

POTÊNCIAS EM QUEIMADA! (1969): QUANDO ARTE E HISTÓRIA CONVERGEM NA BATALHA  
ANTICOLONIAL

POWERS IN BURN! (1969): WHEN ART AND HISTORY CONVERG IN THE ANTI-COLONIAL BATTLE

Carlos Frederico Mares de Souza Filho\*  
carlosmares@terra.com.br

Ariane Miwa Miake\*\*  
ariane\_miwa@hotmail.com

Paula Harumi Kanno\*\*\*  
paula\_harumi@hotmail.com

RESUMO: Aliando um contexto histórico de inquietação, o didatismo e a força das imagens, o filme *Queimada!* (1966), do diretor italiano Gillo Pontecorvo, consegue construir uma via de comunicação eloquente com o espectador e, dessa forma, transmitir de forma manifesta como funcionam as engrenagens exploratórias do colonialismo. Compreendendo que os princípios colonizadores tomam persuasivas formas, pretendemos fazer uso da Arte e do Direito com o intuito de delinear um estudo interdisciplinar que, assim como a obra analisada, consiga explorar e mesclar fontes de conhecimentos de diferentes áreas a fim de apontar caminhos para a potencialização da luta anticolonial.

PALAVRAS-CHAVE: Direito socioambiental, luta anticolonial, América Latina, povos tradicionais

ABSTRACT: Combining a historical context of disquiet, didacticism and the power of images, the film *Queimada!* (1966), by the Italian director Gillo Pontecorvo, manages to build an eloquent way of communication with the spectator and, in this way, clearly conveys how the exploratory gears of colonialism work. Understanding that colonizing principles take persuasive forms, we intend to make use of Art and Law in order to outline an interdisciplinary study that, like the work analyzed, can explore and merge sources of knowledge from different areas in order to point out ways for the potentiation of the anti-colonial struggle.

KEYWORDS: Socio-environmental law, anti-colonial struggle, Latin America, traditional peoples

### *Introdução*

O percurso dos povos na América Latina é marcado por diferentes narrativas e muitas vezes História e Direito divergem em contar esses caminhos cheios de inverdades, omissões e interpretações benevolentes sobre violências, criação e destruição de provas e evidências históricas. A arte surge como uma tábua de salvação e dialoga com os demais campos de conhecimento para recriar acontecimentos e recompor a “nudez forte da verdade com o manto diáfano da fantasia”, como dizia Eça de Queiroz.

---

\* Doutor em Direito pela Universidade Federal do Paraná (1998). Professor Titular da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (desde 1991). Professor colaborador convidado na Universidade Autônoma de *San Luis Potosí* (México).

\*\* Bacharela em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2019).

\*\*\* Mestranda em Direito Socioambiental e Bacharela em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR).

É o que ocorre com o filme *Queimada!* (1969), dirigido pelo cineasta italiano Gillo Pontecorvo. A obra foi lançada no fim da década de 1960, momento em que as artes e as políticas mundiais passavam por uma efervescência de transformações pautadas no movimento de contracultura. A história se passa em uma ilha fictícia das Antilhas Menores colonizada por Portugal e mantida sob densa exploração de açúcar com trabalho escravizado. *Queimada* é o fictício nome da Ilha mas também uma referência a ação devastadora da colonização predatória. O filme revela ao espectador como se deu a relação entre colonizador e colonizado e como tal relação ganhou novos moldes, porém manteve os princípios exploratórios nas independências ocorridas no século XIX na América Latina. Embora a história se passe numa imaginária colônia portuguesa, não seria diferente se fosse espanhola, francesa ou holandesa. A história se propõe a mostrar o novo colonialismo inglês a partir das guerras de independência.

Fazendo uso de personagens simbólicos, a obra usa de analogias para melhor retratar seu ponto de vista. No início do filme, o protagonista interpretado por Marlon Brando nos é apresentado como Sir William Walker, um agente inglês enviado à ilha de *Queimada*, uma potente produtora de cana de açúcar, localizada no Caribe, para instigar seu processo de independência. Lá ele busca um líder revolucionário negro e encontra essas qualidades em José Dolores.

Conduzindo as situações que se seguem, o inglês planta as sementes para a concretização da luta pela independência, que se concretiza nos anos seguintes. Ocorre que, após essa conquista, José se vê forçado a fazer um acordo com a oligarquia local e com a recém instaurada República. Anos se passam e William é novamente chamado à ilha, agora contratado pela Companhia Real de Açúcar, que detém os direitos sobre a exploração da cana-de-açúcar em todo o país. Sua nova missão é frear os revolucionários que agora lutam contra o poderio burguês.

Com essa breve sinopse é possível observar que o filme traz uma narrativa política reconhecível aos latino-americanos - os princípios dito libertários da próspera burguesia, responsável por catalisar o processo de independência, rapidamente abandonam o véu de uma suposta busca por igualdade e demonstram seus verdadeiros interesses exploratórios, que apenas trocam as correntes físicas por outras não visíveis. A liberdade, igualdade e fraternidade, ideais da Revolução Francesa que se espalharam por todos os cantos e

inspiraram revoluções sempre tiveram seus destinatários muito bem delimitados, visando os interesses de uma burguesia, sedimentando o contrato e a propriedade privada.

Nesse sentido, fazendo uso dos processos fílmicos e compreendendo seu potencial narrativo, é nosso propósito investigar como os cenários e a encenação, elementos pertencentes à *mise-en-scène*<sup>1</sup>, são utilizados no filme para construir essa ideologia de estrangeirismo exploratório e transmitir ao espectador fatos históricos e políticos. Em busca desta finalidade, serão utilizados fotogramas da obra e, com a cautela proposta em A Análise do Filme<sup>2</sup>, busca-se criar reflexões sobre como estes recursos linguísticos foram utilizados para manifestar não apenas um momento geopolítico, mas também um ideal de anticolonialidade.

### *Contextos da obra*

Ultrapassados os conceitos iniciais sobre a obra, convém destacar em que contexto o filme foi lançado a fim de melhor compreender o cenário político em que ele se situa. Ao fim da década de 1960, a contracultura atingia seu ápice, inspirando movimentos sociais que contestavam a extrema industrialização e efervescência cultural. No cinema, os chamados cinemas novos despontaram em várias partes do mundo, prometendo novas formas de criar narrativas e pregando o fim dos moldes clássicos. O período ficou marcado por ser a base histórica do Cinema Moderno.

Esse momento do cinema se consolidou como uma construção histórica que atingiu seu auge justamente nas décadas de 1960 e 1970. As intenções de ruptura eram claras e o rompimento com os diversos dogmas presentes na cinematografia clássica foi o guia para os jovens cineastas modernos, que embarcaram nos chamados cinemas novos em várias partes do mundo, sem uma rígida unidade estética ou de discurso, mas buscando em essência os princípios que se difundiram com o neorrealismo italiano e a *nouvelle vague*, como o desejo de colocar em tela personagens mais verídicos.

---

<sup>1</sup> Termo vindo do teatro francês e adotado pelos estudiosos de cinema, que explana acerca do que se insere no quadro fílmico. Inclui aspectos do cinema como cenário, iluminação, figurino e atuação/performance. (BORDWELL, THOMPSON, 2013)

<sup>2</sup> Autores como Aumont e Marie (2004) pontuam que o fotograma é um instrumento citacional de análise, sendo muitas vezes utilizado por ser uma citação mais literal, porém deve ser utilizado cautelosamente, já que o uso arbitrário pode desvincular imagem e conteúdo fílmico/narrativo.

Embora tais movimentos sejam delimitados historicamente em décadas seguintes, foi no pós-guerra que eles foram germinados, como ensina Manevy (2006) acerca da *nouvelle vague*:

De dezembro de 1944 em diante Langlois inicia em Paris, na rua Troyon, a projeção de filmes clássicos, salvos e protegidos por ele durante a guerra e a ocupação alemã. [...] Nessa sessão, já estavam presentes alguns dos futuros cineastas da Nouvelle Vague, encontrando ali o Langlois programador, eclético e surpreendente ao projetar filmes desconhecidos, postura importante para semear uma nova consciência crítica – a da Nouvelle Vague – e consolidar o status de arte adquirido pelo cinema. A Nouvelle Vague foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema. Foi esse acesso a tal tradição que permitiu nascer, nos artigos dos futuros cineastas, a ideia cara – e clara – de ruptura, de novidade a afirmar.

Como berço do diretor Pontecorvo, o neorealismo italiano se formou em uma conjuntura bem mais instável, já que o fim da segunda guerra impôs aos intelectuais italianos a tarefa de reerguer o país, pregando o retorno do apego à realidade. Como bem pontua Mariarosaria Fabris (2006) os intelectuais de esquerda partiram a um engajamento pela construção de uma sociedade pautada na comunhão cultural italiana e, após alguns desvios de objetivos, foram excluídos do poder pela Democracia Cristã e “o embate entre os partidos políticos italianos era o reflexo da grande batalha ideológica internacional, na qual se defrontavam Estados Unidos e União Soviética: a chamada Guerra Fria”.

Perseguindo essas ideologias que germinaram anos antes, os cineastas modernistas produziam filmes com maior apego ao realismo e disseminavam um discurso firme, contrário ao modelo de estúdio do cinema clássico e às histórias centradas em personagens heroicos e embelezados, destoantes da realidade de grande parte da população da década de 1960. Dessa combinação histórica e ideológica resultaram características estéticas escandalosas, que buscavam desmistificar as narrativas preponderantes e destacavam personagens e histórias reais ou com tons de documentário.

É nesse contexto que Gillo Pontecorvo desponta como um importante cineasta do chamado cinema político. Anos antes de *Queimada!* (1969), o diretor já havia despontado com um filme claramente político, *A Batalha de Argel* (1965), drama histórico que narra a luta contra a dominação colonial francesa na Argélia, durante o século XX. Observa-se, portanto, que *Queimada!* (1969) surge em um momento essencial para as artes e para a

política mundial, alarmada pelo contexto da Guerra Fria, não por acaso o filme é carregado de didatismos políticos, como veremos, por fim, a seguir.

Queimada se insere num contexto de arte participativa ou engajada, muito típica da Guerra Fria quando qualquer neutralidade revelava alienação política, uma arte com sentido e fim, mas com força estética capaz de revelar que arte não se fazia só pela arte “ars gratia artis” mas para revelar ou modificar o mundo.

#### *A miseenscene de queimada! Como didatismo político*

Compreendidos os aspectos e as conjunturas do cinema moderno, passamos ao estudo da obra em si. Para tanto, usaremos a análise fílmica, sem esquecer dos ensinamentos de Aumont e Marie (2004) que preceituam que “a análise bem-sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade imaginativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quando possível”. Faremos uso, dessa forma, dos chamados elementos citacionais<sup>3</sup>, através de fotogramas para melhor explicar acerca da obra.

Sobre os elementos fílmicos específicos, focaremos os estudos na *mise-en-scene* de Queimada!, aprofundando a análise nos componentes do cenário e encenação da obra.

Ultrapassados os guias do estudo, passamos para a pesquisa fílmica. Nos minutos iniciais, observamos um jovem inglês, Sir William Walker, chegar na ilha fictícia de Queimada. Geograficamente fica determinado que a ilha está nas Antilhas Menores e ainda é uma colônia portuguesa, O que revela o caráter ficcional da história, já que nunca houve colônia portuguesa nas Antilhas. Esta contradição deixa claro que o filme não trata de um processo português, mas de todo processo colonial latino-americano. Enviado pelo governo britânico, ele agrega as influências e possui os recursos financeiros para estimular o movimento de independência. Lá, após presenciar a morte de um líder rebelde, ele parte em busca de outros aliados locais e, para isso, ele acompanha a recém viúva do morto para uma vila.

---

<sup>3</sup> Partes mais literais do filme, como o excerto, o fotograma, a partitura musical, ou transcrições de diálogos.

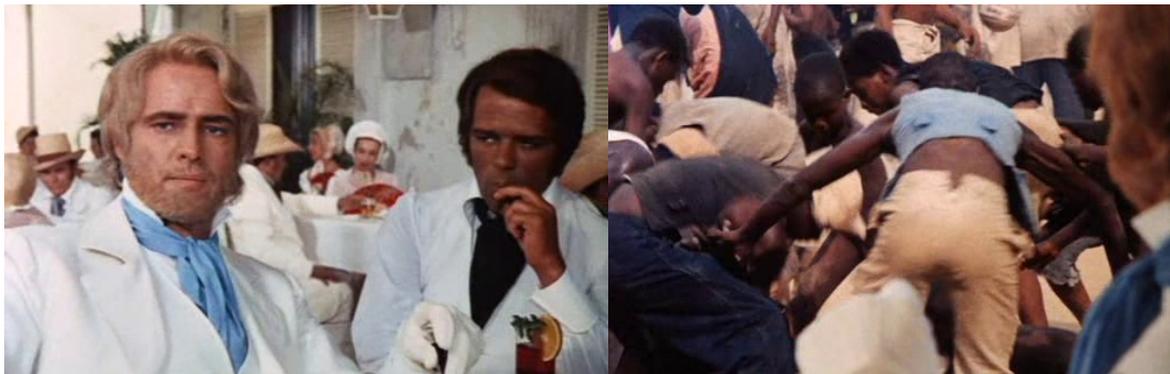
O contraste é claro, William sai do centro urbano, cheio de muralhas e fortalezas, e acompanha a viúva e os filhos até a área abrigada por árvores. Ele busca uma aproximação da mulher, alegando que não é português, que é um amigo. Ocorre que a viúva não é persuadida por suas palavras e a construção do plano também sugere ao espectador o estrangeirismo do protagonista.

Embora ele esteja inserido nesse ambiente natural, suas roupas claras destoam do resto da ambientação. A iluminação, o figurino e a própria posição do personagem, centralizado e mais bem iluminado, cria uma separação óbvia entre ele e o ambiente/local ao seu redor, deixando subentendido que, embora ele se diga amigo, é uma figura estrangeira à vila.



**Imagem 01** - William tenta dialogar com a viúva (10:33).

Um outro momento que didaticamente destaca a segregação entre opressores e oprimidos ocorre quando o protagonista, para demonstrar um ponto de vista, joga uma moeda no chão. Dois planos se sucedem, evidenciando a diferença entre as realidades. Primeiro o filme nos apresenta os brancos, sentados, posicionados de forma que aparente certa “organização” (trazendo a ideia de civilização citada algumas vezes no decorrer da obra) e com vestimentas claras.



**Imagem 02** - Sequência de planos cria contraste entre posições sociais (11:37).

Logo após planos mais rápidos dos negros brigando entre si por uma moeda são interpostos. O contraste é evidente e a cena é finalizada com um plano essencial de um dos escravizados devolvendo uma moeda ao branco, de cabeça baixa. O filme constrói o plano de forma que é possível imaginar uma linha entre brancos e negros, no meio do quadro fílmico. Brancos com vestimentas claras, em pé, mantendo certa distância entre si mesmos, enquanto os negros brigam, caídos ou abaixados, à procura da moeda que, na verdade, nem está mais ali, pois já está sendo devolvida. A cena é pontual e explícita a posição entre colonizador e colonizado.



**Imagem 03** - Minuto 11:48.

Outro momento basilar no filme se dá quando a oligarquia local de Queimada se une para conseguir a independência da ilha. O personagem de Teddy Sanchez, que lidera o movimento burguês de independência, precisa atirar no representante de Portugal para

concretizar a tomada de poder. A *mise-en-scene* novamente é utilizada com maestria para colocar em imagens, de forma quase cartunesca, simbologias políticas. Na cena, embora seja Sanchez que segura a arma, ocorre um momento de hesitação e ele fraqueja ao atirar, sendo William que impulsiona o tiro contra o português. O plano é uma clara apologia ao fato de que são os interesses ingleses que “acionam o gatilho” contra o domínio português, já que é o protagonista o grande instigador da revolução anticolonialista.



**Imagem 04** - William auxilia Teddy a atirar (36:09).

A iluminação e figurino também evidenciam que quem realmente importa para o momento histórico é o “inglês”. Sanchez está pouco iluminado e com o rosto encoberto, ficando evidente que poderia ser qualquer um, já que o agente histórico é a influência inglesa e seus interesses econômicos.

Um importante fator imagético trazido pelo filme é a bebida que sempre acompanha o personagem de William. Presente do início ao fim, o protagonista carrega sempre um cantil e suas conversas e encontros com José Dolores são intermediadas pela bebida, que na obra traz uma série de significados e simboliza a alienação colonizadora. No início do filme, William oferece whisky a José que, após experimentar um gole, diz preferir rum. No decorrer da narrativa, José demonstra que está começando a gostar do destilado e, quando William retorna pela segunda vez à ilha, agora com intenções de estancar a revolução de José, o inglês envia de presente seu cantil.

Desta vez, porém, José compreende que não há mais possibilidade de diálogo com William e devolve o cantil com um bilhete dizendo que ele não vai mais beber. José não apenas renega a bebida, mas devolve o cantil com homens mortos, deixando claro que após anos de luta não haveria mais possibilidade de acordos.



**Imagem 05** - Planos que criam rimas visuais acerca da bebida/cantil (55:41 e 1:08:21).

A sequência mais emblemática e didática do filme, no entanto, ocorre quando a perseguição contra José Dolores está sendo finalizada. O representante da Companhia Real de Açúcar discute com William, que fica obcecado em encontrar o líder revolucionário e para isso provoca vários incêndios pela ilha. Em vários planos vemos soldados ingleses atear fogo nas plantações, o que desagrada a Companhia Real.



**Imagem 06** - Soldados invadem vilas (1:11:02).

Em um diálogo marcante, o protagonista explana sobre a ideologia que ele ajuda a defender e que a ideia de destruição esteve sempre atrelada à ideia de lucro, que surge de destruições recorrentes. A forma de dominação e de colonização é cristalizada com planos que mostram as queimadas e os mortos aos pés dos ingleses, com vestes claras e poses altivas.

O plano nos remete ao início do filme, quando William chega à ilha e explicam a ele que o nome do local remete à chegada dos portugueses, que tiveram que “queimar toda a ilha para pôr abaixo a resistência dos indígenas quando a tomaram” (4:20).

Embora o filme tome a liberdade criativa de retratar a ilha de Queimada como sendo uma colônia portuguesa nas Antilhas, onde não houve domínio português, revela com clareza a forma de dominação pautada na extrema violência contra os povos indígenas e os povos africanos que vieram substituí-los.



**Imagem 07** - William debate com o representante da Companhia (1:28:27).

Esse é um diálogo-chave que ocorre no filme e que explana ao espectador acerca da lógica das influências estrangeiras nas antigas colônias, como expõem Duarte e Queiroz (2016):

Na historiografia do constitucionalismo, as revoluções burguesas foram decisivas para a criação de estados nacionais. De igual modo as guerras de independência nacional são o ponto de partida do constitucionalismo na América Latina. A mediação entre o constitucionalismo europeu, estadunidense e latino-americano teria sido feita por elites locais com a leitura dos iluministas. Tudo se passa como se as mentes pensantes agissem sobre uma realidade “bruta”, moldando, com sua capacidade e inteligência, um novo mundo que nasce com fronteiras jurídicas bem constituídas.

Entretanto, o colonialismo e a luta anticolonial foram formados por inúmeros espaços e fluxos hoje esquecidos que transbordam a imagem do mapa e das alegorias presentes na ideia de “recepção teórica” e de “protagonismo das elites”.

Indo de encontro com as alegorias que a imagem consegue transmitir, há uma cena emblemática trazida ao final do filme.



**Imagem 08** - José fala aos soldados (1:33:19).

Após ser capturado, a imagem fílmica é novamente utilizada com extremo zelo, ao inserir o protagonista centralizado no quadro, sentado e ferido, e os soldados ao seu redor, em pé e com armas apontadas. Utilizando do poder da semiótica, o plano evidencia que José é um personagem-símbolo, representante de vários líderes latino-americanos que, ao ganhar amplo apoio popular, passaram a ser temidos pelos governos locais e pelo capital estrangeiro, que ao enxergar nessas pessoas a força para propagar ideais revolucionários não mediram força bélica para contê-los. José está ferido, já capturado e preso, totalmente cercado, indefeso, e ainda assim os militares o rodeiam com armas em mãos, ao mesmo tempo que escutam com atenção as ideias que ele traz.

Alcançando a sequência final do filme, após capturar José, que será enforcado, o protagonista ensina um negro como dar um nó na corda que será utilizada para a punição. Novamente o didatismo fica evidenciado na medida em que o inglês ensina como fazer um nó para enforcamento e, ao fim da cena, o rapaz diz com certo entusiasmo e curiosidade “Você viu, Paco? É assim que eles fazem”.



**Imagem 09** - William ensina como fazer um nó para força (1:47:18).

A imagem destaca os dois homens negros como mão-de-obra que constrói a força do líder revolucionário, enquanto William, símbolo do capital estrangeiro, ensina como dar o nó para matar José.

#### *As cenas reais da América Latina*

O colonialismo trouxe para a América Latina a noção de Estado e de direito que até hoje organizam a sociedade hegemônica. As histórias da construção das nações latino americanas não se dão em cima de imponentes cavalos e espadas reluzindo ao sol às margens de rios e belas paisagens. A construção desses estados se deu pela violência, pela guerra, pela imposição de novas formas de mundos, das raças e destruição das gentes e natureza.

Desde a chegada dos europeus a história dos povos que aqui viviam é marcada pelo genocídio, assim como pela escravidão dos negros, brutalmente, trazidos da África. Como também acontece em Queimada, em que os indígenas foram dizimados pelo fogo na tentativa de Portugal conter um princípio de revolta. Sem mão de obra dos originários, muito convenientemente, houve o sequestro dos escravizados para a manutenção da produção. A modernidade, para Souza Filho (p. 29, 2017), "estabeleceu na América como uma reprodução lucrativa para os europeus e como uma farsa cruel para as sociedades nativas".

Foi através do roubo de terras e do trabalho escravo que a modernidade civilizada expôs para o além-mar a essência da sua civilização, a barbárie. Uma barbárie que, assim

como o Sir William, funciona como instrumento para movimentar as engrenagens do capitalismo. As colônias portuguesas, como retratado no filme, tinham uma economia açucareira, visando a rotatividade da mercadoria, assim, a produção agrícola passou a aliar África e América Latina.

Não apenas nas colônias portuguesas, na França, por exemplo, que, contrariamente, passava por transformações no campo político e social em defesa da liberdade, o tráfico de escravos se intensificou nas suas colônias com a produção agrícola.

Na França, mais de 20% da burguesia dependia de atividades comerciais ligadas à exploração de mão de obra escrava. Era em meio a essa transformação que escreviam os pensadores do iluminismo francês. Enquanto idealizavam populações coloniais com mitos do bom selvagem, o sangue vital da economia escravista não lhes importava (BUCK-MORSS, p.49-50)

Ou seja, a destruição dos povos se deu para que fosse possível concretizar o plano de dominação, apropriação e acumulação da Europa capitalista, exterminando os laços coletivos, causando a separação das gentes e da natureza e transformando tudo que fosse possível em mercadoria, inclusive as mulheres. Chega na América Latina um colonialismo totalmente machista, que ignora a existência das mulheres e se serve de seus trabalhos domésticos para manter, sem custos, sua constante reprodução. No filme de Pontecorvo essa expressão do machismo está clara em muitos momentos, seja pela comparação do trabalho escravo com a esposa em contraposição às vantagens da prostituição, seja pela não participação das mulheres brancas nas transformações da sociedade.

A cena é didática, Sir William tenta convencer a elite de Queimada da importância do trabalhador “livre” e o compara às vantagens, segundo ele, de uma prostituta. A visão da mulher como um ser inferior, tendo seus corpos servir violentamente de objetos aos interesses do homem. Se exclui as mulheres, seus conhecimentos, suas formas de cuidados, mas se utilizam deles para estruturação do sistema.

O filme evidencia o grande interesse inglês nas questões Latino-Americanas, isso porque, para estruturação do seu capitalismo, a América Latina era vista, mais uma vez, como fonte de acumulação. Dessa vez, busca-se nas independências, estabelecer a intensa exportação de suas mercadorias. Assim também era o interesse da elite crioula, a independência para manter seus privilégios e desenvolver seus negócios. (SOUZA FILHO,

2021). A Inglaterra, por sua vez, estava empenhada em substituir as antigas metrópoles coloniais oferecendo uma liberdade vigiada e estritamente econômica como revela Sir William. C.L.R. James em seu épico *The Black Jacobins* (2013) revela a intenção inglesa desde o final do século XVIII de substituir as potências coloniais durante a Guerra do Haiti.

As oligarquias locais ou elites crioulas, por sua vez, encontraram na Inglaterra capitais dispostos a investir nos seus negócios ainda que tivessem que relativizar o inspirador lema “liberdade, igualdade e fraternidade”, como conta o filme. Na realidade trocaram os tributos coloniais, pesados por certo, por escorchantes juros para desenvolver suas forças produtivas. Assim, muito conveniente era para a Inglaterra, todas essas movimentações em busca da liberdade. Contudo, a liberdade, a igualdade e a fraternidade para os povos que aqui viviam não eram as mesmas que eram proclamadas aos ventos por aqueles que controlavam, com ajuda inglesa, as independências.

Durante o século XIX o Governo Britânico utilizou do seu poder diplomático e econômico para apoiar os libertadores na América Latina. Através da balcanização os interesses ingleses encontraram campo propício à liberdade comercial sem limites (RAMOS, p. 325, 2012).

É na luta contra essa exploração que surge, na América Latina, a essência da luta anticolonial. Da luta coletiva pela real liberdade, como aconteceu no Haiti, é que vão estremecer os interesses coloniais. (SOUZA FILHO, 2021). Essa relação também pode ser observada no filme, escancarando, mais uma vez, os interesses da Inglaterra e suas manipulações, quando o Sir William coloca para a elite de Queimada que líderes como José Dolores e Toussaint L’Overture são necessários para incendiar as ideias de independência, porém, como aconteceu no Haiti, eles se tornam muito perigosos e é preciso exterminá-los. A liberdade que buscavam líderes como Toussaint L’Overture, Zumbi, Tupac Amaru, Zapata e o imaginário José Dolores não era a liberdade comercial, mas a liberdade real de ser quem se é e poder viver no território de seus ancestrais. Exatamente isso que foi negado aos indígenas e depois aos trabalhadores escravizados de Queimada.

### *Conclusões*

O filme é marcadamente didático. Como em praticamente em todas as lutas de independência da América Latina e do Caribe a cena apresentava uma oligarquia local, ou

elite crioula, os indígenas e os escravizados, e as potências estrangeiras, as velhas metrópoles coloniais em disputa com as novas forças econômicas. Queimada reduz os atores em escravizados, alertando que os indígenas tinham sido dizimados como de fato ocorreu em grande parte das Antilhas, uma elite crioula com suas contradições internas, um grupo ávido de independência para seus negócios e alguns preocupados com o liberalismo humanista. Didaticamente o filme retrata o cinismo dos interesses econômicos.

As violências do colonialismo perpetuam até hoje e seguem avançando sobre a natureza e os povos, visando os mesmos interesses. A intensa produção e acumulação de capital. O modo de desenvolvimento não cumpriu com suas promessas e a exploração excessiva dos recursos e das gentes tem afetado as formas de vida como um todo. Fenômenos que não podem ser controlados são criados e rompem com o equilíbrio da natureza e nos colocam a pensar até quando sobreviverão? Até quando essa sociedade dita civilizada vai conseguir manter seus padrões de produção?

Se estudos históricos surgem para alinhar linhas narrativas e o direito vem para normatizar confecções sociais, através da ciência social, a arte surge para mesclar essas áreas de conhecimentos e para servir como catalisador de narrativas. Queimada! (1969) é exemplo de como um filme pode não apenas ter consciência política, mas também ser transmissor ideológico e usar do didatismo das imagens para enunciar um conceito.

Nesse caso, o filme traz para a superfície das imagens ideias sociopolíticas que muitas vezes não alcançariam o público de forma tão crua e direta, demonstrando a importância de não apenas deter o conhecimento, mas lutar para que ele informe as pessoas de forma clara.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. 2. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda., 2004.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema: Uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BUCK-MORSS, Susan. *Hegel e o Haiti*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

DUARTE, Evandro Charles Piza & QUEIROZ, Marcos Vinícius Lustosa. A Revolução Haitiana e o Atlântico Negro: o Constitucionalismo em face do Lado Oculto da Modernidade. *Direito, Estado e Sociedade*, n.49 p. 10 a 42 jul./dez. 2016.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo Italiano. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

JAMES, Cyril Lionel Robert James. *Los jacobinos negros: ToussaintL'Overture y la revolución de Haití*. Buenos Aires: RyR, 2013.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

RAMOS, Jorge Abelardo. *História da Nação latino-americana*. 2 ed. rev. e ampl. Florianópolis: Insular, 2012.

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés. A gênese anticolonial do constitucionalismo latino-americano. *Revista Direito e Práxis*. v. 12, n.01, Rio de Janeiro. p. 16-47.

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés. De como a natureza foi expulsa da modernidade. *Revista de Direitos Difusos*, v. 68, n. 2, 2017.