toma sorvete, todos franceses) é uma resposta a um atentado ocorrido na Casbah, realizado pela polícia de Argel. Igualmente o delegado responsável pela operação não nos é apresentado no filme em tons vilanescos. Aparece ser um homem sério, um dedicado trabalhador e marido. Antes de ir com alguns colegas deixar uma bomba no bairro árabe, aparece numa animada reunião com amigos. Após uma despedida de sua preocupada esposa, parte para o ato intimidador e violento.

A lógica dos dois lados nos é mostrada sem estereótipos e sem maniqueísmos. Há uma ideia precisa nessas duas sequências: levar a reflexão de quem assiste a pensar no jogo político no qual aqueles sujeitos históricos estavam envolvidos, bem como o papel da violência naquele contexto.

Como já escrito acima, podemos definir *A Batalha de Argel* como um filme com uma postura anti-colonial, cujos objetivos seriam “o erro e a intransigência do colonialismo”, como declarou Pontecorvo em entrevista<sup>7</sup>. Nessa obra, o cineasta realiza algo bastante interessante em alguns momentos: como o cinema é feito de sons e imagens, Pontecorvo usa em algumas sequências essas duas grandes características da sétima arte em contraste, como se discurso escrito e linguagem imagética nem sempre andassem juntas. Uma análise mais apurada dessa ideia presente no filme, nos mostra que essa era uma forma de criticar a própria representação das instituições, entre o que era a **oficialidade** e o que era realizado efetivamente. Pontecorvo, dessa maneira, propõe uma crítica aos próprios relatos históricos, dizendo que se os atores sociais querem deixar para a posteridade apenas aquilo que os interessa, essa forma de agir encontra brechas, nas quais formas alternativas e/ou subversivas de narrar a história podem trilhar.

Um desses exemplos aparece logo no início do filme, no *Boletim n° 24* da FLN lida pelo narrador, que proclama:

Povo da Argélia, o governo colonialista é responsável não só pela miséria do povo, mas também pelos vícios dos nossos irmãos e irmãs que nos fazem perder nossa dignidade. A FLN faz uma campanha para erradicar esse flagelo e pede a ajuda e a cooperação do povo. Este é o primeiro passo para a independência. A partir de hoje, a FLN assume a responsabilidade pelo bem-estar físico e moral do povo argelino. Decidimos proibir a venda e a ingestão de drogas e álcool. Assim como a prostituição e

---

<sup>7</sup> GILLO Pontecorvo: A Ditadura da Verdade. Direção: Oliver Curtis. Produção: Anna Campeau. Londres: Rear Window, Bandung: VideoFilmes, 1992. 1 DVD (37 min.), son., color.

exploração. Os transgressores serão punidos. Repetindo!  
Os transgressores terão a pena de morte<sup>8</sup>.

Intercalado a esse chamado, um homem, possivelmente embriagado, é atacado, derrubado e arrastado por um grupo de meninos em uma escada, numa **morte** simbólica. Embora a produção tenha uma postura anti-colonial, podemos analisar a partir dessa sequência, que a FLN, a organização que se propunha a articular todo o povo argelino contra a metrópole europeia, no fundo, não falava para todos os colonizados, mas somente para aqueles que se enquadravam em seus propósitos morais. A **limpeza** que o grupo queria se constituía em ações profundamente autoritárias. Pontecorvo mostrava que a revolução tinha início em um expurgo dentro da própria Casbah, antes mesmo de combater o inimigo metropolitano. A questão da eliminação de dissidentes era pensado pelos dois lados do conflito, em uma lógica política sombria.

Mas é na sequência seguinte que Pontecorvo mostrará sua crítica a própria FLN, demonstrando as brechas da ideologia anti-colonial. Após a perseguição do homem ébrio pelos meninos da organização, Ali La Pointe aparece em um bar agredindo um homem que está fumando despreocupadamente. Em seguida, ele sai por becos e escadarias da Casbah, e trafega por lugares onde mulheres fumam, bebem e tem parte de seus corpos descobertos. Serão prostitutas? Parece um indício forte. La Pointe, a voz moral da FLN, parece não ligar para isso. O militante que agrediu um homem instante atrás por estar fumando, passa por entre mulheres que fazem a mesma coisa e não toma nenhuma atitude. Embora o boletim da organização proíba a prostituição e as drogas, o diretor nos mostra que as regras não funcionavam com absoluto sucesso. Havia fissuras. O discurso oficial da FLN lida pelo narrador, encontra sua contraparte em imagens cheias de significado. Estaria Ali La Pointe tão cego para seguir os ideais da

---

<sup>8</sup> BATALHA de Argel, A. Direção: Gillo Pontecorvo. Produção: Saadi Yacef. Argel: Casbah Films; VídeoFilmes, 1966. 1 DVD, (121 min.), son.; P&B.



organização anticolonial que não observaria essa prática cultural, tão atacada pela FLN, dentro da Casbah? Ou será que viu? Se o ideal de Pontecorvo era realizar uma produção cinematográfica para um público crítico, o espectador teria que tirar suas próprias conclusões, na contramão entre o discurso propagado e as práticas cotidianas. Eis mais um elemento contestador da obra, e o potencial do cinema de servir como interpretação da história.

O contraste entre o discurso escrito e a imagem, em que uma nega a outra, aparece em outro momento de *A Batalha de Argel*. Dessa vez, problematizando o discurso pró-colonial e mostrando o controle da informação.

Essa cena ocorre no final da película, quando a revolta popular toma as ruas de Argel e ouvimos um jornalista proclamar: “A situação está mais tensa hoje. Apesar da pressão dos grupos coloniais mais radicais, o governo deu ordens de só usar armas em último caso”<sup>9</sup>. Mas, articulado a esse discurso, vemos a polícia e o exército francês fuzilando homens a sangue frio, no momento em que muitos deles correm pelas ruas da cidade, sem nenhuma chance de se defenderem. Enquanto que o restante da multidão, que é também formada por muitas mulheres, é intimidada por bombas de gás lacrimogêneo e tanques de guerra. Novamente, a ideia de Pontecorvo de contrastar imagem e texto se faz presente. Com isso, o diretor questiona tanto o discurso oficial quanto o jornalismo, e a legitimidade de ambos. Instaura um outro relato do conflito e possibilita ao cinema ser visto como uma forma alternativa de conhecimento histórico.

### **Uma Visão da História em Argel**

Como escrito anteriormente, a formação socialista de Gillo Pontecorvo e de seu colaborador, o escritor Franco Solinas, contribuiu

---

<sup>9</sup> BATALHA de Argel, A. Direção: Gillo Pontecorvo. Produção: Saadi Yacef. Argel: Casbah Films; VídeoFilmes, 1966. 1 DVD (121 min.), son.; P&B.

para que perpassse em todo o filme uma visão marxista da história. Como interpreta o historiador Peter Burke:

Como o filme do mesmo diretor, *Queimada* (1969), que se passa no Caribe, no início de século 19, o filme *A Batalha de Argel* oferece uma poderosa imagem da interpretação marxista do processo histórico como uma luta entre opressores e oprimidos, na qual os últimos estão destinados à vitória (BURKE, 2004: 207).

Segundo Edward Said, para essa produção, o cineasta buscou inspiração no pensador Antonio Gramsci. E essa visão engajada do processo histórico, com a finalidade de propor uma transformação social, é constante em muitos diálogos do filme. Ou seja, a derrubada de uma sociedade de opressão era inevitável, ainda que o tempo e os momentos de desesperança parecessem dizer o contrário.

Mas a aparente inevitabilidade desse processo não está despida das próprias etapas (e dos problemas) para se chegar a tal estágio. Os caminhos eram difíceis. Isso fica bastante claro em um rico diálogo entre Ben M' Hidi, um pouco antes de ser preso, e Ali La Pointe, quando a FLN promulga a greve geral em toda a Argélia para chamar a atenção da ONU para a causa da independência do país:

M' Hidi: Disseram que você não gostou da greve?  
Por Quê?

La Pointe: Porque não usaremos armas.

M' Hidi: Atos de violência não vencem guerras. E nem revoluções. O terrorismo serve para começar. Depois, o povo todo deve agir. É para isso que serve a greve. Para mobilizar os argelinos e avaliar nossa força.

La Pointe: E mostrar isso à ONU.

M' Hidi: Isso, mostrar a ONU. Na sei se vai servir, mas a ONU poderá medir nossa força. Sabe, Ali, começar uma revolução é muito difícil. Mas mais difícil ainda é continuá-la, e, o pior de tudo, é vencê-la. Mas é depois, quando tivermos vencido é que começarão as reais dificuldades. Ou seja, há muito a fazer. Não está cansado Ali!

La Pointe: Não!<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> BATALHA de Argel, A. Direção: Gillo Pontecorvo. Produção: Saadi Yacef. Argel: Casbah Films; VídeoFilmes, 1966. 1 DVD (121 min.), son.: P&B.

O diálogo entre os dois, mais do que uma reflexão sobre o próprio destino do levante argelino, parece todo um pensamento sobre o sentido e o desfecho das revoluções como um todo. E as revoluções socialistas em particular. Indo muito além do que poderia ser apenas uma idéia romantizada dos processos revolucionários, Ali e Ben M' Hidi olham de forma distinta como seguir o caminho desejado: o vanguardismo violento de um encontra o contraponto no apoio da mobilização popular de outro. São duas faces da mesma moeda. O filme de Pontecorvo propõe uma realista interpretação histórica, não só da FLN, como também da guerra pela independência. Começar, continuar, vencer, e depois esperar pelas reais dificuldades. O personagem de M' Hidi reflete sobre um processo político incerto e angustiante, cujo resultado final jamais poderia ser o cansaço.

Outra interpretação histórica bastante interessante em *Argel* é a cena da tomada de consciência para a causa revolucionária de Ali La Pointe. Detido por se meter em uma briga com um jovem francês, é na prisão que ele se tornará um **novo homem** ao ver um árabe preso ir para a guilhotina gritando: “Viva a Argélia!”<sup>11</sup> A cena adquire um potencial crítico se nos lembrarmos que a própria guilhotina foi um dos símbolos da Revolução Francesa. O mesmo país que expandiu ao mundo o lema **Liberdade, Igualdade, Fraternidade**, agora é o grande opressor colonial, o grande inimigo político. Não é a declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão o símbolo daquele passado naquele presente, mas sim um instrumento de silêncio e morte.

A esse respeito, Mustafa Yazbek é bastante contundente:

A França, com sua tão propalada defesa dos ideais revolucionários do século XVIII, mostrou que, quando se tratava de colonialismo, a democracia tornava-se somente um discurso pouco consistente, um encobrimento dos mecanismos encarregados de manipular as relações entre colonizados e colonizadores. A Argélia pertencia à França, mas não lhe era permitido

---

<sup>11</sup> BATALHA de Argel, A. Direção: Gillo Pontecorvo. Produção: Saadi Yacef. Argel: Casbah Films; VídeoFilmes, 1966. 1 DVD (121 min.), son. P&B.

partilhar do sistema democrático e liberal francês (YAZBEK, 2010: 46-47).

Novamente, mesmo vendo todo o potencial militante de *A Batalha de Argel*, o filme não deixa de questionar, através dessa cena, as próprias consequências de um processo de revolução. Não levaria a luta pela liberdade a um outro movimento opressor? O profundo desejo de se libertar de determinadas contradições sociais não levaria ao estabelecimento de novas contradições?

Eis o que parece ser a grande reflexão do filme. Ao invés de mostrar um processo político de uma forma monolítica, tomando a visão de apenas um dos lados, o que poderia levar a uma simplista idéia de *propaganda*, como grande parte do cinema de pretensões ufanistas das décadas de 1930 e 1940 (FURHAMMAR & ISACKSSON: 1976), *A Batalha de Argel* toma exatamente essa relação conflitual para pensar a própria história. Como escreve Marcos Napolitano, ao comentar sobre seu diretor:

Quanto a Gillo Pontecorvo, mesmo fazendo o elogio da revolução como processo histórico inevitável, utilizou-se de uma interessante e peculiar estratégia narrativa – a relação dialética entre repressor e reprimido, entre revolucionário e contra-revolucionário – para refletir sobre a violência inerente às revoluções, evitando julgamentos morais dos atores, mas explicitando o sistema de dominação – principalmente o sistema colonial – responsável pela violência generalizada dos processos revolucionários (NAPOLITANO, 2007: 82).

Ainda que o filme do diretor italiano se centre nas táticas e estratégias de luta armada dos dois grupos (atentados à bomba e ataques a mão armada pelo lado argelino; torturas e fuzilamentos do lado francês), a película ainda traz uma reflexão histórica interessante ao abordar que o conflito colonial não se resolveria somente através do conflito armado propriamente dito, mas, tão importante quanto isso, seria de que lado a opinião pública estaria mais favorável nesta guerra. Nesse caso, a opinião pública francesa mais especificamente. Isso fica bastante evidente em dois trechos da obra. A primeira, quando o Coronel

Mathieu é cercado por jornalistas para uma rápida entrevista sobre as ações dos pára-queedistas contra a greve geral promovida pela FLN:

Primeiro jornalista: O que significaria uma insurreição armada agora?

Mathieu: O que sempre significou, uma fase da guerra revolucionária. O terrorismo leva à insurreição armada. Assim como a guerrilha leva à guerra.

Primeiro jornalista: Dien Bien Phu?

Mathieu: Isso mesmo. Mas na Indochina eles venceram.

Segundo jornalista: E aqui?

Mathieu: Depende de vocês.

Terceiro jornalista: De nós? Vai nos alistar?

Mathieu: Nada disso. Apenas escrevam e bem. Não precisamos de soldados.

Terceiro jornalista: O que mais?

Mathieu: Vontade política que às vezes existe e às vezes, não. Às vezes não é suficiente. O que foi dito em Paris ontem?

Terceiro jornalista: Nada. Outro artigo de Sartre.

Mathieu: Por que será que os Sartres sempre nascem do outro lado?

Quarto jornalista: Gosta de Sartre?

Mathieu: Não. E muito menos como adversário<sup>12</sup>.

O segundo momento se dará quando é preso o líder Ben M' Hidi, em que Mathieu também estará presente. Os jogos de poder entre o coronel, o prisioneiro e a imprensa fica evidente nessa passagem:

Primeiro jornalista: Senhor Ben M' Hidi, não acha um pouco covarde usar as cestas das mulheres para levar bombas, que tiram tantas vidas inocentes?

Ben: Não é ainda mais covarde atacar vilarejos indefesos com napalm que matam muitos milhares mais? Claro que usar aviões nos facilitaria muito. Dêem-nos os bombardeiros, e podem ficar com nossas cestas.

Segundo jornalista: o senhor acha que a FLN tem alguma chance de derrotar o exército francês?

Ben: A FLN tem mais chance de derrotar o exército francês do que os franceses de mudar o rumo da história.

(...)

Mathieu: Agora chega. É tarde demais e temos trabalho pela frente.

---

<sup>12</sup> BATALHA de Argel, A. Direção: Gillo Pontecorvo. Produção: Saadi Yacef. Argel: Casbah Films; VídeoFilmes, 1966. 1 DVD (121 min.), son. P&B.

Ben: O espetáculo acabou?  
Mathieu: Acabou. Antes que produza o efeito contrário<sup>13</sup>.

Esses dois momentos da película mostram uma quebra de braço entre as forças coloniais e os meios de comunicação. Representado na tela como um grande estrategista e homem de razoável cultura, Mathieu sabe que a vitória apenas em seus aspectos militares não bastaria para legitimar a (re)conquista de Argel. Eram necessários armas mais sutis, e o discurso dos *mass media* contribuiria enormemente para essa legitimidade. Quando o coronel pede para os jornalistas: “Apenas escrevam e bem”, um pedido sutil de: “Escrevam bem sobre nós, soldados!”, parece ecoar como um sussurro. O diálogo entre as duas forças, a imprensa e o poder militar, se mostra de forma clara, mas também ambígua. Um certo respeito entre ambos, mas igualmente uma certa intimidação. Quando o militar proclama que a entrevista de M’ Hidi terminou, pois teme que “produza o efeito contrário”, novamente temos estabelecida uma tensa relação entre imprensa e poder. O “espetáculo” da prisão do líder anti-colonial, poderia tanto servir para um lado quanto ao outro do conflito. Os dois personagens, o repressor e o rebelde, parecem ter a sagacidade de ver a importância que o apoio dos grandes meios de comunicação poderia lhes render, o que contribuiria para a vitória de forma tão importante quanto a conquistada pelas armas.

Pontecorvo, que iniciou sua carreira como fotojornalista, sabia o quanto o jornalismo era imprescindível, fosse seu discurso propagado através da linguagem escrita ou imagética. O que o cineasta reflete a partir desses trechos é que a imprensa, como não poderia deixar de ser, nunca se apresenta de forma neutra, principalmente em um processo revolucionário como é representado nesse filme. Sua força como **formadora de opinião** era importantíssima.

## Considerações Finais

---

<sup>13</sup> BATALHA de Argel, A. Direção: Gillo Pontecorvo. Produção: Saadi Yacef. Argel: Casbah Films; VídeoFilmes, 1966. 1 DVD (121 min.), son. P&B.

Embora o nome do italiano Gillo Pontecorvo não seja citado no livro do pesquisador Robert A. Rosenstone como exemplo de cineasta que usa sua arte para refletir sobre determinados processos históricos, pensamos que o nome do diretor parece se incluir na denominação *cineasta/historiador*. O contexto que visualizamos em *A Batalha de Argel* – a luta pela independência de uma ex-colônia do norte da África, de meados dos anos 1950 até o início da década seguinte –, nós é mostrado de forma muito complexa, pois embora o filme tenha em si uma postura anti-colonial (observado pelo líder Saadi Yacef, autor do livro que deu origem ao roteiro, bem como na de Pontecorvo), não deixa de mostrar as contradições de *ambos os lados* do conflito. O dedicado delegado e marido promove um violento atentado; a zelosa mãe, preocupada com a segurança do filho, coloca uma bomba em um local movimentado; a mesma música de Ennio Morricone é usada nas duas sequencias em que franceses e argelinos, opressores e oprimidos, contam seus mortos e feridos. As consequências do evento político que rompe a vida cotidiana causam sofrimento dos dois lados, cicatrizes que o tempo, talvez, não apagou. O governo que noticia que armas de fogo serão usadas somente em último caso, fuzila abertamente manifestantes nas ruas. A organização rebelde que não tolera a prostituição, deixa que dentro do bairro árabe casas de tolerância funcionem. O processo histórico é mostrado de forma rica e contraditória.

Como um historiador, o cineasta escolhe fatos, personagens, constrói uma narrativa a partir de um ponto de vista, faz uma escolha política, e usa-os na tela através de técnicas e imagens específicas. Com isso, o cinema cria uma visão da história que tem sua própria dose de complexidade. Mas, ao contrário do grupo de diretores citado por Rosenstone, cujos filmes históricos problematizam contextos de seus países de origem, Gillo Pontecorvo, de certa forma, realiza na obra analisada o olhar do **outro**, já que sendo italiano, visualizou um conflito entre franceses e argelinos. **Que tipo a mais de complexidade esse olhar de fora pode trazer?**

*A Batalha de Argel* foi realizado em 1965, em um contexto importante de discussões sobre o colonialismo, em que nomes como o do pensador Franz Fanon buscavam entender (e superar) a dominação do sistema colonial, visando uma prática revolucionária, em que a violência teria a sua legitimidade – não mais como uma atitude de opressão, mas servindo a uma ideia libertária (YAZBEK, 2010: 60-62). Tempos depois, conceitos como o Multiculturalismo começaram a ser tratados, o que abriu espaço para a discussão atual sobre os hibridismos culturais (STAM, 2003: 320-326).

Fruto de seu tempo, ainda vemos uma lógica dual – entre opressores e oprimidos, Primeiro e Terceiro Mundos, ocidentais e árabes – permear todo o filme. Dessa forma, não vemos na obra analisada um espaço de diálogo, apenas de confronto, entre as culturas.

Mas é o crítico Edward Said, um dos expoentes da chamada teoria pós-colonial, que mostrará a importância do cinema de Gillo Pontecorvo e sua visão da história para a atualidade:

A ideia de que a história está sendo feita diante de nós, com muito esforço e sacrifício, é muito forte. Em particular hoje, quando não há Pontecorvo fazendo filmes. Mas seus filmes nos deixam perguntas, como: Os impérios podem ser vencidos? É possível uma relação entre sociedades ocidentais e não-ocidentais não baseada na opressão e na discriminação?<sup>14</sup>

São perguntas que muitos ainda buscam responder. Talvez, algum dia, as respostas sejam encontradas. Esperamos que quando elas chegarem, tenham sido derramados menos sangue e lágrimas do que foram no passado.

---

<sup>14</sup> GILLO Pontecorvo: *A Ditadura da Verdade*. Direção: Oliver Curtis. Produção: Anna Campeau. Londres: Rear Window, Bandung: VideoFilmes, 1992. 1 DVD (37 min.), son., color.



**Referências:**

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru: Edusc, 2004.

FURHAMMAR, Leif & ISACKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. A Escrita fílmica da História e a Monumentalização do Passado: uma análise de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. **História e Cinema**. Dimensões Históricas do Audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. pp. 65-83.

NOVA, Cristiane. Revolução e Contra-Revolução na Trajetória de Eisenstein. Disponível em <[www.oohodahistoria.org](http://www.oohodahistoria.org)>. Acesso em 03 jul. 2007.

NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo. Laboratório da Razão Poética e do “Novo” Pensamento. In: \_\_\_\_\_, FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (orgs.) **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: Edufba; São Paulo: Editora da Unesp, 2009. pp. 159-190.

ROSENSTONE, Robert A. **A História nos Filmes, Os Filmes na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

STAM, Robert. O Cinema e o Pós-colonial. In: \_\_\_\_\_ **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2003. pp. 320-326.

YAZBEK, Mustafa. **A Revolução Argelina**. São Paulo: Editora Unesp, 2010. (Revoluções do Século XX).

Artigo recebido em 25/08/2011

Artigo aceito em 17/12/2011

