
ESPELHOS DA SOCIEDADE

A Narrativa Audiovisual como Antidestino

Um ensaio sobre as funções culturais da televisão e do cinema em sete tradições cinematográficas e sobre a arte como expressão, resistência e espelho social

Roberto Santacroce Martins

Abril de 2026

"A arte de uma maneira geral é um antidestino."

— Francisco Brennand, na música Uma Vida Só, do Rappa

Introdução

O cinema e a televisão nunca foram mero entretenimento. Desde os seus primórdios, as imagens em movimento serviram como espelhos — às vezes lisonjeiros, às vezes distorcidos, mas sempre reveladores — das sociedades que os produzem. Como refletiu o grande artista brasileiro Francisco Brennand, a arte é fundamentalmente um ato de resistência contra o destino — um "antidestino" — uma forma de afirmar a vida num mundo marcado pela incerteza e pela transitoriedade. A arte é um refúgio onde podemos explorar nossas emoções mais profundas, uma celebração da capacidade humana de transformar o ordinário em algo sublime.

Se a arte é esse tipo de expressão, então o cinema e a televisão estão entre suas formas contemporâneas mais poderosas: sonhos coletivos projetados em telas, codificando os medos, desejos, contradições e aspirações das culturas que os produzem. Mas as telas também são instrumentos de controle. Desde os primórdios do cinema, governos e corporações compreenderam que quem controla a narrativa controla a imaginação pública. A história da narrativa audiovisual é, portanto, também uma história da luta entre expressão autêntica e consentimento fabricado — entre a arte como antidestino e a arte como instrumento de poder.

Parte I: O Espelho Americano — Do Sonho ao Seu Lado Sombrio

A Tela como Instrumento de Poder

Antes de examinar o que o cinema americano revela, é preciso reconhecer o que ele oculta. Desde suas primeiras décadas, Hollywood operou numa relação complexa com o poder estatal. Durante a Segunda Guerra Mundial, o governo dos EUA criou o Office of War Information (OWI) e o Bureau of Motion Pictures, que trabalharam diretamente com os estúdios para moldar narrativas, revisar roteiros e sugerir pontos de enredo. A pergunta que os estúdios deviam considerar para cada produção era simples e assustadora: "Este filme vai ajudar a vencer a guerra?"

Essa relação não terminou com a guerra. Segundo a pesquisa de Matthew Alford e Tom Secker em *National Security Cinema*, o Pentágono e a CIA trabalharam em mais de 800 filmes de Hollywood e mais de 1.000 programas de televisão, fazendo alterações específicas nos roteiros por razões políticas em franquias desde *Avatar* até *O Exterminador do Futuro*. A CIA comprou secretamente os direitos cinematográficos de *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, e revisou o final para servir à propaganda anticomunista. John Wayne escreveu pessoalmente ao presidente Lyndon Johnson pedindo ajuda governamental para fazer um filme de propaganda sobre o Vietnã; o Pentágono forneceu adereços, bases militares e manteve a aprovação final do roteiro de *Os Boínas Verdes*. Quem controla a narrativa controla o que o público acredita ser possível — e o que acredita ser inevitável.

Chaplin: A Voz Dissidente Original

Mesmo dentro desse sistema de narrativa gerenciada, vozes dissidentes surgiram. Charlie Chaplin usou a comédia como comentário social desde os primórdios do cinema. *Tempos Modernos* (1936) retratou operários esmagados pela automação industrial durante a Grande Depressão — sua justaposição inicial de ovelhas sendo conduzidas com trabalhadores saindo de uma fábrica permanece como uma das metáforas visuais mais devastadoras do cinema. *O Grande Ditador* (1940) satirizou diretamente Hitler enquanto os EUA ainda estavam em paz com a Alemanha nazista. Nascidos com quatro dias de diferença, ambos tendo emergido da pobreza para a proeminência mundial, Chaplin transformou sua semelhança física com Hitler em arma para despír o ditador de sua gravidade fabricada. Chaplin acabou sendo expulso dos Estados Unidos durante o macartismo — prova de que o sistema pune quem desafia a narrativa oficial.

Tempos Sombrios na Tela: O Horror como Barômetro Social

O cinema de horror tem funcionado consistentemente como barômetro da ansiedade coletiva. Durante a Grande Depressão, 80 milhões de americanos frequentavam cinemas semanalmente — 65% da população total — e os monstros da Universal Studios se tornaram espelhos improváveis de seu desespero. *Drácula* (1931) era visto como a própria Depressão,

drenando a força vital das pessoas. O monstro de Frankenstein, vestido com roupas de trabalho proletárias e botas mal ajustadas, era a classe trabalhadora marginalizada — incompreendida, abandonada por seu criador, perseguida por turbas portando tochas. Como observou o historiador do horror David Skal, a imagem do monstro de Frankenstein é fundamentalmente uma imagem proletária: um símbolo mudo de uma classe trabalhadora abandonada pelas pessoas que deveriam cuidar dela.

Nos anos 1950, a ansiedade da era atômica gerou uma nova onda de monstros. O Godzilla japonês (1954) emergiu como resposta direta a Hiroshima e Nagasaki — devastação nuclear feita carne. Nos EUA, filmes como Vampiros de Almas (1956) e O Monstro do Ártico (1951) tornaram-se alegorias do macartismo e da Ameaça Vermelha: invasores alienígenas idênticos aos seus vizinhos, que podiam ser qualquer um, que substituíam a individualidade pela conformidade. O padrão se repetiu em cada era de crise: filmes de horror aumentam durante recessões, guerras e períodos de agitação social. O gênero externaliza medos difíceis de articular, oferecendo ao público uma forma de enfrentar o caos em um ambiente controlado.

Épicos Bíblicos: O Cinema como Púlpito da Guerra Fria

Os épicos bíblicos dos anos 1950 representam o polo oposto da narrativa audiovisual americana — não a dissidência, mas a consagração. Os Dez Mandamentos (1956), de DeMille, transformou Moisés em um patriota americano da Guerra Fria, abrindo com um discurso direto declarando o filme uma história sobre "o nascimento da liberdade". Visto por 98,5 milhões de pessoas até 1959, o quinto filme de maior bilheteria de todos os tempos em valores ajustados pela inflação, posicionou o "propósito divino" da América contra o "comunismo ateu". DeMille chegou a financiar mais de 4.000 monumentos de granito dos Dez Mandamentos em praças públicas — uma jogada publicitária que décadas depois se tornou base para casos na Suprema Corte. Eram filmes em que cinema e mitologia nacional se tornaram inseparáveis: a tela como púlpito, o cinema como templo.

O Gênero Máfia: O Espelho Sombrio da América

O filme de máfia virou a mitologia de Hollywood contra si mesma. A primeira fala de O Poderoso Chefão (1972) — "Eu acredito na América" — tornou-se um epitáfio irônico para o Sonho. A trilogia de Coppola traçou paralelos entre a Máfia e o capitalismo corporativo, a política americana e a Igreja Católica, até que a linha entre sociedade "legítima" e empreendimento "criminoso" desaparecesse por completo.

David Chase e Os Sopranos (1999-2007) levaram esse projeto a uma nova dimensão, colocando um chefe da máfia no divã do terapeuta. O marketing da HBO captou perfeitamente: "Tony Soprano é um cara normal como você... só tem uma coisa diferente. Ele é da máfia." As sessões de terapia funcionam como a psicanálise nacional da América. Os ataques de pânico, a depressão e a receita de Prozac de Tony espelhavam uma nação onde um quinto da população tomava medicação psiquiátrica. O programa ajudou a normalizar conversas sobre homens buscando terapia num momento em que o estigma era imenso — e simultaneamente sugeriu que todo o projeto americano talvez precisasse se deitar no divã. A

série termina com uma tela preta. Nada mais a dizer. Nada mais a sonhar.

The Boys e o Presente Satírico

The Boys, da Amazon, traz esse arco para o presente. O criador Eric Kripke descreveu a série como uma crítica à América corporativa e ao fascínio autoritário. O slogan da quarta temporada, "Make America Super Again", mal disfarça seu alvo real. Os críticos deram 95% no Rotten Tomatoes; a audiência caiu para 49% — a diferença em si um espelho de uma sociedade dividida. Enquanto isso, as estreias do Peak TV caíram de 1.695 em 2022 para 1.122 em 2025. A bilheteria doméstica totalizou US\$ 8,7 bilhões em 2025, queda de 20% em relação a 2019. Fadiga de franquias, 17.000 empregos perdidos e uma indústria em queda livre: a fábrica de sonhos está sonhando com o próprio declínio.

Parte II: A Abordagem Europeia — Do Expressionismo a Monty Python

O Expressionismo Alemão: O Espelho Distorcido

O Gabinete do Dr. Caligari (1920) externalizou a experiência interior de uma sociedade enlouquecida por meio de cenários pintados à mão e distorcidos. Como argumentou Siegfried Kracauer em *De Caligari a Hitler*, esses filmes expressavam uma psique coletiva presa entre o terror autoritário e o caos desgovernado. A influência moldou o film noir, Hitchcock, Tim Burton, *Blade Runner* e a *Gotham City* do Batman — provando que o poder do cinema como espelho social não depende da representação realista.

A Comédia Britânica como Arma Social: A Vida de Brian

A Vida de Brian (1979), do Monty Python, representa uma contribuição exclusivamente britânica ao cinema como espelho social: o uso da comédia irreverente para desmontar a autoridade institucional. Terry Jones a chamou de "não blasfêmia, mas heresia" — desafiava a autoridade da Igreja, não a crença em si. John Cleese argumentou que atacava "sistemas fechados de pensamento". O filme foi banido na Noruega, Irlanda e diversas cidades inglesas. Seu financiador original, a EMI, desistiu pelo tema controverso; o ex-Beatle George Harrison o financiou pessoalmente através da HandMade Films. Tornou-se o filme britânico de maior bilheteria na América do Norte naquele ano.

Onde *Os Dez Mandamentos* de DeMille usou a narrativa bíblica para reforçar a autoridade, Monty Python a usou para desmontar a autoridade. O famoso final — cantando "Always Look on the Bright Side of Life" enquanto são crucificados — é em si uma espécie de antidestino: a arte se recusando a se render mesmo diante da morte. A tradição satírica britânica, de *A Vida de Brian* passando por *Blackadder*, *The Office* e *Fleabag*, tem usado consistentemente a comédia para dissecar classe, religião e hipocrisia institucional com uma precisão que faz o público rir e depois estremecer.

Realismo Social: Adolescence e a Deliberação Democrática

Adolescence (2025) ganhou oito Emmys e quatro Globos de Ouro. O primeiro-ministro britânico Keir Starmer assistiu com seus filhos adolescentes e apoiou a disponibilização gratuita em todas as escolas secundárias do Reino Unido. Foi discutida no Parlamento. Ao ambientar a história numa família comum, forçou legisladores a enxergar a radicalização online como ameaça social universal. Do cenário distorcido do Expressionismo à sátira irreverente do Python ao plano-sequência realista de *Adolescence*, a tradição europeia trata a tela como instrumento de deliberação democrática.

Parte III: A Pornochanchada Brasileira — Subversão Sob Ditadura

Produzida durante a ditadura militar brasileira (1964-1985) na Boca do Lixo em São Paulo, a pornochanchada era um gênero de comédias eróticas que não continham sexo explícito, mas incorporavam crítica social dentro do humor. Por trás da insinuação havia uma afirmação de autonomia corporal numa sociedade onde a autonomia política havia sido suspensa. A Dama da Lotação (1978) atraiu 6,5 milhões de espectadores. O regime simultaneamente censurou centenas de filmes e forneceu a infraestrutura institucional — Embrafilme, CONCINE, cotas de exibição — que sustentou o gênero.

O declínio veio com a crise econômica dos anos 1980 e as importações de pornografia hardcore americana. Em 1984, 69 dos 105 filmes brasileiros exibidos em São Paulo eram de sexo explícito. Sob o governo Collor, a Embrafilme foi dissolvida. Em 1992, apenas três filmes brasileiros foram lançados. A quase-morte do cinema brasileiro é um alerta sobre o que acontece quando a infraestrutura cultural é tratada como dispensável. A recuperação veio com a "retomada" dos anos 1990 e, eventualmente, com Cidade de Deus (2002).

Parte III-B: O Cinema Italiano — Do Neorealismo à Invenção da Cultura de Celebidades

A contribuição do cinema italiano para a narrativa audiovisual como espelho social está entre as mais ricas da história mundial — e começa com o exemplo talvez mais direto de cinema refletindo a sociedade já produzido. O neorealismo italiano, nascido dos escombros da Segunda Guerra Mundial, usou atores não profissionais e locações bombardeadas para retratar uma nação em ruínas. *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Rossellini, e *Ladrões de Bicicleta* (1948), de De Sica, estabeleceram o modelo que o realismo social europeu seguiria por décadas.

Mas foi Federico Fellini quem criou a contribuição mais duradoura do cinema italiano à cultura global — e, ao fazê-lo, literalmente inventou uma palavra. *La Dolce Vita* (1960) acompanhou um jornalista de tablóide pela vida noturna decadente de Roma, pintando o que Fellini chamou de "um amplo painel do colapso da sociedade moderna e da ascensão da cultura de celebridades". O personagem Paparazzo — um fotógrafo de notícias intruso inspirado no fotógrafo real Tazio Secchiaroli — deu ao mundo a palavra "paparazzi". O filme ganhou a Palma de Ouro em Cannes e foi condenado pelo Vaticano. Sua imagem de abertura — um helicóptero carregando uma estátua de Cristo sobre Roma, justaposta a mulheres de biquíni tomando sol nos terraços — permanece como uma das metáforas visuais mais devastadoras do cinema para a colisão entre o sagrado e o superficial.

Seis décadas depois, a profecia de Fellini se realizou além de qualquer coisa que ele pudesse imaginar: as redes sociais transformaram cada um de nós em nosso próprio Paparazzo. A cultura de celebridades que ele diagnosticou como sintoma de vazio espiritual tornou-se o modo dominante da vida pública mundial.

No outro extremo do espectro emocional do cinema italiano está *La vita è bella* (*A Vida É Bela*, 1997), de Roberto Benigni — um filme que ousou usar a comédia para confrontar o Holocausto. Benigni interpreta um pai ítalo-judeu que protege seu filho pequeno dos horrores de um campo de concentração convencendo-o de que a prisão é um jogo elaborado. O filme ganhou três Oscars, incluindo Melhor Ator para Benigni e Melhor Filme Estrangeiro. Como o próprio Benigni disse: "Às vezes, só os palhaços conseguem alcançar o cume da tragédia." O Prêmio Nobel Imre Kertész defendeu o filme contra os críticos que o chamaram de banalizante, argumentando que quem o vê como comédia em vez de tragédia perdeu completamente o sentido. *A Vida É Bela* é talvez a expressão cinematográfica mais pura do antidestino de Brennd: a insistência na imaginação, no amor e na beleza mesmo no lugar mais sombrio da terra.

Parte IV: O Cinema Argentino — A Crise como Combustível Criativo

A Argentina foi o primeiro país latino-americano a ganhar o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro — e o fez duas vezes. Durante a Segunda Guerra Mundial, os EUA restringiram as exportações de película virgem para a Argentina enquanto investiam na indústria mexicana, derrubando a produção argentina de 56 filmes (1942) para 36 (1943). Após a Guerra Suja, *A História Oficial* (1985) ganhou o primeiro Oscar argentino. Do colapso econômico de 2001 emergiu o Novo Cinema Argentino: Martel, Trapero, Caetano — filmando com atores não profissionais, intimidade documental, realismo social implacável.

Relatos Selvagens (2014), de Szifron — seis histórias de fúria contra um sistema injusto — vendeu 3,9 milhões de ingressos, foi indicado à Palma de Ouro e ao Oscar, e ganhou o BAFTA. O personagem "Bombita" se tornou gíria de rua para fúria justificada. Os dezoito Prêmios Goya da Argentina provam que a excelência artística não exige orçamentos de Hollywood, mas o que Brennan chamou de antidestino — a recusa em aceitar que o presente é permanente.

Parte IV-B: O Cinema Indiano — Bollywood, a Maior Fábrica de Sonhos do Mundo

Nenhum panorama global do cinema como espelho social está completo sem a Índia — lar da maior indústria cinematográfica do mundo em volume, produzindo mais de 1.500 filmes anualmente em mais de 20 idiomas. Bollywood, a indústria de língua hindi baseada em Mumbai, tem mantido mais de um bilhão de pessoas encantadas por décadas com sua fórmula masala distintiva: melodrama, música, dança, romance e clareza moral. No entanto, sob o espetáculo reside um cinema profundamente envolvido com as contradições sociais da Índia — casta, classe, gênero, tensão religiosa e o vasto abismo entre aspiração e realidade.

A relação do cinema indiano com a pobreza é particularmente complexa. A Trilogia Apu (1955-1959), de Satyajit Ray, e Salaam Bombay! (1988), de Mira Nair, ofereceram retratos implacáveis da pobreza indiana que conquistaram reconhecimento global. Quem Quer Ser um Milionário? (2008), de Danny Boyle — que ganhou oito Oscars, incluindo Melhor Filme — trouxe essa tradição ao público mais amplo possível, embora também tenha provocado debate acalorado. O Hindustan Times o chamou de "um assalto à autoestima indiana". Críticos indianos argumentaram que seus próprios cineastas já haviam feito filmes melhores e mais autênticos sobre a pobreza. A controvérsia em si revela uma tensão fundamental no cinema global: quem tem o direito de contar a história de uma sociedade, e para o olhar de quem?

O que torna Bollywood significativo para este ensaio é sua função como o que a acadêmica Radha Chadha chamou de "o fascinante soft power" que manteve um bilhão de indianos encantados — uma fábrica de sonhos paralela a Hollywood, mas enraizada em valores diferentes. Onde Hollywood celebra o triunfo individual, Bollywood celebra a família, a devoção e a restauração da ordem moral. Onde os heróis de Hollywood são frequentemente solitários, os heróis de Bollywood estão inseridos em comunidades. O contraste ilumina como diferentes sociedades usam o cinema para processar as mesmas necessidades humanas fundamentais — por significado, conexão e a certeza de que a justiça prevalecerá — através de lentes culturais radicalmente diferentes.

Parte V: A Tradição Japonesa — Profundidade Filosófica

O cinema japonês prioriza personagem, atmosfera e investigação filosófica. *Rashomon* (1950), de Kurosawa, introduziu a verdade subjetiva. *Era Uma Vez em Tóquio* (1953), de Ozu, ficou em terceiro lugar na lista dos maiores filmes da *Sight and Sound*. A duração média dos planos no drama japonês é de 20 segundos — três a quatro vezes mais longa que os 3 a 6 segundos de Hollywood. Isso convida à contemplação em vez da estimulação.

O *Godzilla* japonês (1954) também pertence à tradição do horror como espelho social — o monstro nascido diretamente do trauma de Hiroshima, devastação nuclear feita literal e monstruosa. *Assunto de Família* (*Shoplifters*, 2018), de Kore-eda, explorou pobreza e marginalidade social com uma delicadeza que desafia o espetáculo global. O Japão ganhou cinco Oscars de Melhor Filme Internacional. As restrições orçamentárias (US\$ 700 mil a US\$ 3,5 milhões versus US\$ 100 milhões+ de Hollywood) paradoxalmente reforçaram a riqueza emocional em detrimento do espetáculo visual.

A Onda Coreana: Uma Nova Tradição Emerge

Parasita (2019), de Bong Joon-ho, tornou-se o primeiro filme não anglófono a ganhar o Oscar de Melhor Filme — uma sátira cortante sobre classes sociais envolvendo duas famílias cujas vidas se entrelaçam letalmente. *Round 6* (*Squid Game*, 2021) tornou-se a série mais assistida da Netflix globalmente, retratando o capitalismo como um jogo mortal literal. Essas obras sugerem que uma nova tradição cinematográfica está se afirmando no palco global, combinando o impulso narrativo de Hollywood com a consciência social europeia e uma perspectiva distintamente asiática sobre a desigualdade econômica.

Parte VI: Convergência — O Espelho Global e a Luta pela Narrativa

O que fica claro quando essas tradições são colocadas lado a lado é que cada sociedade obtém a narrativa audiovisual que precisa — e talvez mereça. Mas a história não é apenas sobre reflexo; é sobre controle. Cada era produz tanto espelhos autênticos quanto narrativas gerenciadas. O Office of War Information moldou o cinema da Segunda Guerra. A CIA reescreveu Orwell. DeMille ergueu monumentos. O Pentágono revisa roteiros até hoje. Contra essa maquinaria do consentimento, cada obra de arte genuína — do Vagabundo de Chaplin ao Brian dos Monty Python, dos ladrões de loja de Kore-eda aos personagens de Fellini — representa um ato de resistência.

O horror funciona como o inconsciente do próprio cinema: o gênero que traz à superfície o que as narrativas oficiais suprimem. Monstros da era da Depressão incorporaram a classe trabalhadora abandonada. Criaturas da era atômica externalizaram o terror nuclear. Filmes de invasão da Guerra Fria dramatizaram a paranoia do macartismo. Em cada era, o que uma sociedade mais teme aparece primeiro em seus filmes de horror — porque o horror é o gênero menos sujeito ao controle institucional, aquele em que o id de uma cultura fala mais livremente.

O divã do terapeuta de Os Sopranos talvez seja a metáfora mais poderosa de todo este ensaio: uma sociedade que construiu a maquinaria de entretenimento mais sofisticada da história humana, apenas para descobrir que precisa se deitar no divã e se perguntar no que se transformou. Os ataques de pânico de Tony Soprano são os ataques de pânico da América. A tela preta no final é a pergunta que ainda aguarda resposta.

Conclusão

As telas que assistimos nunca são neutras. Elas codificam pressupostos sobre poder, identidade, moralidade e o contrato social. Das mitologias gerenciadas dos épicos bíblicos da Guerra Fria à autocrítica selvagem de *The Boys*; dos monstros da era da Depressão que incorporaram o abandono da classe trabalhadora ao confronto em plano-sequência de *Adolescence* com a radicalização da era digital; do Vagabundo de Chaplin caminhando rumo ao horizonte aos Monty Python cantando na cruz; do riso subversivo da pornochanchada à fúria explosiva de *Relatos Selvagens*; da invenção dos paparazzi por Fellini ao palhaço de Benigni alcançando o cume da tragédia; do trauma nuclear de *Godzilla* à graça silenciosa de *Assunto de Família* — essas tradições formam um espelho global indispensável.

Como Francisco Brennand compreendeu, a arte é um antidestino — a recusa em aceitar que o mundo deve permanecer como está. Uma busca incessante por significado, beleza e conexão. Uma jornada que transcende o tempo e o espaço. A qualidade de nossas telas — sua honestidade, sua arte, sua disposição de nos mostrar o que preferiríamos não ver — é, no fim das contas, uma medida não apenas da saúde das culturas que as produzem, mas de nossa determinação coletiva de continuar imaginando o contrário.

Referências

Parte I: O Espelho Americano

Alford, M. & Secker, T. National Security Cinema (2017). [\[link\]](#)

"Como Hollywood se tornou o braço de propaganda dos militares dos EUA." CBC Radio. [\[link\]](#)

Chaplin, C. "Filmando Tempos Modernos." Site Oficial. [\[link\]](#)

"O Grande Ditador." Wikipedia. [\[link\]](#)

Skal, D. "A História do Medo Americano." PBS. [\[link\]](#)

"Filmes de Horror dos anos 1930." Horror Film History. [\[link\]](#)

"Os Dez Mandamentos como Alegoria da Guerra Fria." GCRR. [\[link\]](#)

"Os Sopranos: Psicologia do Poder." Get Therapy Birmingham. [\[link\]](#)

"Como Os Sopranos Mudaram a Terapia na TV." Bitch Media. [\[link\]](#)

"The Boys (série)." Wikipedia. [\[link\]](#)

"Queda na Contagem de Séries." Hollywood Reporter. [\[link\]](#)

Parte II: A Abordagem Europeia

"O Gabinete do Dr. Caligari." Goethe-Institut. [\[link\]](#)

Kracauer, S. De Caligari a Hitler. Princeton UP.

"A Vida de Brian." Wikipedia. [\[link\]](#)

"Adolescence (série)." Wikipedia. [\[link\]](#)

"Adolescence vence nos Emmys 2025." Good Morning America. [\[link\]](#)

Parte III: Brasil

"Pornochanchada." Wikipedia. [\[link\]](#)

"De volta às pornochanchadas." Unicamp. [\[link\]](#)

"Cinema do Brasil." Wikipedia. [\[link\]](#)

Parte III-B: Cinema Italiano

"La Dolce Vita." Wikipedia. [\[link\]](#)

"La Dolce Vita." Britannica. [\[link\]](#)

"A Vida É Bela." Wikipedia. [\[link\]](#)

"O Triunfo do Espírito Humano em La vita è bella." Italy Segreta. [\[link\]](#)

Parte IV: Argentina

"Cinema da Argentina." Wikipedia. [\[link\]](#)

"Relatos Selvagens." Wikipedia. [\[link\]](#)

"Novo Cinema Argentino." Harvard ReVista. [\[link\]](#)

Parte IV-B: Cinema Indiano

"Quem Quer Ser um Milionário?" Wikipedia. [\[link\]](#)

"Reações da Índia ao Slumdog Millionaire." Wikipedia. [\[link\]](#)

Parte V: Japão e Coreia

"Cinema do Japão." Wikipedia. [\[link\]](#)

"O Cinema do Japão." Insight Guides. [\[link\]](#)

"Filmes Japoneses vs Hollywood." Geinokai. [\[link\]](#)