지역학 석사학위논문

탈식민주의 관점에서 본 브라질 신영화운동 (Cinema Novo)과 사회

지도교수 이 광 윤

2010년 2월

부산외국어대학교 대학원

국제지역학과

박 규 원

지역학 석사학위논문

탈식민주의 관점에서 본 브라질 신영화운동 (Cinema Novo)과 사회

지도교수 이 광 윤

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함.

2010년 2월 일

부산외국어대학교 대학원

국제지역학과

박 규 원

dCollection @ pufs

이 논문을 박규원의 지역학 석사학위
논문으로 인준함

심 사 위 원 _____ (인)

심 사 위 원 _____ (인)

심 사 위 원 _____ (인)

2009년 12 월 일

부산외국어대학교 대학원

dCollection @ pufs

목 차

Ⅰ. 서 론 ····· 1
1.1. 연구의 배경 ····· 1
1.2. 연구의 목적과 구성 ····· 3

Ⅱ. 탈식민주의(Post-colonialism)담론 ····· 8
2.1. 탈식민주의 이론에 대한 일반적 이해 ····· 8
2.2. 라틴아메리카에서의 탈식민주의 ····· 13

Ⅲ. 브라질 신영화운동(Cinema Novo) ····· 17
3.1. 라틴아메리카 신영화운동의 탄생 ····· 17
3.2. 브라질 신영화운동의 발전단계 및 특징 ····· 22
3.3. 신영화운동의 기법 ····· 29
3.3.1. 이탈리아의 네오리얼리즘 ····· 29
3.3.2. 브라질 신영화운동의 촬영방법 ····· 34

Ⅳ. 브라질 신영화운동과 탈식민주의 ····· 38
4.1. 탈식민주의 이데올로기의 성장 ····· 38
4.2. 신영화운동의 탈식민주의 이데올로기: 글라우베르 호샤(Glauber Rocha)의 배고픔의 미학 ····· 41
4.3. 신영화운동의 한계와 시사점 ····· 44

Ⅴ. 탈식민주의적 관점에서 본 브라질 사회: 브라질 신영화운동 작품을 중심으로 ····· 47
5.1. <히우 40도 (Rio 40 Graus, 1955)> ····· 47
5.1.1. 제작배경과 줄거리 ····· 47
5.1.2. 브라질의 파벨라(Favela)와 빈곤 ····· 48

dCollection @ pufs

5.2. <죽음의 안또니우(Antonio das Mortes, 1969)> ····· 54
5.2.1. 제작배경과 줄거리 ····· 55
5.2.2. 깡가쎄이루(Cangaceiro)와 브라질의 아프로 문화, 종교 ··· 57
5.3. <히우의 북쪽(Rio Zona Norte, 1957> ····· 62
5.3.1. 제작배경과 줄거리 ····· 62
5.3.2. 까르나발(Carnaval)에서 나타나는 브라질의 정체성 ····· 63
5.4. <중앙역(Central do Brasil, 1998> ····· 65
5.4.1.제작배경과 줄거리 ····· 65
5.4.2. 쎄르따웅(Sertão)과 브라질의 정체성 회복 ····· 66

Ⅵ. 결 론 ····· 70

참고문헌 ····· 73

참조 ····· 81

ABSTRACT ····· 82

dCollection @ pufs

Ⅰ. 서 론

1.1. 연구의 배경

유럽의 식민 사업은 아메리카 대륙의 발견과 정복을 통해 유럽 중심적 세계경제체제를 구축하였고, 유럽중심주의는 서구문명의 우월성을 내세워 식민화를 정당화했다. 기존의 문명이 존재하던 라틴아메리카 내에 또 다른 유럽제국이 형성되면서 라틴아메리카의 모습이 파괴되기 시작한 것이다.

식민지배시기 서구중심적인 담론은 진정한 라틴아메리카의 모습을 구현하는데 가장 큰 장애요소가 되었다. 대표적인 탈식민주의 비평가인 에드워드 사이드(Edward Said)는 그의 저서 『오리엔탈리즘』(Orientalism)[1]을 통해 "서구의 담론은 제 3세계 국가의 실제가 아닌 허구로 표현했으며, 이러한 전략은 제 3세계 국가의 정체성을 무너뜨리는 결과를 낳았다."고 주장한다. 스페인과 포르투갈에 의해 파괴된 라틴아메리카의 고유한 문명은 유럽의 문화로 채워졌고, 지배가 지속되면서 이는 본래의 라틴아메리카 문화인 것처럼 공고화 되었다. 오랜 식민 지배를 통해 라틴아메리카 인들의 가치관은 서구화되었고 유럽중심주의적인 문화가 라틴아메리카의 문화로 포장되었다. 특히 대중매체를 통한 이데올로기의 전파는 대중들을 서구화 시키는데 일조했다.

제 2차 세계대전 이후, 식민 지배를 겪었던 제 3세계 국가들의 독립이 이

1) 1978년 출간된 오리엔탈리즘은 에드워드 사이드의 탈식민주의 비평이론을 체계화 시킨 책으로, 서구중심주의에 물들어 있던 세계에 큰 충격을 일으켰다. 에드워드 사이드에게 오리엔탈리즘이란 서양이 동양의 정치·경제·사회적 틀에 접근하는 방식으로 정의된다. 서양은 자신들의 식민지배경험을 통해 동양을 피지배자로 규정했다. 오리엔탈리즘은 서양이 동양을 이데올로기적으로 재구성하여, 효과적으로 지배하기 위한 도구로서 사용되었다. 사이드는 오리엔탈리즘을 담론으로서 검토하여 유럽의 식민담론을 해체하고자 했고 그의 이론은 탈식민이론 형성의 기초가 되었다. 본고에서 사용하는 오리엔탈리즘의 개념은 서양의 동양에 대한 지배라는 개념이외에, 식민 지배를 받는 모든 국가, 문화권을 통칭한다.

dCollection @ pufs

루어졌다. 그러나 식민경험을 가졌던 라틴아메리카는 정치·경제·문화적으로 유럽의 영향을 받고 있었기 때문에 식민지배에 따른 심각한 후유증을 얻게 되었다. 대외적으로는 독립을 이룩했으나, 내부적 측면에서 정치, 경제적으로 서구에 의존함으로써 계속적인 지배를 받게 된 것이다. 식민지배에서 벗어났으나, 새로운 방식의 식민 지배를 통해 서구의 지배체제는 유지되고 있었다. 라틴아메리카 국가들이 독립을 이룩하면서 탈식민주의적 관점을 기반으로 라틴아메리카 지식인, 예술가들의 각성이 시작되었고, 진정한 라틴아메리카의 정체성을 찾기 위한 움직임이 형성되었다. 특히 대중문화 분야에서 라틴아메리카 영화산업이 발달하게 되면서 라틴아메리카 영화에서 새로운 경향이 나타났다.

초기 라틴아메리카의 영화는 유럽의 자본과 기술을 중심으로 주도되었으며, 유럽의 시각에서 바라보는 라틴아메리카의 현 모습을 담고 있었다. 따라서 야만과 미개로서 라틴아메리카를 결정지어버리는 유럽의 근대성[2]을 드러냈다.

라틴아메리카 영화사에 큰 획을 그은 사건인 신영화운동(Cinema Novo)은 서구의 식민주의적 사고에 반발하기 위해 나타났으며, 라틴아메리카 국가들이 지닌 고유한 정체성을 영화를 통해 표출하게 되었다(임호준 2006: 16). 브라질은 라틴아메리카 국가들 중에서 신영화운동이 가장 활발하게 일어난 국가이다. 1960년대 초 브라질 군사정권의 경제 개발 정책으로 독재정권에 대한 대중들의 불만이 고조되었던 시기에 신영화운동의 대표적 감독인 넬슨 페레이라 두스 싼뚜스(Nelson Pereira dos Santos), 글라우베르 호샤(Glauber Rocha)[3]를 선두로 신영화운동이라 불리는 문화적 움직임이 시작되었다.

라틴아메리카 국가들의 독립이후 미국을 비롯한 서구에 대한 정치, 경제,

---

2) 근대성이란 용어는 유럽의 문화와 철학과는 뗄 수 없는 인류의 문명, 개념, 시대를 동시에 지칭한다. 근대성의 개념은 그 규정이 매우 모호하다. 근대성은 현대시대(temps modernes)의 유럽을 가리키며, 르네상스에서 현대에 이르기까지 유럽지역의 문명과 역사를 가리킨다(Alain Touraine. 후설(Husserl 1859-1938)에 따르면 "유럽이란 지리적 공간뿐만 아니라 도덕적 정신적 지형(configuration)도 포함한다. 라틴아메리카에 있어서 서구의 근대성은 아메리카의 '발견' 및 식민지배와 더불어 시작되었다(Clement 1995: 231 재인용)."

3) 본고에서는 포르투갈어의 한글표기 시 브라질 현지에서 행하여지는 포르투갈어의 발음을 그대로 사용하고자 한다.

dCollection @ pufs

문화적 종속이 지속되고 있는 상황에서 진정한 브라질의 정체성이란 무엇인가에 대한 의문이 제기되었다. 쿠바혁명은 브라질 지식인들의 사상적 배경으로 작용했으며 예술분야, 특히 영화분야에서는 영화감독들을 중심으로 브라질의 정체성을 되찾기 위한 노력이 시도되었다. 영화감독들은 보다 대중에게 친밀하게 다가갈 수 있는 영화 속에서 브라질의 민족주의적 정서를 표현하기 시작했다. 이렇듯 신영화운동에서는 서구중심주의적 관점에서 탈피하고자 하는 탈식민주의적인 노력이 있었으며, 이를 토대로 본고에서는 브라질의 신영화운동을 통해 탈식민주의적 관점이 어떻게 드러나는가를 파악하고자 한다.

1.2. 연구의 목적과 구성

라틴아메리카의 신영화운동은 독특한 서사적 기법과 미학적 특징을 통해 이전 영화들과는 다른 현실적이고 역사적인 영화로 평가되고 있다. 신영화운동은 서구의 시각에서 벗어난 지역정체성을 표현함으로써 제국주의[4]적 시각에서 탈피하고자 했으며 새로운 라틴아메리카를 창조하고자 했다.

브라질의 신영화운동은 식민주의의 영향으로 자취를 감췄던 브라질의 정체성을 회복하고자하는 문화운동이었다. 따라서 브라질의 신영화운동은 식민지배의 잔재에서 벗어나기 위한 탈식민적인 움직임의 일환으로 분석가능하다. 신영화운동은 브라질의 민족주의적 정서를 담아 브라질의 사회현실을 비판하고자 하는 노력을 하고 있기 때문에 제 3세계 영화사뿐만 아니라 탈식민 역사에 있어서 중요한 위치를 차지하는 의미 있는 문화적 움직임이다.

이미 미국을 비롯한 국외에서는 이러한 신영화운동에 대한 연구가 활발하

4) 제국주의는 홉슨(Hobson)적인 연구가 시작된 이래 레닌(Lenin)에 의해 정치경제학적 개념으로 확립되었다. 식민지배가 시작되면서 제국주의는 식민지 정책과 함께 등장했으며, 19세기 중반 이후의 제국주의는 자본과 결부된 새로운 제국주의로 재탄생했다. 홉슨에게 있어서 제국주의는 식민주의에 국한되는 것이 아니라 선진국이 후진국을 착취하는 현상임을 강조하고, 자본주의체제내의 상품과 자본의 과잉을 해외시장이나 해외자본투자를 통해 해결하고자 하는 것이었다.

dCollection @ pufs

게 이루어지고 있다. 그러나 국내에서 이루어진 라틴아메리카 영화에 관한 소개는 그 수요가 매우 적다. 장혜영(2003)은 라틴아메리카 신영화운동의 과거와 현재에 대해, 영화 <어려운 사랑(Amores Difíciles, 1988)>시리즈를 중심으로 분석하였으며, 장용석(2006)과 임호준(2006)은 라틴아메리카의 영화사를 고찰하고, 다양한 라틴아메리카의 영화를 통해 라틴아메리카의 현실을 재조명하고 있다. 그러나 브라질의 신영화운동은 라틴아메리카 영화사의 일부분으로 기록되어 있을 뿐, 국내에서는 심도 있는 연구가 이루어지지 않고 있다. 신영화운동은 영화사에서 큰 획을 긋는 역사적인 예술운동으로 현대영화의 미학연구에서 볼 때 이에 대한 연구는 꼭 필요하다. 특히, 국내의 전문연구가 부족한 현 시점에서는 더욱 연구가 시급하다.

본고는 신영화운동 작품 속에 나타난 탈식민적 관점에 대해 살펴보면서 유럽에 의해 왜곡된 브라질의 정체성과, 그 회복과정에 대한 고찰을 첫 번째 목적으로 한다. 유럽에 의한 식민지배는 브라질의 정체성을 왜곡시켰으며, 유럽과 미국의 문화적 지배가 수십 년간 지속되는 결과를 낳았다. 신영화운동가들은 작품을 통해 라틴아메리카가 식민지배의 영향을 받았고, 독립 이후에도 많은 부분이 식민지배의 영향 아래 있었음을 시사한다. 신영화운동가들은 라틴아메리카가 자신들의 미래를 책임져야 함을 주장한다. 따라서 그들은 라틴아메리카의 현실을 스크린을 통해 대중들에게 알리고 진정한 브라질의 정체성을 복구하기 위한 노력을 했다.

본고에서는 또한 신영화운동의 역사와 기법, 미학적인 요소를 소개하면서 신영화운동의 발생과정과 특징분석을 통해 신영화운동에 대한 이해를 돕는 것을 두 번째 목적으로 한다. 신영화운동은 이탈리아의 네오리얼리즘[5]을 차용하여 그 미학적인 요소를 통해 사회현실을 비판한다. 이탈리아의 정치적, 경제적, 사회적인 혼란 속에서 탄생한 네오리얼리즘은 라틴아메리카의 영화

5) 네오리얼리즘(Neo-Realism) 성향의 작품을 다수 집필했던 시나리오 작가 체자레 자바티니(Cezare Zavattini)는 “이전 영화들은 화려한 기법을 사용해 영상을 아름답게 하는데 중점을 두었다. 그러나 사실적이고 평범하며, 일상에서 쉽게 접할 수 있는 현실, 그리고 혼란스러운 사회구조가 인간의 삶에 어떠한 영향을 주었는지를 나타내는 것이 바로 네오리얼리즘의 특징이다.” 라고 정의하고 있다. 네오리얼리즘의 특징으로는 1) 연기 경험이 전혀 없는 비전문 배우 기용, 2) 스튜디오가 아닌 장소(야외)에서 촬영하는 것 등이 있다. 네오리얼리즘은 프랑스의 누벨바그를 비롯해 라틴아메리카의 신영화운동의 미학, 기법에 많은 영향을 주었다.

dCollection @ pufs

에도 많은 영향을 주었다. 이탈리아의 네오리얼리즘과 라틴아메리카 신영화운동의 발생과정을 살펴보면 혼란스러운 시대적 상황 속에서 탄생했다는 공통점을 가지고 있다. 특히 브라질의 신영화운동은 이탈리아 네오리얼리즘의 미학적인 요소를 그대로 사용하였고, 많은 점에서 네오리얼리즘적 요소를 가지고 있다. 이는 사회비판적인 새로운 영화의 탄생을 불러일으켰다.

세 번째 목적은 대표적인 브라질 신영화운동 영화들을 분석함으로서, 작품 내에서 브라질 사회가 어떻게 나타나고 있는가를 고찰하고자 하는 것이다. 본 연구에서는 신영화운동 작품에서 브라질 사회가 어떻게 투영되고 있는가를 살펴본다.

영화는 대중성, 오락성을 기반으로 발달한 문화적 요소로서, 현 사회를 민중들에게 생생히 제공 하여 사회적 공감대를 형성할 수 있는 중요한 문화요소 중 하나이다(김현숙 2005: 2). 또한 한 시대의 정치, 경제, 사회적인 상황을 반영하는 도구로서 사용되고 있으므로 한 지역에서 제작되는 영화를 통해서 그 지역의 사회현상을 연구하는 것은 의미 있는 결과를 도출 할 수 있다고 본다.

김정호(2004: 3)는 “인간은 본래 유희적인 본능을 가지고 있으므로, 예술을 통해 그 본능을 표출하며, 이 예술 속에는 인간으로부터 형성된 문화권의 특성이 있다.”고 주장한다. 또 김성곤(2004: 4-5)에 따르면, 영화는 문학작품과 더불어 한 국가·지역의 문화를 종합적으로 드러내는 매체로서, 문화연구를 위한 중요한 자료로 사용되고 있다. 또한 영화에서 나타나는 영상과 영화이론을 이용한 분석을 통해서 한 문화권의 정체성을 고찰할 수 있다. 예술이 인간의 삶을 투영 할 수 있는 수단으로 사용되면서, 현대인들이 단순히 여가를 즐기기 위한 도구로서 존재했던 영화라는 매체가 세계 전체를 이해할 수 있는 도구의 기능을 하게 되었다. 영화는 단순한 즐거움의 대상에서 벗어나, 현대인의 삶 그 자체를 보여주며 그 삶을 통해 사회현상을 표출하고 사회에 대한 시각을 갖는데 공헌하고 있다.

영화는 문화연구에 있어서 중요한 텍스트로 작용하고 있으나, 문학작품 연구와 비교해 보았을 때 탈식민주의적인 분석사례가 많지 않은 것이 사실이다. 그것은 영화가 탈식민주의를 표상하기 어려운 매체이기 때문이다. 브

dCollection @ pufs

라질 신영화운동은 탈식민주의를 여실히 보여주는 문화요소로서 현재까지도 그 움직임이 지속되고 있다. 따라서 브라질 사회현상을 탐구하기 위해서는 브라질의 신영화운동과 그 작품에 대한 연구가 이루어져야한다.

본 논문의 구성은 다음과 같다. 2장에서는 탈식민주의의 대표적인 이론을 통해 탈식민주의란 무엇인가, 라틴아메리카에서의 탈식민주의이론은 어떻게 투영되고 있는가를 알아본다. 3장에서는 브라질의 신영화운동을 이해하기 위해 필요한 라틴아메리카 신영화운동의 정치 사회적 맥락을 알아보고 라틴아메리카 신영화운동의 대표적 선두주자였던 브라질의 신영화운동의 배경을 살펴볼 것이다. 또한 브라질 신영화운동의 기반이 된 이탈리아 네오리얼리즘을 살펴보고 브라질의 신영화운동의 기법을 함께 살펴보면서 신영화운동 작품들이 보여주는 네오리얼리즘적 요소를 고찰하고자 한다. 4장에서는 신영화운동이 가진 탈식민주의적 관점에 대해서 살펴보고자 한다. 신영화운동이 가진 탈식민적 관점을 분석해보고, 신영화운동의 대표적인 미학인 호샤의 배고픔의 미학(Esthetic of Hunger)을 통해서 알아보고자 한다. 마지막 5장에서는 신영화운동의 대표적인 작품들에 대한 분석을 통해 브라질사회가 어떻게 표출되고 있는가를 구체적으로 살펴본다.

신영화운동 작품들의 분석을 위해 <히우 40도(Rio 40 Graus, 1955)>, <죽음의 안또니우(Antônio das Mortes, 1969)>, <히우의 북쪽(Rio Zona Norte), 1957>, <중앙역(Central do Brasil), 1998> 영화 4편을 선정하고, 영화의 줄거리를 비롯해 영화에서 나타나는 탈식민주의적 관점에 대해 분석하였다.

영화 선정 시, 호샤와 두스 싼뚜스 감독의 작품을 선택하였는데, 이 두 감독은 신영화운동을 주도하고 알리는데 앞장선 감독으로서 신영화운동 연구에 있어서 중요한 인물로 알려져 있다. 또한 그들의 작품 안에는 신영화운동의 정신이 잘 드러나고 있다. 발테르 쌀레스(Walter Salles)감독은 신영화운동을 주도한 감독은 아니나, 현대 브라질 영화에서 독자적인 입지를 가진 감독으로서, 중앙역으로 많은 사랑을 받은 감독이다. 쌀레스 감독의 작품은 신영화운동시기의 작품이 아니지만, 신영화운동 작품들이 가진 미학을 그대로 차용해 현대 브라질 영화 속에서 신영화운동의 정신을 표현하고 있으므

dCollection @ pufs

로 <중앙역>을 선정하여 분석하였다.

본 연구에서 다루어지는 영화에 대한 분석들은 연구자의 감상과 영화평론가들의 영화감상평, 각종 분석 자료를 중심으로 고찰한 것이다. 특히, 최금좌(2002), 호샤(2003), 장혜영(2003), 장용석(2006), 임호준(2006) Johnson&Stam(1995)의 영화 분석은 본 논문의 학문적 틀을 제공하였다.

dCollection @ pufs

Ⅱ. 탈식민주의 담론

2.1. 탈식민주의 이론에 대한 일반적 이해

1970년대의 정치이론을 사용한 '탈식민주의'(Post-colonialism) 연구는 아시아, 아프리카 국가들이 제 2차 세계대전 이후 독립을 하게 되면서 등장했다. 많은 학자들이 탈식민주의에 관한 연구를 활발히 진행했으며, 많은 저서를 통해 탈식민이란 과연 무엇인가가 정의되었다.

애쉬크로프트(Ashcroft 1989: 2)에 따르면 '탈식민'(Postcolonial)이라는 용어는 식민화가 시작된 시점부터 현재까지 유럽의 제국주의에 영향을 받은 모든 문화를 설명하기 위해 사용되었다. 아마드(Ahmad)는 탈식민이 제 2차 세계대전 직후 유럽의 지배에서 벗어난 국가들의 상황을 설명하기 위해 생겨났다고 말한다. 위에서 살펴보았을 때, 탈식민주의는 시대의 구분과 상관없이 유럽의 제국주의와 서구중심주의에서 벗어나고자 하는 모든 이론적, 실천적인 노력을 가리키는 말이라고 볼 수 있다(양경화 1994: 5 재인용).

서구의 역사는 서구중심주의를 근거로 발전되었으며, 이 서구중심주의는 지배자의 인종적, 문화적 우월감과 피지배자에 대한 억압, 착취행위로 표출된다. 투 웨이 밍(Tu Wei-Ming)에 따르면 역사적으로 '근대화'(Modernization)라는 단어는 '서구화'(Westernization)라는 말을 대체하면서 사용되었다. 근대화 과정이 서구에만 국한되지 않고 전 세계로 퍼져나가면서 서구화라는 말이 더 많이 사용되었다. 근대화는 서구에서 시작되었지만, 전 세계를 근본적으로 바꿔놓은 현상이었다(헌팅턴 2001: 391 재인용).

탈식민주의를 칭하는 '포스트-콜로니얼리즘'(Post-Colonialism)이라는 용어는 그 해석에 대한 논쟁을 불러일으켰다. 고부응(2003)에 따르면, 탈식민주의에서 사용되는 접두사 '포스트'(Post)는 두 가지 의미로 해석 가능하다. 첫

dCollection @ pufs

번째 해석은 '이후'(After)라는 후시성으로 해석하는 것이다. 이는 식민주의의 연장선상에서 파악해야하는 일종의 식민주의적 유산으로 보고 있다. 이는 유럽중심주의를 인정하고, 탈식민주의가 식민주의로 인해 형성된 일종의 결과물이라고 해석한다. 즉, 식민주의가 종식된 이후의 문화와 이 문화에 대한 평가로서 사용되며, 식민 지배를 받은 국가들이 독립 이후 어떠한 문화를 형성해 나가는가가 핵심적인 내용이다.

두 번째 해석은 '탈피'(Breakaway)이나 '초월'(Beyond)의 의미로 해석하는 것인데, 이 해석에 따르면 식민주의는 인류 역사에서 나타나는 지배와 종속의 권력관계를 의미하며, 탈식민주의는 식민주의를 해체하고 극복해, 새로운 정체성을 획득한다는 의미를 부여받는다.

애쉬크로프트&그리피스&티핀(1989)은 탈식민주의가 이전에는 독립 전과 독립 후를 구별하기 위해 사용되는 것이 아니라, 식민지 시대에서부터 독립하여 현재에 이르기까지 식민주의의 피해로부터 탈피하고자 하는 피지배자들의 이론적, 실천적 노력을 가리킨다고 주장한다. 결과적으로 탈식민주의는 식민경험과 현재의 문화와의 관계를 살펴보는데 사용되는 이론이며, 비평적 전략으로서 사용되고 있다. 탈식민주의는 비서구 세계를 정치, 경제, 문화, 이데올로기 면에서 통제했던 식민화과정을 재조명한다. 또한 식민주의로서 행해진 모든 식민과정에 대항하고자 하는 반식민적인 저항의 움직임까지 포함하고 있다. 따라서 포스트의 의미는 '탈'(脫)의 의미로 파악하는 것이 옳다고 볼 수 있다(김경남 2000: 18).

사이드(1995: 45-63)는 식민화가 일반적으로 거주지 개척을 위한 욕망이나 부의 축적을 이루기 위해 실행된다고 주장했다. 그에 따르면 식민화는 경제적 측면을 이유로 행해졌다. 초기 식민화과정에서는 문화를 통한 식민화가 이루어지지 않았다. 식민지 개척자들은 지배자/피지배자로 구분을 지었고, 원주민들을 피지배의 대상으로 간주하여 통합을 하기보다는 토지를 소유하고자 착취활동을 계속했다. 식민화는 원주민들의 땅에 대한 권리를 박탈했으며, 지리적, 폭력적 행위를 통해 이루어졌다. 식민체제와 식민체제가 효과적으로 지배하기 위해 강제한 경제적, 정치적, 사회적 정책들은 피지배자들에게 많은 영향을 미치게 되고 이 과정 속에서 지배계급의 헤게모니가 피지

dCollection @ pufs

배자들에게 확립된다. 이미 공고화 된 식민체제는 발전을 거듭하면서 문화적 요소의 전파에 영향을 미치게 되고, 초기에 진행된 정치, 경제, 사회적인 지배에서 벗어나 문화의 지배가 이루어지게 된다.

식민성은 비대칭적, 배제적, 억압적 차별성 즉, 타자화[6]에서 출발한다. 서구는 인종근본/차별의 합리성을 가지고 사회적 분업을 통해 식민지 정복을 정당화하게 되었다(안태환 2008: 118). 사이드에게 있어서 타자는 곧 식민지인을 의미한다. 사이드는 "식민지를 대표하는 것: 인류학의 대화자"(Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutor)라는 그의 논문에서, 식민지인이란 여성, 억압받고 종속된 하층민, 소수인종들, 주변으로 밀려난 학문의 세부분야라고 정의한다(Derry& Field Day 1988 재인용). 사이드는 식민지인은 단순히 지역적으로 식민지 거주자를 나타내는 것이 아니라, 지배자로 인해 소외된 모든 것을 의미함을 주장하고 있다.

식민화를 통해 지배자와 피지배자라는 구분이 형성되고 지배체제가 공고화 되었다(영 2005: 46-47). 식민주의는 지배/피지배라는 이분법적인 시각을 근본으로 하고 있다. 서구와 비서구라는 용어 또한 이분법적인 시각에서 형성된 것이다. 이러한 이분법적인 시각은 지배자의 피지배자에 대한 침식으로 표출되며, 그 침식은 정치, 경제, 사회적인 상황뿐만 아니라 사상과 문화에까지 영향을 미쳐 지식체계를 위협하게 되었다. 사이드(1995)는 "동양에 대한 서양의 모든 담론이 궁극적으로는 동양의 영토와 민족을 지배하려는 의지에 의해 결정된다. 식민지 상황에서는 '사심 없는' 지식의 추구가 불가능하다. 식민화 된다는 것은 독립을 얻은 뒤에도 오랫동안 불공평한 시달림을 받는다는 것을 의미한다."고 주장했다.

식민지는 국가의 존재와 민족의 정체성을 상실하게 되면서 제국주의에 저항을 시작한다. 이때 민족의 정체성을 방어하고, 국가를 존속시키고자 하는

---

6) 타자(Other)의 개념은 주체와 반대되는 개념으로 사용된다. 주체는 자신의 정체성을 확립하는 과정에서 타자를 대립화해 그 차이점을 통해 정체성을 확립한다. 따라서 타자는 주변화된 존재로 인식되고 주체는 중심으로 인식된다. 파농(Frantz Fanon 1952)은 『검은 피부 하얀 가면(Peau Noire Masques Biancs)』에서 타자의 개념을 백인/흑인 이라는 대립관계에서 파악했다. 타자화는 식민주의라는 사회구조와 식민주의의 담론이 이끌어낸 문제이며, 식민국가에서는 주체-타자, 백인/흑인. 우등/열등, 인간/비인간이라는 대립관계를 통해 타자화가 이루어진다(후카가와 쿠미 2007: 5-7).

dCollection @ pufs

민족주의의 형성이 이루어진다. 그러나 초기의 식민지 상황에서는 민족의 독립이 강조되어 지나친 배타주의가 형성되고, 이념만이 앞선 왜곡된 저항 민족주의가 형성된다(김동춘 1996: 302-305). 하지만 제국주의에 저항하는 과정에서, 피지배자들은 근대적 의미의 새로운 민족을 발견하게 되고, 탈식민주의 담론을 토대로 정체성의 발견을 추구하게 된다.

탈식민주의적 비판은 현대 세계에서 작동하는 억압적인 힘들과 강제지배에 초점을 맞추고, 식민주의가 표출되는 정치, 인종문제, 젠더문제, 민족주의, 계급사회 등에 대한 관점이 탈식민주의적 담론을 구성한다. 탈식민주의가 분석해야 할 대상은 서로 다른 민족·인종·문화 사이에 형성된 지배와 종속의 관계로서, 이는 서구의 비서구에 대한 지배형태에 이의를 제기하고 한 집단적 형태의 정치적, 문화적 정체성들을 분명하게 형성하고자 한다(영 2005: 35).

탈식민주의 담론은 현재의 '신식민주의'(Neocolonialism)[7] 체제하에서도 여전히 지속되고 있다. 사이드(1995)의 신식민주의는 단순한 물리적 지배를 의미하는 것이 아니라, 간접적으로 문화·정치·경제·도덕적으로 강대국의 지배를 받는 것을 의미한다. 사이드는 이러한 신식민주의도 식민주의의 일부로 보고 있다.

결과적으로 탈식민주의는 서구로부터 나타난 식민지배행위와 역사 속에서 고통 받은 피지배자들의 역사적 저항에 대한 고찰로서 나타난다. 따라서 탈식민적 담론은 피지배자들의 관점에서 그 역사를 되짚어보고, 그와 더불어 고통 받은 이들의 역사가 오늘날 사회적, 문화적으로 어떠한 변화를 주었는지를 알아보고자 한다. 탈식민 비평가들은 다양한 입장에서 탈식민적 입장을 규명하기 위한 노력을 지속해왔다.

또 다른 탈식민주의 이론가인 호미 바바(Homi K. Bhabha)는 문화적 혼종

---

7) 신식민주의는 지속적인 경제적 헤게모니로서 탈식민 국가가 여전히 지배국가에게 종속된 상태에 있고, 지배 국가는 계속해서 피식민 국가들에게 식민주의적 방식으로 행동한다는 것을 의미한다. 신 식민 상황에서 지배계급은 자기만의 이익을 위해 국제자본의 요구와 공모하여 움직이는 엘리트가 된다. 여기서 엘리트는 자본가와 연합하여 효과적인 통제를 하고자 하며 이는 정치, 군사, 경제적으로 많은 영향을 미치게 되고 더 이전의 피식민 국가를 자신들의 지배 아래 두게 된다. 지배계급의 헤게모니는 문화적, 이데올로기적, 경제적 정치적 차원에서 대중 안에 확립된다.

dCollection @ pufs

성의 개념을 사용해 탈식민주의를 연구했다. 그는 특정문화의 일방적인 지배를 거부하면서, 문화의 위치는 한곳에 국한되어 있는 것이 아니라 항상 '사이에 존재'(in-betweenness)하는 것이라고 주장했다. 월러스틴(Immanuel Wallerstein 1993: 90)은 정치 경제학적인 관점에서 탈식민을 해석했다. 세계체제 분석을 통해 근대성과 근대세계체제를 총체적인 관점에서 파악하고 유럽이 '인종주의'[8]와 '보편주의'[9] 이데올로기를 통해서 재분배의 원리와 인정의 원리를 장악해왔음을 밝혔다. 그는 계몽과 진보를 앞세운 유럽의 보편주의가 강자와 약자의 구분을 형성했음을 주장했다. 강자인 유럽은 그들이 지닌 정치적·경제적 권력을 이용해 이러한 이데올로기를 퍼트렸고, 약자에 속한 국가들은 이들이 퍼트린 이데올로기를 받아들였다. 이 구조가 정당화 되면서 약자들은 이러한 이데올로기를 당연한 것처럼 받아들이게 되었다.

은크루마(Nkrumah 1965: 34)는 신식민주의 체제에 대한 본질을 연구한 학자로서, 미국의 신식민주의를 부정했다. 독립을 이룬 제 3세계 국가들이 현재 이론적으로는 독립적이며, 국제적으로는 자주적인 국가로 간주되고 있다. 그러나 정치·경제·사회적으로 미국의 영향력 하에 존재하면서, 국가체제가 미국의 신식민주의 지배를 받고 있음을 주장했다.

탈식민주의는 1970년대의 '트리컨티넨탈'(Tricontinental)[10]국가 내부에서 일어난 경제적, 문화적 식민주의에 대한 비판이다. 이는 1942년부터 시작된 유럽인들의 이주로부터 야기된 역사적 효과라고 볼 수 있다. 탈식민주의는 19-20세기의 민족해방운동들의 산물로서, 독립을 이끄는 이데올로기로 작용했다.

---

8) 월러스틴에 따르면 인종주의는 역사적인 자본주의의 대들보 역할을 했으며, 자본주의 문명을 가능하게 한 원동력이 되었다. 인종차별은 불평등한 임금과 노동생활을 문화적으로 정당화시키기 위해 사용되었으며, 중심부의 주변부에 대한 지배를 이데올로기화 했다.

9) 이 논문에서 말하는 보편주의는 유럽적 보편주의와 함께 사용된다. 월러스틴이 주장한 유럽적 보편주의에 따르면, 16세기에는 자연법과 기독교, 19세기에는 문명화 사명, 20세기 후반과 21세기에는 인권과 민주주의가 유럽에서 가진 보편적인 가치요소로서 등장했다. 이러한 보편적 가치는 지배층을 중심으로 등장했으며, 이 보편주의는 지배층의 피지배층에 대한 물질적 착취를 정당화한다. 보편주의는 유럽 문명으로 인해 근대성을 산출되고 있음을 강조한다.

10) 트리컨티넨탈(Tricontienetal)이란 제 3 세계라는 용어를 대체하여 사용되었으며, 서구의 지배를 받았던 대표적인 세 대륙(three continents: 아프리카, 아시아, 라틴아메리카)을 의미한다. 1966년 아바나에서 열린 아프리카, 아시아, 라틴아메리카민중연대기구의 첫 회의 이후에 아누아르 아브델-말렉이 동의하여 사용하게 되었다.

dCollection @ pufs

2.2. 라틴아메리카에서의 탈식민주의

1492년 이래, 라틴아메리카 내에서는 스페인과 포르투갈의 식민지배로 인한 식민화가 진행되었다. 식민화는 라틴아메리카 내부에 유럽문화를 전파시켰다. 라틴아메리카는 유럽의 지배를 받으면서 많은 원주민 인구가 학살되는 비극을 맞이했고 유럽문화에 의해 기존의 라틴아메리카에서 형성된 원시문화 또한 파괴되었다.

아니발 끼하노(Anibal Quijano 2000a: 342)[11]는 유럽의 라틴아메리카 발견설에 대해 비판했는데, 유럽은 라틴아메리카 대륙을 발견한 것이 아니라 오늘날의 라틴아메리카를 새롭게 발명했다는 주장을 했다. 유럽의 문명파괴와 식민화는 오늘날의 라틴아메리카의 문화양식을 새롭게 재창조했다는 것이다. 그때부터 유럽의 라틴아메리카에 대한 타자화와 근대성이 시작되었으며, 식민성이 견고하게 형성되었다는 것이 그의 주장이다.

유럽의 라틴아메리카 사회 해석방식으로 이분법적인 틀이 사용되었다. 이는 지배/종속, 중심/주변의 프레임을 나타낸다. 이는 라틴아메리카 사회내부에 그대로 적용되어 라틴아메리카의 가장 두드러진 사회적 특징인 빈부격차, 사회적 양극화의 구조를 만들어냈다. 라틴아메리카 원주민 문화를 파괴하면서부터 유럽은 라틴아메리카의 자연과 원주민 전체를 정복과 통제의 대상으로 간주했고 중심국으로서 종속국을 지배하기 위해 미개한 원주민들에게 유럽의 지식과 종교를 전파하고자 했다. 이를 통해 인종의 우월성과 열등성의 개념이 성립되었다(끼하노 2000b, 202).

라틴아메리카의 탈식민 연구에서 중요하게 생각되는 이론인 '종속이론'(Dependency theory)[12]은 이러한 중심과 주변의 관계를 이데올로기화 시

11) 아니발 끼하노(Anibal Quijano): 페루의 사회학자로서 라틴아메리카 탈식민이론가로 잘 알려져 있다. 아니발 끼하노는 라틴아메리카에서의 자본주의와 근대성의 기점을 스페인의 라틴아메리카 정복에서부터 보고 있다.

12) 종속이론은 라틴아메리카의 발전정책의 근간이 되어 왔던 근대화이론에 대한 부정에서 시작한 경제이론이다. 종속이론은 중남미의 일반적인 경제개념으로 정착했고 구조주의적 문제의식과 마르크스주의적인 제국주의에 대한 관점을 결합하여 중남미 국가들의 저발전에 대한 해결책으로 사회주의적 대안을 제시했다. 종속이론은 남미경제의 상황을 적절히 진단한 경제이론이

dCollection @ pufs

켰다. 종속이론은 세계를 중심국/주변국의 관계로 설정하고 중심국과 주변국이 교역할 경우 주변국의 부가 중심국으로 흘러들어간다는 내용을 담고 있다. 이 이론은 서구 자본주의가 세계의 저발전 지역들의 발전을 위해서가 아니라 착취를 위한 것이며, 이러한 착취는 불평등교환을 통해 이루어지고 있다는 것을 주장한다. 따라서 빈곤이라는 문제는 정체된 추진성의 문제가 아니라 자본주의적 축적과정의 결과라는 것이다. 종속이론은 세계체제론에 큰 영향을 미쳤으며, 중심과 주변의 관계론적 사고를 통해서 라틴아메리카의 저발전의 요인을 외적인 면에서 분석했다. 그러나 실제적으로 라틴아메리카가 경제적, 정치적으로 서구에 예속되어있다는 점만을 지칭할 뿐, 실제적인 변화에는 도움이 되지는 못했다는데 그 한계점을 가지고 있다(영 2005: 108).

이러한 중심/주변의 프레임은 라틴아메리카의 사상에 커다란 영향을 미쳤다. 사람들이 서구문화에 의해 만들어진 작품에 관심을 기울이게 되면서 식민지 시대가 형성한 중심부와 주변부라는 전통적인 관계가 공고화 되었다. 이분법적인 틀에 따라 중심부의 문화는 주류문화로, 주변부의 문화는 비주류문화로 구분되었고, 비주류문화는 야만적이고 미개한 문화로 치부되었다. 주변부의 문화는 식민지시대의 정치, 문화적 담론의 노예가 되었고 또 이러한 텍스트를 자신들의 문화라고 생각하게 되었다(영 2005: 63).

라틴아메리카가 지닌 격동의 역사는 라틴아메리카의 문화를 새로운 방향으로 변화시켰다. 본래 문화는 한 사회의 사회적, 역사적인 격동으로 인해 불연속적인 특징을 지니고 있다. 19세기부터 정치·경제적으로 혼란스러웠던 라틴아메리카 사회상은 문화에 그대로 반영되었다. 사회와 문화의 발전이 동시에 이루어지지 못했고 불균형을 이루었으며, 극도로 불안했던 정치적인 요소로 인해 예술 활동이 지속적으로 이루어지 못했다. 특히 라틴아메리카에서 일어난 지식인과 예술가에 대한 탄압은 라틴아메리카 문화의 형성과 발전을 저지했으며, 대중의식의 성장을 방해했다.

독립 이후 라틴아메리카는 스페인과 포르투갈 뿐 아니라 영국, 이탈리아,

지만 그 대책이 적절치 못한 것으로 평가받았으며, 남미의 경제상황을 감안하지 않은 채 무작정 폐쇄정책을 추진하면서 경제발전의 기회를 얻지 못했다는 한계점을 가지고 있다(Gwynne 2004).

dCollection @ pufs

프랑스, 미국의 영향력 아래 놓이게 되면서 많은 서구 문화를 수용하게 되었다. 브라질은 여타 라틴아메리카 국가들과는 다른 정치체제를 갖고 있었으나, 브라질 또한 유럽의 사상에 침몰되었고 독자적인 사상에 빠져들 수 없었다. 브라질의 지식인들은 프랑스의 영향을 많이 받아 프랑스의 문학책을 읽고 프랑스풍의 카페에서 커피를 마시며 프랑스의 사상에 대해 논하면서도 이것이 자신들의 문화, 브라질 문화라고 간주했다. 이는 브라질의 전통문화가 배제되고 브라질 인들이 유럽적인 것에 집중하게 되었음을 시사하고 있다. 지배자의 주체만 달라졌을 뿐, 라틴아메리카가 피지배자라는 사실은 변하지 않았다.

특히 라틴아메리카가 유럽으로부터 독립을 꾀하면서, 라틴아메리카 국가들은 영국으로부터 독립한 미국의 모습에 자극을 받아 라틴아메리카를 미국적 가치에 맞추려는 시도를 하게 된다. 따라서 미국문화의 수용을 통해서 오랜 시간 축적되어 온 라틴아메리카의 야만성을 제거하고자 했다. 그러나 이러한 시도는 라틴아메리카 내부에 미국의 식민주의적 침략을 가능하게 했으며, 미국에 의한 식민주의를 겪게 되면서 미국에 의한 신식민주의로 이어졌다. 1823년 '먼로독트린'[13]의 공표 이후로 라틴아메리카는 미국 제국주의 형태를 취한 신식민주의에 군사적, 경제적, 정치적으로 종속되어 왔고, 결과 정치·경제·문화적 혼란이 나타났다(영 2005: 341).

탈식민주의의 영향을 받은 라틴아메리카의 예술가들, 지식인 계층은 식민지배의 현실을 탈피하기 위해서 문화적 발전을 이루는데 많은 노력을 기울였다. 본격적인 라틴아메리카의 탈식민적 담론 형성은 1950-70년대 사이에 이루어졌고, 유럽 제국주의의 지배로부터 벗어나려는 노력과 함께 시작되었다. 특히 이 시기 라틴아메리카 내에서 예술적 가치가 증가하면서 라틴아메리카의 지식인들이 정체성 회복의 노력을 보이게 된다. 지식인들이 대중의

13) 먼로독트린은 제임스 먼로가 1823년에 발표했다. 1821년 러시아가 북아메리카 태평양연안지역을 러시아령으로 하고자 선포하면서 미국은 신대륙이 유럽의 식민대상이 될 수 없다는 식민주의의 부정을 표명했다. 영국은 라틴아메리카 국가에 대한 유럽의 간섭을 우려하면서 영미공동선언을 통해 유럽의 간섭을 제거하고자 했으나, 미국이 영국을 불신하면서 미국의 단독선언으로 진행되었다. 먼로 독트린은 유럽이 더 이상 아메리카 대륙을 식민지화해서는 안 되며, 유럽의 아메리카 대륙에 있는 주권국가에 대한 간섭을 거부하겠다는 내용을 담고 있다. 이에 따라 미국은 유럽열강간의 전쟁에 있어서 중립을 표명하기로 결정했다.

dCollection @ pufs

중요성을 인식하면서 소외된 자들에 대한 고찰이 이루어졌다. 지식인들의 노력은 유럽에 의해 파괴, 억압, 타자화 되었음을 인식하는 예술창작물로서 나타났다(안태환 2008: 108).

브라질의 경우, 정체성을 새로운 시각으로 바라보고자 하는 노력으로 1922년 '현대예술주간'(Semana de Arte Moderna)을 통한 모더니즘 운동이 탄생했다. 현대예술주간을 시작으로 브라질의 정체성을 구현하고자 하는 많은 노력이 실천되었다.

식민주의와 그에 따른 탈식민주의 의식의 성장은 현대 라틴아메리카인의 삶에 많은 영향을 미치고 있다. 라틴아메리카를 이해하기 위해서는 곧 그들의 삶에 대한 이해가 필요하다.

dCollection @ pufs

Ⅲ. 브라질 신영화운동(Cinema Novo)

3.1. 라틴아메리카 신영화운동의 탄생

곽재성&우석균(2000)에 따르면, 오늘날의 라틴아메리카 대중매체는 두 가지의 서로 다른 기능을 가지고 있다. 미국문화가 라틴아메리카의 대중매체에 의해 대중에게 전파되고 있는 것이 그 첫 번째 기능이며, 라틴아메리카 대중매체가 라틴아메리카 인들의 정체성을 대변하고 있다는 것이 그 두 번째 기능이다. 다양한 미국 문화의 유입으로 신식민주의가 이루어지는 상황에서, 라틴아메리카의 대중매체는 라틴아메리카 인들의 고유한 정체성을 보여주는 매체로 작용하고 있다.

초기 라틴아메리카 영화산업은 서구에 의해 주도되었다. 특히, 미국과 서유럽의 영향력이 강했다. 서구는 자국의 영화를 브라질, 아르헨티나, 멕시코, 쿠바 등 라틴아메리카 국가지역에 상영하기 시작했다. 영화는 라틴아메리카에서 서구라는 근대성의 환영을 보여주는 창이었다. 서구는 영화라는 가공의 영상을 통해 라틴아메리카 인들에게 선망의 대상이 되었고, 이는 물질적 종속성을 심화시켰다.

서구는 영화 속에서 라틴아메리카를 저개발과 미개척의 땅으로 재현함으로써 라틴아메리카의 정체성을 왜곡시켰다. 신영화운동 태동 이전까지 라틴아메리카는 영화를 유럽 근대성을 표방하는 매체 중 하나로 생각했으며, 서구의 라틴아메리카에 대한 시각을 그대로 받아들이게 되었다(임호준 2006). 특히 프랑스 붐이 일고 있을 정도로 프랑스의 문화적 영향은 라틴아메리카 내에 널리 퍼져있었다. 프랑스와 이탈리아의 문화를 동경해왔던 라틴아메리카 인들은 빠른 속도로 유럽의 영화를 받아들이게 되었다. 특히 프랑스의 파테 영화사는 제 1차 세계대전 이전까지 히우 지 자네이루(Rio de Janeiro), 부에노스 아이레스(Buenos Aires), 아바나(Habana)에 지사를 두고

dCollection @ pufs

라틴아메리카 시장을 지배하였다.

라틴아메리카에서 영화는 폭발적인 인기를 얻었다. 관객들은 영화를 통해서 근대 생활양식을 배웠으며, 도시화, 새로운 서구문물, 산업화된 사회의 모습 등을 체험했다. 1910년대 세계시장을 지배하던 프랑스, 이탈리아영화의 주된 장르는 통속적인 멜로드라마였으며, 이시기에 남미로 대거 이주해온 이태리 계 이주민들은 모국의 여배우들을 스크린을 통해 보면서 향수를 달랬다(정경원 외: 2000, 389-390). 제 1차 세계대전 이전까지 프랑스는 영화산업의 중심지였으며, 세계시장을 주도하고 있었다. 대표적인 영화제작사인 '파테 영화사'(Pathé Frères)는 현재의 할리우드와 같은 위치에 서 있던 가장 규모가 큰 영화사였다. 영국에 배급되는 영화의 30%를 미국이 차지했던데 비해, 이 제작사는 단독으로 40%의 영화를 공급하였고 이탈리아는 1차 세계대전 이전 영국시장의 17%를 차지했다.[14]

제 1차 세계대전이 발발하면서 전쟁의 영향으로 미국을 제외한 주요 영화제작국들의 영화생산량과 수출량이 급격하게 감소하기 시작했다. 프랑스와 이탈리아의 경우는 영화생산량이 떨어졌으며, 영국과 독일에서는 영화산업의 비중을 줄이게 되었다. 이러한 상황에서 미국영화는 유럽시장이 지배하던 영화시장에 뛰어들었고, 1914년에서 1919년 사이 프랑스와 이탈리아가 주를 이루던 시장에서 그들을 제치고 압도적인 영향력을 행사하게 되었다. 많은 수의 관람객과 풍부한 경제력, 진보적인 사고의 영화감독들로 인해 미국의 영화산업은 유럽을 뛰어넘었고, 이후 유럽뿐만 아니라 라틴아메리카의 영화산업구조를 뒤바꾸게 되었다.

결국 영화는 미국의 영향을 받아 오락적인 요소를 띠게 되었으며, 미국은 영화의 대량생산을 위해 경제적 체계를 새로이 재정립하게 되었다.

1920년대 파라마운트(Paramount Pictures Corporation), 폭스(Fox Film Corporation), 골드윈(Metro-Goldwyn-Mayer, Inc.) 영화사 등은 회사를 확장, 통합하여 대도시에서 개봉영화관을 확보했다. 또 1920년대 이전부터 시작된 스튜디오 시스템을 진전시키고 공고히 했다. 스튜디오들은 배급망을 통해서 생산된 영화의 극장 상영권을 확보하여 현재의 영화배급체계의 전신이 되었

14) 그래엄 터너(2006), 대중영화의 이해, 한나래, p.29 참조.

dCollection @ pufs

다.

제 2차 세계대전 이후 미국은 로스앤젤레스로 자리를 이동해 영화를 제작하기 시작했고 그것이 지금의 할리우드(Hollywood) 시스템이다(터너 2006: 30-33). 라틴아메리카뿐만 아니라 전 세계 대중문화에서 미국의 영향력이 강해졌고, 발달된 과학기술과 자본을 바탕으로 한 미국의 영화산업은 전 세계를 할리우드 열풍으로 몰아넣었다. 할리우드 영화산업은 영화를 상업화하면서 영화에 재미를 불어넣어 대중들이 영화에 쉽게 접근하는데 기여를 했으나, 라틴아메리카를 비롯한 타 지역 영화산업의 쇠퇴를 불러일으켰다. 대중은 선진기술로 만들어진 할리우드식 영화를 선호하게 되었고, 미비한 기술과 적은 자본을 바탕으로 이루어진 라틴아메리카 영화는 대중의 외면을 받았다. 미국영화는 1914년 이후 중남미시장의 95%를 장악하였고 특히 1919년 '예술인 연합회'(The United Artists Corporation)가 생기면서 더욱 공격적으로 시장공략에 나섰다.

제 2차 세계대전 이후 미국영화사들의 영화제작은 제 1차 세계대전 때보다 줄어들게 된다. 미국영화의 수요가 줄어들면서, 중남미 토착영화사들이 새롭게 등장했다. 특히 이 시기에는 자국의 토속적인 음악 장르가 대중의 호응을 받으면서 영화와 음악이 혼합되는 양상을 보였다. 아르헨티나에서는 탱고영화가 발전했고 브라질에서는 까르나발을 주제로 한 뮤지컬 코미디 '샹샤다'(Chanchada)영화, 멕시코에서는 '란체라'(Ranchera)영화가 주류를 이루었다(전기순 2000: 25-26). 란체라 영화는 마리아치를 소재로 하는 영화로서 많은 인기를 누렸다. 라틴아메리카 영화의 성장과 함께 브라질의『씨네아르찌(Cine Arte)』, 쿠바의 『씨네마또그라피카(Cinematográfica)』등 10개가 넘는 영화전문 잡지가 탄생하였다.

신영화운동은 라틴아메리카의 사회현실에 대한 비판의식에서 태동한 문화운동이다. 1950년대 라틴아메리카에서는 1948년 '보고타소'라 불리는 콜롬비아의 유혈 폭동사태, 1952년에 시작된 '볼리비아 혁명', 1954년 미국의 무력개입을 불러온 '과테말라사태'[15], 1950년대 중반 아르헨티나에서 후안 페론

15) 과테말라 사태는 라틴아메리카 내에 팽배한 미국의 자본주의를 극단적으로 보여주는 사건으로 과테말라에서 토지개혁이 시행되자 이를 반대하는 미국이 자국의 United Fruit회사를 중심으로 무력을 사용하며 노골적인 내정간섭을 자행한 사건이다.

dCollection @ pufs

(Juan Perón)의 등장, 1956년에 시작된 '쿠바혁명' 등으로 문화 역시 정치화 될 수밖에 없는 상황이 이르렀다. 라틴아메리카의 이러한 정치적 현실은 영화가 지닌 사회의식을 강화시키는 역할을 했다. 라틴아메리카의 진보적인 영화인들은 혼란스러운 역사적 상황을 경험하면서 라틴아메리카 정치·경제·사회에 대한 비판의식을 싹틔웠다. 쿠바혁명은 이러한 비판의식이 표출된 대표적인 사건이다. 피델 카스트로 형제와 체 게바라가 주도한 쿠바혁명의 성공은 라틴아메리카의 영화인들에게 억압된 사회상황을 변화시킬 수 있는 충분한 근거를 제공했다(장용석 2006: 112).

특히 1959년 쿠바혁명의 성공 이후 이루어진 '쿠바 영화 예술산업기구'(El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos: ICAIC)[16]의 설립과 60년대 초 일어난 브라질의 신영화운동(Cinema Novo)은 라틴아메리카 영화사에서 중요한 사건으로 기록되었다(임호준 2006: 297).

줄리안 버튼은 마리오 핸들러(Mario Handler)의 주장을 인용하면서 라틴아메리카의 현실은 라틴아메리카의 감독들이 단순한 영화감독으로 활동하는 것이 아니라, 정치적인 영화감독이 되도록 작용하는 요인이 되었다고 말한다(버튼 1987 재인용). 따라서 대중을 대표할 수 있는 대중매체인 영화는 전투적 참여영화의 성격과 민족주의적인 성격을 강하게 띠게 되었다. 신영화운동은 이러한 정치, 사회적 변화 속에서 각 국가의 개별적인 상황에 대한 문화적 대응으로써 출발하게 되었다. 이 시기 라틴아메리카의 영화시장은 서구의 영향력 아래 놓여있었다. 라틴아메리카의 영화인들은 서구의 영향력으로부터 문화적인 독립을 갈구하였고 영화 속에서 반제국주의를 표현하며 라틴아메리카의 정체성을 나타내고자 했다. 특히 이탈리아 네오리얼리즘을 바탕으로 지배층에 감추어져 왜곡된 라틴아메리카의 현실을 담아내고자 했다.

서구에 대항하기 위한 문화적 움직임이었던 라틴아메리카의 신영화운동은

16) 쿠바 영화 예술산업기구(El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos: ICAIC)는 쿠바혁명이후 국가주도하에 영화산업을 장려하기 위해 설립되었다. 카스트로정부는 혁명에 있어서 영화와 라디오 등의 대중매체가 중요함을 인식하고 1959년 3월 설립해 영화의 제작과 배급뿐만 아니라 상영까지 주관하도록 했다. ICAIC의 설립으로 안정된 환경 속에서 영화제작이 이루어졌으며 이는 쿠바영화의 황금기를 가져왔다. ICAIC는 라틴아메리카 신영화운동의 피난처와 같은 곳으로, 좌익 영화인들의 구심점 역할을 수행했다.

dCollection @ pufs

라틴아메리카의 국가들에서 보편적으로 일어난 현상으로, 특히 브라질, 쿠바, 아르헨티나, 칠레를 중심으로 체계적으로 나타나게 되었다. 브라질의 신영화운동은 쿠바를 비롯해 대표적인 신영화운동의 태동지로 손꼽히고 있으며, 쿠바의 사회주의 영화는 라틴아메리카 영화인들에게 자극을 주었다. 전기순(2000)에 따르면, 공식적인 움직임은 아르헨티나에서 나타났다. 아르헨티나에서 페르난도 비리(Fernando Birri)가 1950년대 중반 다큐멘터리 영화학교를 세워 영화 교육을 하기 시작했고, 이를 통해 공식적인 최초의 라틴아메리카 신영화운동의 움직임이 나타났다.

1967년 칠레에서 개최된 '비냐 델 마르'(Viña del Mar)영화제를 계기로 라틴아메리카 신영화운동이 구체적인 모습을 나타냈다. 이 영화제에서 '신영화'(Cinema Novo)라는 용어를 처음 사용했으며 영화의 형식에 앞서 영화의 사회·문화·정치적 투쟁수단으로서의 기능을 논의 했다. 그리고 이 영화제의 폐막식에서 라틴아메리카 신영화운동 선언을 하면서 라틴아메리카 신영화운동이 공식적으로 세계에 알려지게 되었다(전기순 2000: 32). 이를 시작으로 지속적으로 라틴아메리카 국가에서 영화제가 개최되었고, 여기에서 브라질의 신영화운동 영화들과 쿠바의 사회주의 영화들이 상연되면서 관객들과의 꾸준한 소통이 이루어졌다.

신영화운동은 70년대 중반 이후 변화하는 대중의 흐름을 따르지 못하고 방황하게 되는 위기를 맞이했다. 70년대 후반, 군부독재가 부활하면서 군부정권은 사회를 혼란스럽게 할 수 있는 사회비판적인 영화를 차단하고자 하는 동시에 회유정책을 펼쳐 신영화운동가들을 독재정권 아래 두고자 했다. 이시기 많은 라틴아메리카 신영화운동가들이 체포되거나 군부의 억압을 피해 망명을 떠나게 된다. 이러한 급진적인 변화를 거친 신영화운동은 1985년 '라틴아메리카 신영화재단'(FNCL: Fundacion del Nuevo Cine Latinoamericano)[17]을 통해 진보적인 대중문화 운동으로 변화하게 되었다.

17) 1974년 라틴아메리카 영화인 위원회를 전신으로 확대되었으며, 가브리엘 가르시아 마르께스(Gabriel Garcia Marquez)가 이사장직을 역임하였다. 영화제작 후원과 더불어 라틴아메리카 각 나라 영화계의 협력과 상호교류와 합작을 추진하고 있다.

dCollection @ pufs

3.2. 브라질 신영화운동의 발전단계 및 특징

최초의 브라질 영화는 프랑스의 기록영화를 본떠 히우 지 자네이루(Rio de Janeiro)주민들의 삶과 주요명승지를 필름에 담아 만든 것이었다(김용재 &이광윤 2000: 457-458). 1898년 최초의 브라질 영화가 만들어져 상영된 이후, 싸웅 빠울루(São Paulo)와 히우 지 자네이루에 극장이 설립되었다. 1908년과 1911년 사이에 브라질 영화산업이 크게 성장했으며 많은 수의 영화들이 제작되었으나 단편영화들뿐이었고, 멜로물, 역사물, 종교물들이 대부분이었다. 히우를 중심으로 브라질 영화산업이 발전하면서 1923년부터 영화산업이 확산되었고, 본격적으로 유럽문화의 영향을 받기 시작했다. 브라질 영화는 1930년대에 들어서면서 해외 자본과 서구의 선진영화기술을 도입하면서 발전된 영화의 모습을 갖추기 시작했다.

초기 브라질 영화는 움베르뚜 마우루(Humberto Mauro), 마리우 뻬이쇼뚜(Mário Peixoto), 아지마르 곤자가(Adhemar Gonzaga) 등에 의해 발전되었다. 특히 마우루 감독은 브라질의 정체성을 나타낼 수 있는 영화를 제작하고자 노력을 기울였으며, 브라질의 문화적 특징을 영상에 그대로 담아내고자 했다. 따라서 브라질의 음악적 요소와 멜로드라마 형식을 영화에 도입해 초기 대중영화의 틀을 형성했고 브라질 영화제작을 위한 모델을 구축하는데 일조했다. 이는 '샹샤다'(Chanchada)[18]라는 새로운 영화장르의 탄생을 불러일으켰다. 샹샤다를 시작으로 영화는 브라질 대중들의 인기를 얻게 되었다. 그러나 샹샤다는 후에 상업영화로 변질되었으며, 이런 상업적인 특성이 브라질의 정체성 구축에 해악을 끼친다는 논란이 제기되었다. 이후 1940년대 이탈리아 네오리얼리즘의 영향으로 브라질의 신영화운동이 발생하면서 소외

18) 샹샤다(Chanchada)는 드라마, 뮤지컬적인 요소를 가진 영화장르로 브라질에서 1930-50년대에 선풍적인 인기를 끌었다. 이 샹샤다 장르의 영화는 할리우드 영화적 시각을 그대로 수용해 브라질의 폭력성과 저개발성을 부각시키고자 했고, 예술적인 영화로서의 역할을 하기보다는 상업적인 수익을 얻기 위해 제작, 상영되었다. 초기에는 샹샤다 장르가 많은 인기를 끌었으나, 방향을 잃고 저급한 포르노그라피적 요소를 사용하여 변질되는 양상을 보였다. 따라서 샹샤다는 브라질의 정체성을 조작하고 왜곡시킨다는 이유로 신영화운동 감독들에게서 많은 혹평을 받았다(임소라 2009: 121-122).

dCollection @ pufs

된 브라질인들이 새롭게 영화의 소재로 쓰이게 되었다. 따라서 신영화운동 작품들은 주로 농촌문제와 노동자, 북동부지방의 빈곤 등 대중의 삶에 초점을 맞추고자 했다.(김용재&이광윤 2000: 459).

하께우(Gerber Raquel 1982)와 비아니(Alex Viany 1999)에 따르면, 신영화운동의 진행단계는 크게 3 단계로 나눌 수 있다.

1955년 넬슨 페레이라 두스 싼뚜스(Nelson Pereira dos Santos)의 〈히우 40도 (Rio 40 Graus), 1955>을 시작으로 신영화운동이 시작되었으며, 신영화운동 작품들의 성격에 따라 세 단계로 분류된다. 첫 번째 단계는 향토주의적 영화가 많이 제작된 시기로, 1955년에서 1964년으로 나눌 수 있다. 두 번째 단계는 군부정권에 대한 비판영화가 많이 나타나며 1965년에서 1968년 사이에 이루어졌다. 마지막인 세 번째 단계는 열대주의 작품들이 등장한 시기로, 1969년에서 1972년 사이에 진행되었다.

첫 번째 단계는 1955년에서 1964년 사이를 가리킨다. 1950년대 초, 1930년대 신국가 체제(Estado Novo, 1937-1945)를 주창하던 제뚤리우 바르가스(Getúlio Vargas) 대통령이 재집권에 성공했다. 이 시기에 민주화가 진행되면서 브라질의 정치 및 문화 활동이 신장되었다. 이에 1952년 히우에서 개최된 영화인회의(Congresso Nacional do Cinema)와 싸웅 빠울루에서 개최된 싸웅 빠울루 영화인회의(Congresso Paulista de Cinema Brasileiro)에서 영화인들은 유럽과 미국의 영향을 받지 않은 영화, 독립적이고 자주적인 시각을 가진 영화를 제작할 것을 논의했다. 이 회의에는 알렉스 비아니(Alex Viany), 후돌푸 나니(Rodolfo Nanni), 넬슨 페레이라 두스 싼뚜스(Nelson Pereira Dos Santos) 등 대표적인 신영화운동 감독과 지식인들이 참석했다.

바르가스 대통령은 인민주의적 개혁을 진행했지만 1954년에 사망했고, 그의 집권기가 끝나면서 신영화운동의 주창자를 포함한 브라질의 지식인과 예술인들은 1955년 바르가스의 뒤를 이은 쿠비체크에게 기대를 걸었다.

주쎌리누 쿠비체크(Juscelino Kubitschek: 1955-1961)는 1930년 이래 임기를 합법적으로 끝낸 유일한 브라질 대통령으로, 그의 재임기간은 사회 전반이 안정적이었다. 쿠비체크의 재임 기에, 수도가 히우에서 브라질리아(Brasilía)로 이전되었고, 브라질 내륙의 발전을 도모하고자 했다. 그는 전

dCollection @ pufs

국민을 통합할 수 있는 이데올로기로 '개발주의 정책'을 주창했다. 하지만 이 이데올로기는 사회·정치적 통제를 내포한 것이었기 때문에 지식인의 반발을 불러 일으켰다. 이에 영화인들을 비롯한 중산 계급의 지식인과 예술가들은 정치적인 성향을 가지게 되었고, 그들의 예술을 브라질 사회의 변혁을 위한 도구로 만들 결심을 하게 되었다.

1949년 유럽영화의 도입과 베라 크루즈(Vera Cruz) 스튜디오의 설립은 브라질 영화산업의 성장을 도왔으나, 브라질 영화의 문화적 뿌리가 흔들리게 되는 결과를 낳았다. 히우의 베라 크루즈 스튜디오의 도산은 신영화운동의 등장에 영향을 준 요인이기도 하다. 베라 크루즈 스튜디오는 신영화운동 이전 브라질에서 가장 유명한 영화사이며, 브라질 영화의 수준을 높였고, 투자자본을 증가시켰다. 베라 크루즈는 세계대전 전후의 호황과 브라질의 문화적 열기, 재벌 프란시스꾸 소브링뉴(Francisco Matarazzo Sobrinho)의 후원에 힘입어 1949년에 세워졌다. 할리우드 영화, 특히 MGM을 모델로 하여 큰 스튜디오를 짓고, 최신 장비와 기술을 도입하는 등, 엄청난 자본을 투자해 브라질 영화산업을 도모했다. 1954년까지 이 영화사는 18편의 영화를 만들었는데, 1편의 영화에 투자하는 평균 금액은 아뜰란찌다(Atlantida)영화사[19]의 10배에 이르렀다. 이 시기 브라질 영화와 그 시장규모는 국제시장에 내놓을 만한 수준에는 이르지 못해 국내에서 소비해야 하는 한계점을 가지고 있었다. 이러한 브라질 영화계에서 베라 크루즈의 투자는 과다한 지출이었다. 결국 베라 크루즈 영화사는 만성적인 자금압박에 시달리다 고금리 이자를 감당하지 못해 도산하고 말았다(정경원 외 2000: 404). 1954년의 도산은 다른 여러 영화사들의 연쇄도산을 야기했다. 이로 인해 대규모 영화의 제작은 재정적 기반을 잃어 제작이 불가능하게 되었다.

브라질 영화계가 닥친 이러한 난관은 유성영화가 도입되면서 심화되었다. 더 수준 높은 기술과 생산비가 필요했던 유성영화제작은 브라질 영화제작자들이 미국 메이저 영화사에 종속할 수밖에 없게끔 했다. 미국 제작자들과 투자가들은 브라질 영화시장을 장악하게 되었고, 베라 크루즈의 도산 이후

19) 1941년에 설립되었으며, 1947년 루이스 쎄베리아누 히베이루(Luis Ceberiano Ribeiro)가 경영권을 가짐으로서 라틴아메리카 최초로 제작, 배급, 상영을 동시에 하는 대형 영화사로 발전하게 되었다. 영화사의 발전으로 브라질의 영화 배급량은 두 배로 증가하는 효과를 보였다.

dCollection @ pufs

다시 인기를 얻기 시작한 브라질 영화의 생존을 위협하게 되었다. 이러한 상황들은 브라질 내의 영화제작 비용을 대폭 증가시키는 결과를 낳게 되었다. 따라서 영화제작자들은 대규모 스튜디오 시스템에 근거한 영화제작대신 독립적이며 예술적인 제작방식을 이용해 영화 제작비를 절감하고자 했다. 이러한 새로운 사고방식은 신영화운동의 제작방식에 영향을 미쳤다.

브라질 영화계에 위기가 도래하면서, 브라질 영화인들은 브라질영화의 존속에 위협을 느끼게 되었고, 더 혁신적인 영화산업을 세울 필요가 있음을 강조하게 된다. 따라서 정부 주도하에 저예산 영화들이 제작되어야 한다고 주장했다. 따라서 1950년대 진보적 성향을 가진 영화인들은 새로운 영화제작방식을 택하여, 보다 나은 영화제작기법을 사용하게 되었다. 신영화운동 작품은 사회문제에 노골적인 관심을 보이며 정치적 토론의 근거를 제공해주기도 했다. 브라질의 신영화운동은 민중의 표현수단으로서의 영화를 지향하며 정치적인 동기로서 민중들이 현 상황을 깨닫도록 적극적으로 나섰다.

앞에서 살펴본 바와 같이 쿠바혁명의 영향은 브라질 영화가 이데올로기적 성향을 띠는데 큰 공헌을 했고, 결과적으로, 신영화운동의 씨앗이라고 불리는 두스 싼뚜스의 〈히우 40도(Rio 40 Graus), 1955>을 시작으로 많은 신영화운동 영화들이 제작되었다. 첫 번째 단계가 1955년에 시작되었으나, 실질적인 작품들은 1960년부터 상영되었으므로, 1960년대를 첫 번째 단계의 시작으로 보는 시각도 있다.

이 시기의 대표적인 작품으로는 두스 싼뚜스의 <황폐한 삶(Vidas Secas), 1963>[20], 후이 게하(Rui Guerra)의 <총들 (Os Fuzis), 1964>[21], 글라우베르 호샤(Glauber Rocha)의 <태양의 땅에 있는 신과 악마(Deus e o Diabo na Terra do Sol), 1964>[22]를 손꼽을 수 있다. 두스 싼뚜스는 현재까지 생존하

20) <황폐한 삶(Vidas Secas), 1963>은 넬슨 페레이라 두스 싼뚜스(Nelson Pereira dos Santos) 감독의 작품으로 글라우베르 호샤의 배고픔의 미학의 근간이 되었다. 쎄르따웅(Sertão: 브라질 북동부지방의 오지)에서 살고 있는 브라질 인들의 기아에 대한 내용을 담고 있으며, 쎄르따웅이 안고 있는 사회적 문제를 고발하고 있다.

21) 후이 게하(Rui Guerra) 감독의 작품인 <총들(Os Fuzis), 1964>은 쎄르따웅에서 벌어지는 무력다툼을 묘사하고 있다.

22) 글라우베르 호샤(Glauber Rocha)의 <태양의 땅에 있는 신과 악마(Deus e o Diabo na Terra do Sol) 1964>는 1964년 칸 국제영화제를 수상했다. 이 영화는 브라질 북동부의 사막 지대 쎄르따웅에 거주하는 농부들의 빈곤한 삶과 투쟁을 표현하고 있다.

dCollection @ pufs

고 있는 대표적인 신영화운동 감독이며, 군사독재로 인해 많은 박해와 탄압을 받았음에도 불구하고 브라질에서 작품 활동을 계속해왔다. 그의 대표적인 작품으로는 <히우 40도(Rio 40 Graus), 1955>, <황폐한 삶(Vidas Secas), 1963>이 있다. 특히 그라씰리아누 하무스(Graciliano Ramos)의 작품을 토대로 제작된 <황폐한 삶>은 브라질 내에서도 혁신적인 영화제작기술을 선보인 작품으로 유명하다. 첫 단계에서 발표된 영화들은 향토주의적 성향을 띠고 있는 것이 특징이다. 이 영화들에서는 버려진 북동부 지방과 이 북동부지방이 안고 있는 문제점인 기아와 폭력, 경제적인 문제들이 거론되고 있다.

그러나 첫 번째 단계에서 제작된 영화들은 엘리트계층과 중산층 사이에서만 인기가 있었다. 브라질 사회를 다룬 영화임에도 불구하고 대중과는 그 거리가 멀었다.

두 번째 단계는 1965년에서 1968년 사이에 이루어졌다. 주앙 굴라르(João Goulart)정부는 쿠바의 영향을 받아 농지개혁과 더불어 경제개혁을 시도했으나 이는 사회경제의 혼란만을 심화시켰다. 1964년 브랑꾸(C. Branco)정권의 군사쿠데타로 굴라르 정권이 무너지게 되고, 이후 1964년부터 1968년 사이에 브라질의 군부정권이 지속되었다. 1964년 발생한 군사 쿠데타는 좌익을 비롯한 반대파를 숙청하고 모든 정당을 해산하며, 의회 또한 폐쇄하게 된다. 이 시기의 브라질은 대통령의 권한이 강화되었다.

두 번째 단계에서 브라질 영화계는 새로운 국면을 맞이했다. 진보적 민중주의의 꿈이 사라졌고, 이 시기의 신영화운동 감독들은 계속되는 사회, 경제적인 개혁 실패에 대한 냉소적인 시각을 가지고, 브라질의 부와 빈곤에 대한 이중적인 성향을 비판하게 된다. 두 번째 단계에서는 정치비판의식이 형성되면서 특히 군부정권을 비난하는 내용이 많이 나타난다. 호샤가 1967년 제작한 <고통의 땅(Terra em Transe), 1967>[23]은 이러한 이중적인 현실에

---

23) <고통의 땅(Terra em Transe), 1967>은 라틴아메리카의 황금의 땅 엘도라도와 같은 신화적인 이야기를 통해 신화 속에서 그려지는 환상의 땅과, 라틴아메리카가 현재 처해있는 현실을 대조함으로써 사회현실을 비판적 시각으로 바라보았다. 이 영화는 깐느(Canne)영화제에서 2개상을 수상하였다.

dCollection @ pufs

대한 비판의식을 표현한 영화이다.

두 번째 단계에서 제작된 대표적인 신영화운동 작품으로는 빠울루 쎄자르 싸라셍(Paulo César Saracen)감독의 <도전(O Desafio), 1965>, 구스따부 달리(Gustavo Dahl)감독의 <용맹한 전사(O Bravo Guerreiro), 1968>가 있다.

세 번째 단계는 1969년에서 1972년 사이에 이루어졌다. 1968년 강경노선의 군사 쿠데타는 신영화운동에 큰 변화를 일으키게 된다. 이 시기 정부의 검열과 박해로 인해 많은 영화인과 예술가들이 국외로 추방되거나 예술 활동을 중단하게 되고 이는 신영화운동의 쇠퇴를 불러 일으켰다. 그러나 영화인들의 노력으로 신영화운동 영화들은 그 맥을 계속 이어가게 된다. 신영화운동가들은 영화를 제작하면서 저조한 수익률과 낮은 대중성에 대한 고민을 시작하게 되었다. 이 시기에 유명한 소설을 기반으로 한 영화들이 발전하게 되었는데 대부분이 코미디, 로맨스 장르였고 이들은 대중의 사랑을 받는다. 따라서 신영화운동가들은 그들의 영화를 좀 더 효율적으로 대중화 시킬 방향을 모색하게 되고, 해외수출과 적극적인 홍보를 통해 영화산업을 진흥시키고자 했다. 이를 위해서는 많은 자본이 필요했으며 결국 배급사와 계약을 맺음으로서 이를 해결하고자 했다. 그러나 이는 신영화운동 감독들과 그 작품이 시장의 통제 하에 놓이는 결과를 가져왔다(John&Stam, 380).

세 번째 단계에서의 신영화운동은 뜨로삐깔리스무(Tropicalismo: 열대주의)[24]의 영향을 받아 브라질의 열대적인 측면을 스크린을 통해 선보인다. 식인주의-열대주의(Canibalismo-Tropicalismo) 단계로 일컬어지는 시기에는 독재정권의 억압과, 권력에 대한 내용을 주로 상영하였다. 대표적인 영화로는 뻬드루 지 앙드라지(Pedro de Andrade)의 <마꾸나이마(Macunaíma), 1969>[25]가 있다. 이

24) 뜨로삐깔리스무(Tropicalismo: 열대주의)는 1960년대 브라질의 새로운 문화 경향을 나타낸다. 브라질은 열대문화를 형성하고 있다. 이것은 지리, 기후적인 것을 의미하지만 라틴아메리카와 아프리카 문화가 혼재되어 있는 브라질의 정체성을 의미한다. 열대주의는 브라질 문화에 있어서 중요한 위치를 차지하고 있으며 브라질의 혼혈성을 대변하는 문화라고 볼 수 있다. 주로 청년과 지식인, 중산계급의 지지를 받았으며, 브라질의 문화적 정체성 추구와 그 맥락을 같이 하여 서구에 묻혀있던 브라질의 소리를 찾고자 하는 움직임으로 평가되고 있다.

25) 마꾸나이마는 마리우 지 앙드라지(Mario de Andrade)의 소설 『마꾸나이마』(Macunaíma)를 모티브로 제작되었다. 신화와 뜨로삐깔리스무와 카니발리즘, 초현실주의 그리고 코미디를 혼합한 형태를 띠고 있다. 태어날 때부터 중년 남성의 모습을 하고 있었던 마꾸나이마는 마리화나를 피우면 일시적으로 백인으로 변하게 되는 특이함을 가지고 있다. 그는 도시로 가던 중 우연히 온천욕을 하게 되고 잘생긴 백인의 모습으로 변화한다. 도시로 나온 마꾸나이마가 도시

dCollection @ pufs

시기에는 정치적인 영화를 직접적으로 상영할 수 없었기 때문에, 직설적인 비판이 불가능 했다. 따라서 영화 시나리오에 신화와 같은 토속적인 요소나 코미디적인 요소를 접목해 우화적으로 표현하고자 했다.

1970년대부터 브라질 영화산업은 정부의 지원을 받아 정부 주도하에 이루어졌다. 특히 엠브라피우미(Embrafilme)[26]는 1969년 정부산하단체로 만들어져, 국제적인 배급망의 역할을 하였다. 이후 1975년부터 본격적으로 제작과 상영을 하면서 영화독점체제를 형성시켰으나 1990년 해체했다.

엠브라피우미의 영향으로 브라질영화의 국내 점유율이 증가했으며, 국내 영화 관객 수가 증가하기 시작했다. 그러나 신영화운동은 1970년대부터 서서히 쇠퇴의 국면을 맞이하게 된다. 사회 운동적 성격을 띤 작품들은 서서히 사라지고 대중적인 작품들이 등장했다. 이 시기에 해외 배급사와의 계약을 통해 신영화운동을 재 부흥시키고자 했으나, 사회 운동적 성격의 작품제작과 상영을 기피하게 되면서, 신영화운동은 쇠퇴하기 시작했다. 그러나 두스 싼뚜스와 같은 신영화운동 감독들은 신영화운동 작품들을 개작하고 꾸준히 작품을 발표하며, 새로운 시도를 통해 신영화운동의 맥을 이어나가고 있다.

본고에서는 신영화운동 단계 중 첫 번째 단계를 중점적으로 살펴보았다. 또한 본 연구에서 분석하는 신영화운동 작품들은 첫 번째 단계에 해당하는 작품들이다. 첫 번째 단계의 작품들에서 탈식민주의 의식이 가장 활발하게 나타나므로 본 연구에서는 첫 번째 단계를 집중적으로 분석하도록 하겠다.

의 생활을 경험하는 것이 영화의 내용이다. 도시에서의 생활을 통해 브라질 정부와 자본주의의 폐해를 풍자적으로 나타내고 있다.

26) 엠브라피우미(Embrafilme)는 1969년 9월 12일 설립되었으며, 브라질 영화산업 부흥을 위해 정부주도하에 세워졌다. 1990년 페르난두 멜루(Fernando Collor de Mello)정부에서 해체했으며, 현재는 Ancine(Agência Nacional do Cinema)가 그 역할을 대신하고 있다.

dCollection @ pufs

3.3. 신영화운동의 기법

3.3.1. 이탈리아의 네오리얼리즘

네오리얼리즘은 리얼리즘[27]적 요소와 조형주의적 요소가 혼재된 새로운 영화이론이다. 네오리얼리즘을 연구한 대표적인 학자 체자레 자바티니(Cesare Zavattini 1953)는 “네오리얼리즘은 이야기를 통해 인간의 좌절을 감추고자 했으며, 생생한 사회적 현실에 상상력을 첨가하고자 했다. 현실세계는 다양한 시각을 통해 고찰가능하며, 이는 영화의 소재로 사용되어 그대로 표현될 수 있다. 영화감독의 역할은 은유적인 상황들 속에서 관객들의 감정을 움직이는 것에서 그치지 않고, 영화 속에 존재하고 있는 실제 사실을 대중들이 인식하게 하는 것이다.”라고 주장했다. 그는 사물을 있는 그대로 표현해야 하며, 사실을 중요시해야 하고 우리 주변의 인물을 등장시키며, 사회적인 관계를 영화 속에 나타내는 것이 중요하다고 주장했다. 자바티니는 네오리얼리즘의 기본이 되는 전제들을 모아 네오리얼리즘을 주창한 장본인이다. 그에 의해 네오리얼리즘이라는 용어가 영화계에 등장하게 되었다.

영화사에서 리얼리즘은 1896년 뤼미에르(Lumière)형제들이 발표한 영화를 시작으로 성장했다. 사실주의 영화이론가로서 이름을 널리 알린 대표적인 영화학자 지그프리트 크라카우어(Siegfried Kracauer)는 소재미학에 중점을 둔 영화론을 주장한 학자이다.

그는 사진과 영화를 비교함으로써 그의 이론을 설명한다. 사진과 영화는 사회현상을 그대로 투영하고 있다는데 그 의미를 가지고 있으며, 렌즈라는 도구를 사용해 현실세계를 표현한다. 또한 다양한 촬영기술을 통해서 표현대상 안에서 작가가 표출하고자 하는 바를 드러낸다. 사진과 영화는 시나리오의 유무로서 그 차이점을 구별할 수 있다. 크라카우어는 영화는 시나리오를 갖게 됨으로서 현실투영의 수단으로 발전하게 되며 영화를 보는 관객들이 영화 속에서 진행되는 이야기를 통해 자신들의 현실과 마주하고 그들이

27) 리얼리즘이라는 용어는 다양한 시각을 통해 여러 가지로 해석되고 있다. 흔히 리얼리즘을 사회현상 그대로를 여과 없이 묘사하는 것으로 생각한다. 그러나 이 연구에서는 리얼리즘이란 사회현상을 묘사하는 행위뿐만 아니라 사회현상을 인식하는 자세를 가지고 이를 표현하는 기법까지 의미하고 있음을 주장한다.

dCollection @ pufs

속한 사회에 관심을 가지게 된다고 주장하였다.

그는 영화에 있어서 모티브를 제공하는 실제 현실과 그 현실을 영상에 담아내기 위한 기법이 중요하다고 간주한다. 따라서 현실을 그대로 표현하기 위해서 감독들은 촬영기법과 특수효과, 편집, 음악 등, 영화를 포장하기 위한 요소를 사용하게 되고, 이는 영화를 더 깊이 있게 만들어 관객들의 흥미를 불러일으키게 된다고 보았다.

앙드레 바쟁(André Bazin)[28]의 저서『영화란 무엇인가?』는 리얼리즘 이론에서 항상 거론된다. 바쟁은 이탈리아 네오리얼리즘과 그 흐름을 같이 하고 있으며, 영화의 리얼리즘이 르네상스 이후 회화작품에서 나타난 기법의 영향을 받은 것이라고 주장한다(윤시향 1999: 34 재인용). 회화, 문학 등을 바탕으로 인간은 훨씬 더 정확하게 현실을 표현하고자 노력했으며 기술의 발전과 더불어 영화의 탄생까지 이어지게 되었다. 현대 과학기술은 영화가 리얼리티를 정확하게 표현하는 데에 큰 공헌을 했으며, 영화를 통해 인간의 현실표현 욕구가 실현되었다고 보고 있다. 바쟁(1955: 20)은 “영화란 현실에 관한 예술로 존재함으로써 완전함을 갖추게 된다.”고 주장한다. 이 현실이라는 것은 공간을 중요시한다. 영화의 소재는 공간이며 리얼리티는 곧 대상이 위치하고 있는 공간을 그대로 표현하는 것이라는 것이 그의 주장이다.

그러나 영화가 곧 현실은 아니라는 것을 간과해서는 안 된다. 영화는 현실을 바탕으로 제작되지만 그 속에 감독의 사상이 투영되기 때문에 사실 그대로 받아들이기 어렵다. 영화는 현실에 의존할 뿐, 그것이 곧 사실은 아니라는 것이다. 바쟁(1955)은 이 때문에 영화에서 편집기술이 사용되어서는 안 된다고 주장했다. 자연은 여러 현상이 발생하는 자유로운 공간이며 이러한 특징 때문에 애매모호함을 가지고 있다. 영화는 이러한 모호함을 강조함으로써 관객들이 그 모호성에서 영화가 말하고자 하는 바를 추론해야한다고 주장한다. 그러나 영화들이 편집기술을 사용해 사건을 자연스럽게 묘사하는 것은 관객이 영화를 만들어진 것으로 인식하는 것을 방해하게 되고 현실과

28) 앙드레 바쟁(André Bazin, 1918-1958)은 프랑스의 영화 비평가, 영화이론가로서 유명한 영화 잡지 “Cahiers du cinéma”를 창간했다. 주요 저서는 *Qu'est-ce que le cinéma? (What is Cinema?)*로 이 저서를 통해 사실주의 이론을 주장했다. 그의 이론은 프랑스의 누벨바그, 이탈리아의 네오리얼리즘 작가들에게 많은 영향을 주었다.

dCollection @ pufs

영화를 구분할 수 없게 된다고 설명한다. 따라서 감독의 주관적인 생각을 배제하고 다큐멘터리적인 영화, 사실 그대로를 여과 없이 담는 영화가 만들어져야 한다고 주장했다. 이런 점에서 리얼리즘 영화이론은 사회적인 요소를 지니고 있음을 살펴볼 수 있다.

조형주의[29] 이론은 이데올로기적인 표현을 중요시했으며, 사회변혁을 중요하게 생각했다. 일반적으로 정치, 경제적인 상황이 매우 혼란스러운 지역, 국가에서 주로 발생하게 되었는데 대표적인 국가가 이탈리아이다. 2차 세계대전 이전의 영화들은 무솔리니의 선전영화와 낙관적 부르주아 영화(백색전화영화: White Telephon Films[30]), 도피적인 코미디 물과 뮤지컬 등이 주류를 이루고 있었다. 무솔리니의 정권아래 만들어진 영화들은 오로지 이탈리아에 대한 좋은 이미지만을 보여주었으며, 부조리, 비도덕한 내용들은 검열되었다. 더구나 전후에는 할리우드 영화가 이탈리아 내에서 양적으로 엄청난 비중을 차지하고 있었다(김정호 2004: 84-87). 할리우드 영화의 선전으로 이탈리아의 영화산업은 미국을 중심으로 이루어졌으며 이에 따른 이탈리아 영화인들의 정체성논란이 제기되었다. 이탈리아 영화인들은 파시즘의 몰락으로 인한 새로운 이탈리아와 이탈리아가 처해있는 정치, 경제, 사회적인 상황을 새로운 영화형식을 통해 재창조했다. 이를 통해 이태리 영화의 정체성이 확립되기 시작했다.

루치노 비스콘티(Luchino Visconti)의 1492년 작품 <강박관념> 이후, 신사실주의 즉, 네오리얼리즘이라는 단어가 등장하기 시작했고, 이후 비슷한 영화들이 제작되면서 네오리얼리즘은 새로운 영화형식으로 자리 매김하게 되었다. 질 들뢰즈는 “현대 영화는 전후 유럽에서 이탈리아의 네오리얼리즘과 함께 시작되었다”고 말한다. 전쟁의 참화, 재정수단의 전적인 부재, 정치적인 이데올로기 속에서 당대의 세계를 진실 되게 증언하고 묘사하는 것이

29) 조형주의는 구성주의로도 불리며, 영화 내에서 내용을 중요시하는 사실주의와는 달리 영화를 구성하는 형식과 요소를 중요시 했다. 조형주의 영화이론은 구성주의 이론이 발달했던 러시아에서 활발하게 연구되었다.

30) 백색전화영화(White telephone films)는 멜로영화로, 상류층의 모습을 주로 보여주는 멜로물이다. 백색전화는 중산층의 허위의식을 가리키는 말로서 실내복 차림의 사치스러운 이탈리아 부르주아들이 할 일 없이 전화 통화를 하며 소일거리를 하는 것을 소재로 한 영화다. 백색전화영화는 무솔리니의 이탈리아 영화산업 회생방안으로서 이용되었으며, 영화의 제작편수를 증가시키는데 기여했다.

dCollection @ pufs

네오리얼리즘이었다고 주장한다(들뢰즈: 1985).

네오리얼리즘에서 가장 영향력을 가진 감독으로는 롯셀리니, 비토리오 데 시카, 루치노 비스콘티가 있다. 특히 비스콘티는 그의 작품 <흔들리는 대지(La Terra Trema), 1948>에서 비직업배우를 기용하는 네오리얼리즘적 요소를 선보인다. 로베르토 로셀리니는 1945년 <무방비도시, 로마>, 비토리오 데 시카와 체자레 자바티니는 1946년 <구두닦이>, 1948년 <자전거 도둑>을 선보였다.

네오리얼리즘 작품들은 '지금, 여기'를 토대로 구성되었다. '지금, 여기'가 의미하는 바는 '리얼리티'(Reality)이다. 이는 당시에 정치·경제·사회적으로 이슈가 되고 있는 사실이나 비판 가능한 현실을 바탕으로 영화가 제작되었으며, 허구적인 사건을 배제하고자 했음을 나타낸다. 이는 사회적인 문제와 깊이 연관되어 있었다. 따라서 이탈리아 네오리얼리즘 작품들은 당시 이탈리아에서 문제가 되었던 가난, 저항, 매춘, 노동력 착취, 속임수, 실업에 관한 내용이 주를 이루었다. 네오리얼리즘은 영상을 통해 현실을 보여줌으로써 이탈리아의 현실을 새로이 인식하게 하고, 인식을 통해 대중들이 변화할 수 있다고 생각했다. 따라서 실제로 벌어진 일들을 기록하는 식의 다큐멘터리 형식을 도입하여 대중들이 더 쉽게 몰입할 수 있도록 했다. 극영화의 경우에는 등장인물과 그들을 통해 벌어지는 삶이 가상일지라도 실제와 거의 차이가 없도록 리얼리티를 추구했으며, 오히려 의도적으로 이데올로기를 표출하기 위해 스토리를 이용했다(앨리스 1988: 275).

사실을 중요하게 생각하는 네오리얼리즘에서는 비직업 배우를 기용하는 것이 일반적이었다. 직업배우를 기용하지 않은 것은 아니지만 비직업 배우들도 비중 있는 역할을 맡았다는 것이 기존 영화형식들과 네오리얼리즘 영화들의 다른 점이다. 이는 재정적인 문제가 주요한 요인이었지만 생생하고 사실적인 행동을 위해 어느 곳에서나 흔히 만날 수 있는 노동자, 농부, 어부, 빈민과 같은 일반 비직업 배우를 기용했다. 비직업 배우의 기용으로 대사가 자연스럽게 진행되었고, 배우에 따라 지방사투리를 구사하는 등의 리얼리티적 요소가 강조되었다. 중심인물들은 화려한 영웅이 아니라, 왜소한 우리 주변의 인물들이다. 따라서 줄거리 자체도 웅장한 면모보다는 오히려

dCollection @ pufs

느슨하며 할리우드 작품에 비해 그 규모가 작다.

할리우드의 촬영방식은 대규모 스튜디오 촬영이다. 막대한 기술력과 자본으로 할리우드에서는 스튜디오 촬영을 쉽게 진행할 수 있었다. 그러나 네오리얼리즘 작품들은 상당한 양의 촬영이 야외에서 진행되었다. 전후 열악한 재정상황과 제작환경의 부실로 스튜디오에서의 진행이 불가능했기 때문에 자연스럽게 감독들은 카메라를 들고 거리의 모습을 담게 되었다. 리얼리즘을 중요시하는 네오리얼리즘 작품들은 조작을 기피했으며, 찍힌 그대로, 사실 그대로를 표현하고자 했기 때문에 조명과 의상, 분장들은 모두 실제적이거나 자연스러운 형태를 유지한다. 실제 환경의 영향을 많이 받았으므로 영화의 시나리오는 그 시기와 상황에 따라 바뀌기도 했다. 각 플롯은 체계적이지 않고 느슨했기 때문에 이러한 것을 보완하기 위해 해설이나 사진들을 가미했고 이들은 자칫하면 엉성해 보일 수 있는 영화의 완성도를 높였다.

소리 또한 실제 자연의 소리가 사용했다. 필요한 경우 인위적인 소리를 사용했으나 대부분의 작품은 인위적으로 제작한 사운드 트랙의 사용을 기피했다. 이전부터 사용했던 후시녹음을 통해 저예산으로도 영화를 제작할 수 있었으므로, 많은 수의 영화를 제작할 수 있었다.

또한 카메라 사용기법에 있어서 핸드 헬드 카메라(Hand-Held Camera)[31]를 사용했고 거친 흑백영상, 자연조명 등의 리얼리즘적 카메라 기법으로서 자연적이고 객관적인 리얼리티를 형상화 시켰다.

주인공이 바라보는 역사적 상황과 사회에 대한 영상은 객관적으로 묘사되었으며, 관객들에게 역사적인 컨텍스트(Context)를 제공할 수 있다(로젠스톤 2002: 172). 주인공의 삶을 단순하게 있는 그대로 표현함으로써 짜인 플롯을 거부하고 실제 삶의 하나로 여길 수 있도록 감독의 솔직한 시각을 드러내고 있다. 네오리얼리즘 감독들은 언제나 주변에 존재하고 있었으나, 너무 가까이에 있어 느끼지 못했던 사실들을 영화를 통해 관객에게 전달하고자 했다.

일반적으로 네오리얼리즘 영화 속에서는 사회적인 문제들을 제시하고 있다. 그러나 이 사회적인 문제들이 어떻게 발생했으며, 어떻게 해결가능한가

31) 핸드 헬드 카메라는 소형/경량 카메라로서, 카메라를 삼각대에서 해방시켜, 촬영기사가 직접 카메라를 들고 촬영할 수 있도록 제작된 카메라를 의미한다. 핸드 헬드 카메라는 다큐멘터리 작가들뿐만이 아닌 극영화 감독들에게도 새로운 촬영기법의 가능성을 제시했다.

dCollection @ pufs

에 대한 대안은 제시되지 않는다. 다만 네오리얼리즘 영화는 사회문제를 제시함으로써 대중들이 그 문제를 고찰하도록 하는 데에 의의를 두고 있다(앨리스 1988: 272).

네오리얼리즘 영화들은 앞에서 제시한 것과 같이 사회문제를 비판한 영화였으며, 대중들이 영화를 통해 사회문제를 인식하고 변화하기를 원했다. 그러나 네오리얼리즘 영화 자체가 그들의 삶을 변화시키는 역할을 하지는 않았다. 그러나 네오리얼리즘 영화는 많은 관객들의 인기를 얻었고, 이후 외국에 널리 배급되어 그 영향력을 넓혔으며 특히 브라질의 신영화운동, 프랑스의 누벨바그[32]에도 큰 영향을 주었다.

3.3.2. 브라질 신영화운동의 촬영방법

<히우 40도(Rio 40 Graus), 1955>는 할리우드 방식을 모방하여 대중의 사랑을 받은 영화 사이에서 큰 혁명을 불러 일으켰다. 브라질의 신영화운동 또한 네오리얼리즘의 영향을 많이 받았다. 따라서 사실을 그대로 표현하는 것을 모토로 삼고 있다. 신영화운동의 시나리오가 사실인가 아닌가에 관한 논의는 계속되어왔다.

어몬트(Aumont 2004)는 영화에서 나타나는 이미지들은 현실을 대변한다고 주장했으며, 스탬(Stam 2006)은 “영화는 카메라를 이용해 즉각적으로 만들어낸 허구가 아니라, 신영화운동 감독들의 관점을 첨가하여 만들어 진 것이며, 따라서 이것이 실제적인 것인가, 진짜 존재하는 사실인가에 대한 논의가 중요한 것이 아니다”라고 말했다. 사건의 사실여부가 아니라 영화내부의 이데올로기와 관점의 집합들을 알아내는 것이 중요하다고 주장했다. 이스마

32) 누벨바그(Nouvelle Vague)는 할리우드영화의 물결 속에서 독자적인 영역을 개발하고 표현기법을 창출하고자 한 프랑스의 영화운동으로서, 전위영화운동(Avant-Garde)의 도래와 함께 탄생했다. 이 영화운동은 1951년 8월 23일 프랑소와 지로(François Giraud)에 의해 누벨바그라는 용어로 처음 규정짓게 되었고, 누벨바그로 영화인들이 각성하기 시작하여, 프랑스 영화 부흥운동을 이끌었다. 누벨바그 영화는 재래의 상식과 정석에 사로잡히지 않은 자유로운 영화기술을 사용하고자 했으며, 이러한 영화들은 영화형식면에서 커다란 변화를 가져다주었다. 누벨바그 영화는 네오리얼리즘 영화와 마찬가지로 제작 시 핸드 헬드 카메라가 사용되었고, 파격적인 신인배우를 기용하는 등의 특징을 가진다.

dCollection @ pufs

일(Xavier Ismail 1997)은 “영화는 시간과 공간상에서 벌어지는 상황을 표현하고 있으며, 관객들은 영화를 통해 세상의 변화를 인지한다. 따라서 영화는 자연에 대한 인식을 컨트롤 할 수 있고, 영화에서 지배적으로 나타나는 사상을 관객에게 주입할 수 있다. 영화 기술을 통해 하나의 환상을 창조하고 그 환상을 통해 대중에게 교육을 할 수 있다”고 주장한다.

신영화운동 작품들은 다큐멘터리적 요소[33]를 가진 영화로서, 영화의 이야기는 허구일 지라도 실제상황을 토대로 하고 있으며, 브라질의 시대적 상황을 여실히 보여주고 있다.

브라질의 영화감독들은 미국영화와 프랑스영화를 비롯한 유럽영화가 인기를 끌고 있는 문화적 상황 속에서, 브라질 영화의 결함을 없애기 위해 많은 노력을 기울여야 했다. 브라질 영화가 발전하기 위해서는 새로운 스튜디오가 필요했고, 영화제작을 위한 카메라, 조명 등의 촬영기구들이 필요했다. 그러나 제작비용의 부족으로 인해 한계에 도달했으며, 새로운 촬영기법을 연구하게 되었다.

신영화운동 감독들은 일반적으로 영화촬영에 사용하던 미첼 카메라(Mitchell Camera)가 아닌 아리플렉스(Arri-Flex Camera)로 영화 촬영을 했는데[34], 카메라를 들고 촬영을 했기 때문에 무거운 카메라보다는 가벼운 카

---

33) 논픽션 영화. 다큐멘터리들은 보통 현지에서 촬영된다. 배우보다는 실제 인물이 출연하며 역사, 과학, 사회, 또는 환경에 대한 문제에 주제 중심으로 초점을 맞춘다. 다큐멘터리의 주요한 목적은 계몽하고 정보를 전달하고 설득하며, 우리가 살고 있는 세계에 대한 통찰을 제공하는 것이다. ‘세계 다큐멘터리 협회(The World Union of Documentary)’는 다큐멘터리 영화 장르를 다음과 같이 정의한 바 있다. 다큐멘터리 영화라는 말은, 실제 촬영 혹은 성실하고 정당한 연출(재현)에 의해 현실의 어떤 측면을 셀룰로이드에 기록하는 모든 방법론을 의미한다. 이때의 목적은, 인간의 지식과 이해를 증대하고 그에 대한 열망을 자극하기 위해 이성이나 감성에 호소하는 것이며, 한편으로는 경제, 문화, 인간관계 제 분야에 나타나는 문제점들과 그것의 해결책을 진실하게 제기하는 것이다. 통합된 주제를 지닌 뉴스, 에세이, 정보 영화도 다큐멘터리 영화의 일종으로 분류될 때가 있다.
http://www.filmmakers.co.kr/index.php?doc=bbs/gnuboard.php&bo_table=word01&page=1&wr_id=20&ca_id= (2009.10.15)

34) Mitchell Camera는 1919년 Henry Boger와 George Alfred Mitchell이 발명했으며, 1920년대부터 촬영에 사용되었다. 미국 Mitchell 카메라 사(社)의 Mitchell NC, BNC는 1932년 소개되었으며 동시녹음이 가능하였고, 방음효과를 갖추어 할리우드 스튜디오의 극영화 촬영용으로 사용되었다. 그러나 카메라 방음 하우징 장치인 블림프(Blimp)의 장착으로 무게가 무거웠기 때문에 카메라의 기동성은 떨어지는 단점을 갖고 있다. 독일 아놀트리히터 사(社)의 아리플렉스(Arriflex)는 소형경량으로 극·기록·단편영화 등의 촬영에 많이 쓰인다. 1937년 Arriflex 35가 발명되었고, 소경량으로 이동이 가능해 스튜디오 세트촬영이 아닌 야외촬영을 가능케 했다.

dCollection @ pufs

메라를 선호했다. 카메라를 손에 들고 촬영하게 되면서 신영화운동 작품들의 미학적 요소가 증가하기 시작했다. 비용은 절감되었고, 빠른 이동이 가능했기 때문에 생동감 있는 작품을 만들어 낼 수 있었으며 움직임의 새로운 수평선을 열었다. 핸드 헬드 카메라의 영향으로 신영화운동 작품들은 과잉 노출, 구성의 세심함을 추구하게 되었다. 카메라 이동성은 바로 그 불안정성으로 인하여 생명력, 유동성, 그리고 때때로 무질서의 의미를 만들어 낸다. 핸드 헬드 카메라로 촬영된 화면의 가장 큰 특징은 '흔들림'이다. 카메라는 작은 진동 또한 그대로 기록하게 되는데 이는 영화만의 독특한 표현방법을 가능하게 만들었다. 핸드 헬드의 흔들림은 움직임이 많아지기 때문에 긴박한 느낌을 준다. 또한 핸드 헬드 샷은 다큐멘터리적인 사실감을 표현하기 위해서 사용되었다. 이후 연속적인 흔들림을 방지하기 위해 흔들림 방지기능 카메라를 사용하면서 리얼리티를 높이고 좋은 퀄리티를 가진 이미지를 창출하게 되었다.

핸드 헬드 카메라의 영향으로 이동이 자유로워진 브라질 감독들은 카메라를 들고 거리로 나가 길거리, 시골, 해안가에 나가 브라질인, 소작농, 노동자, 빈민계층, 어민들의 모습을 담아냈다. 브라질의 신영화운동 작품들은 유럽과 미국의 영향을 받은 고전영화들의 기법을 비판했다. 기존영화들은 이미지(아름다운 영상)를 중요하게 생각했으며, 전문배우를 캐스팅하여 연기를 했다. 또 정부의 정치적인 개입으로 사회의 부조리에 대한 묘사를 배제하고 긍정적인 면만을 바라보려 했다. 따라서 아름다운 영상을 배제하고 비판적인 내용을 담고자 했으며 필요에 따라 폭력과 피로 얼룩진 잔인한 영상과 소음으로 가득한 사운드 트랙을 사용했다.

신영화운동 작품들은 고정된 스타일이 없는 것이 특징이다. 신영화운동의 영화는 일정한 규칙이 없으며, 그러한 규제가 필요하지 않다. 있는 그대로의 사실을 표현하는 것이 그 목적이었기 때문이다. 현실에서 벌어지는 사건들은 예측 불가능하며, 다변성을 지니고 있다. 또한 시대적으로도 사회의 모습은 다양한 모습을 드러낸다. 따라서 신영화운동 영화들은 틀에 얽매이지 않은 자유로운 발상이 가능했다. 이러한 성격 때문에 신영화운동은 '표현의 자유가 인정되는 영화'라고 불린다.

dCollection @ pufs

신영화운동 작품을 통해 나타나는 대표적인 특징을 살펴보면, 신영화운동 작품들은 적은 이미지와 심플한 시나리오를 사용하는 것으로 특정지어진다. 또한 흑백영상으로 이루어져 있는 것이 특징인데 이는 브라질 내부의 빈곤을 대변하기 위한 것이다. 또한 무성영화이후로 잘 사용되지 않았던 기법들을 다양하게 구사하였으며 클로즈업, 롱 샷 등의 카메라 기법에 오랜 시간을 들이지 않았고 카메라를 손에 들고 촬영하기 때문에 카메라는 늘 감독의 눈높이에 머물러 있다는 특징을 가지고 있다. 따라서 관객은 감독과 같은 시선으로 장면을 바라볼 수 있으며, 이는 작품에 사실성을 배가시키는 역할을 하게 되었다. 또한 신영화운동 작품들은 날씨와 같은 자연환경에 구애받지 않았다. 크랭크와 조명과 같은 무거운 기구는 이동에 불편함이 있었기 때문에 사용하지 않았고, 허구적인 요소로 보일 수 있었기 때문에 이러한 요소들을 철저히 배제하여 촬영했다. 따라서 인공조명이 아닌 자연광선을 사용하였고 이는 영화의 사실성을 더욱 부각시켰다.

dCollection @ pufs

Ⅳ. 신영화운동과 탈식민주의

4.1. 탈식민주의 이데올로기의 성장

20세기 후반, 라틴아메리카에서 외형상의 식민지 지배는 사라졌으나, 국제관계와 국제적 인종관계에 있어서의 식민주의적 지배는 여전히 남아있었다. 식민지배는 미국을 비롯한 강대국들이 영향력을 행사하기 위해 군사적, 경제적, 정치적으로 통제하는데서 나타난다. 식민주의의 기억과 지배 하에서 이루어진 사회적 구성은 독립 이후에도 라틴아메리카 내에서 유지되고 있었으며, 식민체계가 이루어지는 상황에서 라틴아메리카 국가들은 식민지배자들이 남겨놓은 문화를 그대로 받아들일 수밖에 없었다. 식민주의 이데올로기는 피지배자의 문명이 열등하고 저속함을 계속적으로 주입시키면서, 피지배자의 문화와 문명에 대한 폭력을 행사했을 뿐 아니라, 정체성을 왜곡시키는 기능을 했다. 식민주의로 인해 라틴아메리카 사회는 다인종, 다문화로 재구성되었다. 유럽에서 온 식민지배자들과 노동력을 위해 유입된 흑인노예의 등장으로 원주민과 유럽, 아프리카의 흑인들이 혼합되어 혼혈문화가 형성되었다. 브라질이 안게 된 정체성의 혼란은 결국 식민주의의 결과라고 할 수 있다.

영화에서의 식민주의는 미국주도 하의 할리우드 영화산업에서 나타났다. 라틴아메리카에서의 영화는 할리우드의 정복사업이라고 불릴 만큼 미국영화의 영향을 가장 강력하게 받았다. 라틴아메리카 영화는 막강한 자본과 첨단 기술력을 지닌 할리우드 영화의 영향에서 벗어날 수 없었고, 할리우드 영화산업은 라틴아메리카 문화의 미국화를 불러오게 되었다. 이러한 현실에 저항하려 몸부림치면서도 라틴아메리카 영화계는 그에 필적할 만한 대안을 내놓지 못했다. 자본부재와 기술력의 미비로 인해 라틴아메리카 영화계의 성장은 역부족이었다.

dCollection @ pufs

이러한 상황 속에서도 라틴아메리카 영화인들은 식민주의를 탈피해 사회성, 정치성 있는 작품을 제작하여 세계적으로 인정받았으며, 스스럼없는 현실고발을 통해 역사발전에 기여했다(곽재성, 우석균 2000, 198). 이러한 라틴아메리카 영화의 발전을 통해서 제 3자로 치부되었던 계층들이 목소리를 높이기 시작했다.

브라질의 신영화운동은 종속이론이 남미를 휩쓴 1960년대 초 좌파적 전통 속에 태동한 영화운동으로, 좌파 영화감독들의 이념적 운동이었으며, 탈식민주의적 관점을 가진 영화라고 볼 수 있다. 헤이워드(Hayward 2000)는 제 3세계 영화를 분석하면서, 신영화운동을 탈식민주의적 관점에서 해석하고 있다. 하워드는 신영화운동이 유럽의 제국주의와 현대의 미국에 의한 식민주의를 탈피하고자 하는 탈식민주의적 움직임이었음을 주장한다. 또한 윌리암스&크리스먼(Williams&Chrisman 1994)은 탈식민주의 이론을 고찰하면서, 탈식민주의적 관점을 가진 문화운동으로서 신영화운동을 언급하고 있다. 그는 신영화운동이 라틴아메리카의 탈식민주의 이데올로기의 산물임을 밝히고 있으며, 탈식민주의적 측면에서 신영화운동을 분석하고 있다.

앞에서 설명했듯이 탈식민주의는 유럽의 제국주의와 서구중심주의에서 벗어나고자 하는 모든 이론적, 실천적인 노력을 가리키며, 새로운 정체성을 모색하고자 하는 움직임이다. 이는 신영화운동이 추구하고자 하는 방향과 일치한다.

신영화운동은 브라질의 정체성 혼란을 인식하고 정체성 추구의 노력을 진행함으로서 유럽 중심주의에 도전하고 새로운 시각으로 브라질 사회와 역사를 바라봄으로서 식민주의에 대한 새로운 성찰을 하고자 한다. 식민지 저항담론을 통해 브라질을 구성하는 주체를 정확하게 밝히고 영화를 통해서 삶을 재창조하는 것은 탈식민주의 담론과 유사한 면을 지니고 있다. 서구의 비서구에 대한 지배형태에 이의를 제기하고 고통 받는 자들의 입장에서 역사를 재 규명하여, 정치, 경제, 문화적 정체성들을 형성하고자 하는 움직임이 바로 그것이다.

브라질에서 신영화운동은 역사와 사회현실을 언급하면서, 사회표현을 위한 도구로 사용되었다. 준께이라(Lilia Junqueira 2005)는 브라질 영화들은

dCollection @ pufs

브라질 사회현실을 문화, 정치, 경제적인 측면을 통해서 보여주고 있으며, 브라질 민족과, 브라질의 지리적 특징을 이용해 표현했다고 주장한다. 또한 사회현상에서 문화라는 키워드가 중요한 위치를 차지하고 있다는 것을 강조한다. 영화를 비롯한 문화적인 요소들이 브라질 사회발전에 기여하는 측면이 많다는 것을 주장한다. 특히 신영화운동은 이러한 영화의 역할을 충실히 수행하고 있다.

신영화운동에서의 탈식민적 시각은 민중을 재인식하는데서 시작되었다. 라틴아메리카의 민중은 혼혈이라는 문화적 풍요로움과는 달리, 경제적인 부의 축적과 분배에서 늘 소외되었다. 1930년대부터 브라질의 작가들은 브라질 내부에 있는 빈곤의 문제에 관심을 갖게 되었다. 조르지 아마두(Jorge Amado), 그라씰리아누 하무스(Graciliano Ramos), 주제 링스 두 헤구(José Lins do Rego), 하에우 지 께이로스(Rael de Queiroz)와 같은 작가들은 브라질 빈민가에 내재된 빈곤에 대한 그들의 근심을 작품 속에 표현했다. 이들은 브라질의 북동부 향토주의 소설 붐을 이끌게 되었고, 향토주의 소설의 확산은 지식인들과 영화인들이 자기성찰과 더불어 사회적 모순에 대한 시각을 발전시켜나갈 수 있는 계기를 제공했다.

신영화운동 감독들은 문학작품을 토대로 이전부터 브라질 사회가 지닌 지배자와 피지배자 간의 갈등에 대한 관점을 표현하고자 했으며, 시나리오를 제작했다. 이러한 갈등을 소재로 만들어진 전투적 참여영화는 독립을 촉진시키고자 했다(빈센트 2003: 121-123). 호샤는 브라질 인들이 그들의 현실을 자각하도록 하기위해 영화가 제작되었으며, 이에 혁명이 많은 기여를 했다고 말한다(헤구 1991:59 재인용).

신영화운동의 작품들은 이후 브라질 고유의 민족문화적인 이미지를 다룸으로서 인종문제 등의 대중문화를 결합시켜 브라질인의 삶을 나타냈다. 즉, 기존의 사회를 비판하는 민중만의 표현 수단이 존재한다는 것을 발견한 것이 신영화운동의 출발점이었다. 미제국주의에 대한 풍자, 좌파의 진출, 권력층의 분열, 민중들의 애환 등이 직설적, 은유적으로 함축되어있다. 또한 식민지배를 받은 라틴아메리카의 현 상황과, 희생당한 원주민, 인종차별을 받는 흑인과 원주민, 억압받는 여성, 착취당하는 아동, 소외된 민중문화와 같

dCollection @ pufs

은 근대성에 의해 부정되고 희생당한 면을 드러낼 것을 강조했다. 신영화운동 감독들의 목표는 영화라는 도구를 이용해 각 지역, 각 도시 안에서 발생하는 사회관계와 사회에서 발생하는 충돌을 표현하고자 했다. 신영화운동가들은 영화라는 작품자체에 중요성을 둔 것이 아니라, 브라질 인들의 목소리를 듣고 그 목소리를 대변하고자 영화를 제작했다.

신영화운동은 본래 사회비판적인 정신을 통해 형성된 문화운동으로서 뚜렷한 의식을 가지고 있는 영화이다. 신영화운동은 렌즈 안에 인간 본연의 모습을 담는데 충실했으며, 비판적으로 분석할 수 있도록 했다. 이는 신영화운동 작품들이 애국적 요소를 갖는데 기여했다.

4.2. 신영화운동의 탈식민주의 이데올로기: 글라우베르 호샤(Glauber Rocha)의 배고픔의 미학

신영화운동의 대표적 감독으로는 두스 싼뚜스, 호샤 등이 있다. 호샤의 <태양의 땅에 있는 신과 악마(Deus e o Diabo na Terra do Sol), 1964>는 서구의 식민 지배를 받던 브라질 영화계를 해방시킨 작품이라고 평가되고 있다. 이는 브라질 신영화운동에 대한 강한 인상을 불러일으켰으며, 탈식민적 관점이 강하게 드러나고 있는 작품이다. 호샤의 작품은 신영화운동을 성공적으로 이끌었으며, 대중들이 브라질의 현실을 인식하는데 많은 영향을 미쳤다. 호샤는 브라질 영화가 사회비판적인 요소를 가져야 함을 주장하며, 미학적요소의 부족을 질타했다. 그는 '손에는 카메라를, 머릿속에는 이상을'(Uma Camera na Mão e Uma Idéia na Cabeça)라는 문장으로 신영화운동이 나아가야할 방향을 제시했다.

이전의 브라질 영화에서는 저항적인 면모를 찾아볼 수 없었고, 저항의 성격을 가지는 영화가 상영되는 것이 무의미 했다. 호샤는 움베르뚜의 이데올로기를 재편성해 신영화운동의 이데올로기로 정립시키는 중요한 역할을 했다. 움베르뚜는 유럽의 영향으로 규격화 된 영화계의 현실에 대한 마니페스

dCollection @ pufs

토로서, 신영화운동을 체계화시키고자 했다. 그는 브라질에서 최초로 영화와 식민역사를 결부시켜 생각했으며, 브라질 영화는 과오의 역사를 가지고 있고 이는 유럽에 의해 만들어졌으며 산업화와 그에 따른 여러 가지 환상적 요소들이 가져온 현실이라고 주장했다(호샤 2003, 12). 움베르뚜는 영화가 가진 사회고발적인 요소를 부각시켜 대중과 소통하는 것이 중요함을 주장했다.

또한 움베르뚜는 영화가 가지고 있는 특징을 사용해 브라질이 가지고 있는 문제점과 진정한 브라질의 정체성을 영화 속에서 표현하고자 하는 노력을 지속해야하며 이를 위해, 지식인들의 각성이 필요하다고 주장했다.

움베르뚜가 주장하는 영화의 특징이란 영화가 현실을 반영하는 대중매체라는 것이다. 한 영화 속에서 사회는 그대로 나타나는 것이 아니라, 연출된다. 달리 말하면 영화는 선택작용을 거쳐 선택된 요소들을 조직하고 현실과 비현실 속에서 윤곽을 드러내며, 현실세계와 복잡한 관계를 맺는 가상의 현실을 구성한다. 그것은 부분적으로 현실의 반영일수도, 그에 대한 거부일 수도 있다. 반영이든 거부든 영화는 동시대의 이러저러한 양상에 대해 어떤 관점을 구축한다. 그것은 볼거리나 일반적인 의미에서의 드라마 속에서 사회의 표상을 조직한다. 영화는 사회 정치적 목적을 공고히 드러내면서 간접적으로 제국주의에 대한 비판을 시도한다. 보다 심도 있는 접근, 특히 시나리오나 형식적 측면과 같은 내적인 요소에 대한 연구는 영화가 가지고 있는 계획을 여실히 드러내게 된다(바느와&레테 1997: 71-73). 대중들은 스크린을 통해 영화가 드러내고자 하는 목적을 무의식적, 의식적으로 받아들이게 되고, 이는 민족성을 자각하는 첫 번째 단계가 된다.

움베르뚜 뿐만 아니라, 알렉스 비아니(Alex Viany), 주제 까를루스(José Carlos)등은 유럽과 미국에 의해 형식화된 영화표현과 테크닉을 비판했다. 특히 베라 크루즈사가 배급한 영화가 브라질 영화산업에 악영향을 끼쳤다고 주장했다(비아니 1987: 109). 움베르뚜의 주장을 바탕으로 호샤는 1965년 '배고픔의 미학'(Esthetic Of Hunger)을 발표했다. 호샤는 이 배고픔의 미학을 통해 브라질의 비참함을 여실히 그려냈다. 배고픔의 미학은 유럽의 시각에서 탈피해, 브라질의 정체성을 탐구하고자 하는 대표적인 견해로 평가되고

dCollection @ pufs

있다. 발표에서 그는 신영화운동은 배고픔에 굶주린 인간들, 먹기 위해 도둑질을 하는 사람들, 먹기 위해 사람을 죽이는 사람들의 모습을 그려내는 영화이며 굶주린 자들을 모아놓은 갤러리라고 표현했다.

호샤(1965)의 배고픔의 미학을 살펴보면, 브라질의 경제, 정치적 상황은 철학적인 메마름을 동반하며 이것이 바로 브라질의 배고픔이라고 주장하고 있다. 배고픔은 곧 빈곤과 브라질의 비참함을 야기한다. 정치, 경제적인 배고픔은 신체적인 배고픔을 동반한다. 그러나 철학적인 배고픔은 지식과 사상의 결여를 의미하는 것이다. 따라서 이 배고픔은 단지 신체적인 배고픔을 가리키는 것이 아니라 그들의 사회상을 대변하는 단어인 것이다. 호샤는 신영화운동이 브라질의 본질은 배고픔이며, 이러한 것은 지식적으로는 절대 이해될 수 없다고 주장한다. 따라서 유럽인들이 이러한 배고픔을 알고는 있으나, 진정으로 이해하기는 어렵다고 말한다. 유럽인들에게 이 상황은 특수한 브라질만의 열대주의적 상황인 것이고 브라질 인들에게는 수치스러운 일이기 때문이다. 브라질 인들은 배고픔을 느끼고는 있지만 이 배고픔이 수치스럽다고 느끼기 때문에 이 배고픔이 어디에서 오는가를 이해하고자 하지 않는다. 이것은 브라질의 현실을 더욱더 배고픔에 빠지게 만들고 비참하게 하는 결과를 낳는다. 따라서 신영화운동 영화는 절망적이고 절규하는 영화, 추한현실을 드러내는 영화로 나타난다. 배고픔의 시작에 대해 호샤는 유럽의 라틴아메리카에 대한 가부장적인 태도에서 비롯되었다고 주장하며 유럽의 태도를 격렬하게 비난한다. 또한 유럽이 배고픔에 대해 가지는 연민의 휴머니즘을 비판하면서, 빈곤과 불모에 대해 동정하는 유럽의 태도를 비난했다.

배고픔은 현대정부로는 치유될 수 없으며, 숨길 수 없을 뿐만 아니라 점점 악화된다. 배고픔은 사회를 약하게 하고 질적으로 쇠퇴하게 만들며, 배고픔에 대한 항거는 폭력으로 표출된다. 폭력은 배고픔과 긴밀하게 연결되어 있다. 여기에서 '폭력의 미학'(Esthetic of Violence)이 나타난다. 신영화운동에서 폭력은 미개함의 특징이지만 혁명으로도 표출된다. 배고픔의 미학에 이은 폭력의 미학은 힘에 대한 새로운 이미지를 창출했다. 이는 폭력을 바라보는 시각에 대한 새로운 해석으로서, 기존의 유럽식 사회학, 정치학, 행

dCollection @ pufs

동학적인 견해를 거부했다.

호샤는 문화적 접근을 통해 브라질의 고유한 문화를 영화에 표현하고, 독특함을 드러내고자 했다. 그는 그의 접근법이 영화감독들에게 자극이 되기를 원했으며, 새로운 표현기법을 창출해 영화기법을 더욱더 발전시키고자 노력했다. 따라서 깡가쎄이루(Cangaceiro: 도적), 쎄르따웅(Sertão: 오지, 불모지)과 같은 지역주의적인 요소를 차용했으며, 브라질의 북동부 향토주의 소설에서 영감을 얻었다. 호샤를 비롯한 신영화운동 감독들의 작품은 이러한 역사적, 문학적인 시각을 토대로 만들어졌다. 여러 가지 테마로 영화들이 제작되었지만, 이러한 시각은 계속해서 이어졌다.

신영화운동의 영향으로 제 3세계의 반제국주의 경향이 높아졌다. 브라질 신영화운동의 정신은 탈식민지적 투쟁을 담고 있으며, 이것은 영화의 완성도를 추구하기 보다는 오히려 불완전함의 미학이나 기아의 미학을 강조했다. 신영화운동의 주요한 기획중의 하나는 바로 탈식민지화와 반제국주의로 정의내릴 수 있다. 제 3세계를 비롯하여 라틴아메리카, 브라질의 영화정신은 동시대의 탈식민지적 투쟁에 복무하는 것이었다(김소영 1995: 191). 탈식민지적 투쟁은 근대성의 벽을 부수고자 하는 정치적인 운동으로서, 신영화운동과 결합하여 신영화운동의 정치적인 성격에 일조했다. 유럽의 영화와 할리우드의 지배를 받았던 시기에 브라질의 신영화운동은 사회적이고 정치적인 면을 부각시키면서 식민주의의 위기를 가져오게 되었다.

4.3. 신영화운동의 한계와 시사점

장용석(2006)에 따르면, 브라질의 신영화운동은 저항적이고 투쟁적인 영화로 기능 했다기보다는 기존 브라질을 구성하고 있는 지배계층에 의해 생성된 브라질 내의 부패와 부조리들을 영화의 영상을 통해 비판하고 이는 곧 민중을 이해하기 위한 시도로서 작용했다. 혼란스러운 시대에서 서구를 비롯한 여러 문화의 도입으로 일관성을 잃을 수 있는 상태였음에도, 신영화운

dCollection @ pufs

동 영화인들은 꾸준히 독자적인 영화세계를 구축하였고 어지러운 현실을 능동적으로 대처해 나가도록 했다.

신영화운동은 언뜻 브라질 역사 속에서 나타난 식민지적 모습과 현 정치, 문화적 현실을 나타내는 것처럼 보인다. 그러나 유럽에 의한 식민과 동시에 미국의 문화적 지배 상황을 탈피하고자 하는 노력 또한 존재한다. 할리우드의 지배양식에서 탈피하여 영화를 새로운 시각으로 보려는 노력이 바로 신영화운동이다. 그러나 미국의 식민주의를 비판하기 위해 유럽의 영화기법을 수용했다는 점은 모순이라고 할 수 있다. 또한 신영화운동 작품들은 결과적으로 영화를 유명하게하고 글로벌화 시키고자 하는 목적을 가진다. 따라서 역사적이고 전통적인 내용들을 기반으로 해 신영화운동의 미학을 전 세계적으로 알리고자 했다. 그러나 이러한 시도는 단순히 대중성을 얻기 위한 것이 아니라, 사라졌던 감수성을 되찾기 위한 시도였다. 이는 브라질 문화의 재발견과 이를 영화에서 표현하는 영화의 미학에 대한 연결성을 찾게 하는 계기를 제공했다.

신영화운동은 1970년대부터 서서히 쇠퇴하기 시작했다. 신영화운동 실패의 요인은 관객과의 의사소통이 유기적으로 이루어지지 않았다는데 있다. 신영화운동 감독들은 그들의 작품 속에서 인간에 초점을 맞추어 표현하고자 했으나, 해외 관객들의 관심을 끌지 못했다. 이후, 과거에 비해 상업적이고 미학적인 영화가 브라질 사회에 등장했다. 결국 1968년 이후 신영화운동은 대중과의 커뮤니케이션을 유지하는데 실패하게 되었고, 사회운동으로서의 가치를 상실하게 되었다. 민족주의적 요소를 지닌 영화들은 상업영화로 변질되었으며, 작품성이 낮은 영화들뿐이었다. 싼뚜스는 신영화운동 제작자들 중 몇몇이 급진적 엘리트주의자들이었기 때문에, 대중과의 관계유지에 실패했고, 이것이 신영화운동의 실패의 또 다른 이유라고 주장한다(헤구 1991).

그러나 신영화운동은 브라질의 지식인들의 탈식민적 시각을 일깨워, 이후 예술 활동들이 적극적으로 이루어지도록 돕는 역할을 했다. 특히 신영화운동에 따른 학생계층의 각성은 브라질 내 사회의식 성장에 많은 기여를 했다.

현재 20C에 들어서 신영화운동의 작품들이 새롭게 재평가되고 있다. 라틴

dCollection @ pufs

아메리카의 정체성에 관한 연구와 진정한 브라질 정체성이란 무엇인가에 관한 연구가 진행되면서 당시에는 외면당했던 작품들이 새롭게 주목받고 있는 것이다. 특히 중앙역은 신영화운동 시기의 작품이 아니므로, 신영화운동 영화라고 볼 수는 없으나, 신영화운동의 미학적인 요소들을 차용해 제작된 대표적 현대영화로서 세계의 주목을 받았다.

dCollection @ pufs

Ⅴ. 탈식민주의적 관점에서 본 브라질 사회: 브라질 신영화운동 작품을 중심으로

5.1 <히우 40도 (Rio 40 Graus, 1955)>

- **감독:** 넬슨 페레이라 두스 싼뚜스(Nelson Pereira dos Santos)
- **제작사:** Equipe Moacyr Fenelon
- **상영시간:** 1시간 40분
- **제작국:** 브라질
- **언어:** 포르투갈어
- **등장인물**

  삐드루(Pedro-Roberto Battaglin): 파벨라에서 거주하는 땅콩팔이 소년

  호자(Rosa-Glauce Rocha): 지주의 딸

  미루(Miro-Jece Valadão): 호자의 약혼자

  마리아 엘레나(Maria Helena- Ana Beatriz): 군인의 여자친구로, 미혼의 몸으로 임신

  지주 역(o proprietário da terra - Modesto de Souza): 정계에 진출하고자 하는 대토지 소유자

5.1.1. 제작배경과 줄거리

<히우 40도 (Rio 40 Graus, 1955)>는 두스 싼뚜스 감독의 작품으로, 가난과 그 가난한 삶을 이겨내기 위해 노력하는 브라질 인들의 삶을 여과 없이 보여주는 대표적인 신영화운동의 작품이다. 두스 싼뚜스는 신영화운동의 아버지로 일컬어지며, 좌파적 문화운동을 펼친 신영화운동 영화감독 중 한 명이다. 두스 싼뚜스는 영화는 심미적인 요소만을 추구하는 것이 아니며, 표현

dCollection @ pufs

의 주제와 제작방식이 자유로워야 함을 주장했다.

히우를 배경으로 펼쳐지는 이 영화는 거리에서 땅콩을 팔고 있는 다섯 명의 파벨라(Favela: 빈민가)출신 소년들이 생계를 위해 땅콩을 팔면서 거리를 돌아다니는 것을 따라다니는 형식을 취하고 있다. 영화는 히우의 평화로운 일상을 관객들에게 보여주면서 막이 오른다. 이 평화로운 일상은 히우 시의 부유층들이 거주하는 지역을 보여준다. 다섯 명의 소년들이 땅콩을 팔기 위해 떠돌아다니는 부유층 거주 지역, 마라까낭(Maracanã) 축구장, 꼬르꼬바두 언덕(Corcovado), 꼬빠까바나 해변(Copacabana), 동물원을 보여주면서 영화 초반에 빈민계층보다 부유층을 부각시킨 뒤 파벨라의 일상을 공개한다. 파벨라의 소년들은 맨발로 파벨라를 누비며 축구를 하고 있고, 대조적인 장면으로 시장에서 쇼핑을 하고 있는 여성들을 보여주면서 브라질 사회속의 빈부격차를 그대로 여과 없이 표현한다.

두스 싼뚜스 감독은 <히우 40도>를 통해 브라질 사회가 가지고 있는 문제점을 제시하며, 특히 등장인물들을 통해 표현하고 있다. 이 영화는 다인종 국가가 겪는 인종과 계급간의 갈등과 화합에 대한 문제 또한 제시하고 있다. 파벨라의 땅콩 팔이 소년들, 다른 남성과 약혼한 중산층 여성을 유혹하려는 파벨라의 청년, 여자 친구에게서 임신소식을 들은 후 그녀에게서 회피하려는 군인, 출세하기 위해 타락한 정치인과 기업인들을 만나는 지주, 중요한 경기를 앞두고 퇴출 소식을 듣는 축구스타의 모습을 보여주면서 브라질 사회가 안고 있는 문제점을 그대로 고발하고 있다.

5.1.2. 브라질의 파벨라(Favela)와 빈곤

<히우 40도>에서는 히우의 파벨라에서부터 화려한 축구장을 통해 그 양면성을 엿볼 수 있다. 관광지로서의 브라질은 히우의 화려한 면모에서 볼 수 있듯이 풍요로운 공간이다. 그러나 그 반대쪽에 기아에 허덕이는 난민들이 살고 있는 파벨라의 모습을 드러내면서, 겉으로는 풍족해 보이나 실상은 빈곤한 브라질의 현 상태를 역설한다.

1930년대 라틴아메리카 내에서 근대화 과정이 촉진되면서 라틴아메리카의 산업화가 시작되었고 브라질 또한 산업화의 물결에 동참했다. 산업화에 따

dCollection @ pufs

라 공업생산 지향의 투자와 사회적 서비스가 도시에 집중되면서 라틴아메리카 내에 급속한 도시화가 이루어졌다. 기근, 토지의 부족, 도시에 대한 환상 등으로 많은 빈곤계층 농민들이 농촌을 버리고 생계를 위한 이주를 시작했다. 그 결과 브라질 내 주요 도시인구가 증가하기 시작했다.

도시화로 많은 수의 농민들이 일자리를 얻고자 도시로 이주하면서 대중교통서비스가 향상되고 도시가 확대되었다. 이는 도시와 농촌간의 경계가 무너지는 결과를 낳았다. 그러나 도시환경의 악화와 정상주택의 부족, 상하수도 시설의 부족, 무절제한 토지이용, 높은 인구밀도 등의 도시문제가 단기간에 폭발적으로 발생하게 되었다. 이주민들은 대부분이 빈곤계층이었으므로 거주할 터전이 없었고, 거주지를 마련하기 위해 도시외곽지역의 토지에 집을 지어 거주하기 시작했다.

히우 최초의 파벨라인 모후 지 쁘로비덴씨아(Morro de Providência)는 1880년대에 세워졌으며, 빠른 성장률을 보였다. 그렇게 형성된 파벨라는 공공시설과 대중교통이 부재한 판자촌이다. 파벨라 형성 이전까지, 빈민들은 부유층이 쓰다버린 집에서 거주하거나, 임대용으로 지어진 꼬르띠쑤(Cortiço)라는 도심 셋집에서 거주했다(데이비스 2006: 51). 빈민가에 대한 인식은 일반적으로 부정적인 인식이 대부분을 차지한다. 버려진 뒷골목, 온갖 범죄가 자행되는 장소, 빈곤과 기아에 찌든 이주민들의 거주지, 부패, 비위생적인 장소로 인식된 빈민가는 유럽인들에게 있어서 도심의 쓰레기장으로 취급되었다. 브라질의 파벨라는 거대슬럼(Megaslum)으로, 판자촌과 스쿼터마을[35]이 비공식 주택 및 빈곤지대를 형성하며 연결될 때 발생하고 주로 도시 변두리에 나타나는 특징을 가지고 있다(데이비스 2006: 42-43).

이주민들은 도시에서 정규직을 구하고자 했으나, 산업화가 시작되면서 기계공업이 성행하게 되고, 많은 인력을 필요로 하지 않게 되면서 실업으로 인한 생계의 어려움을 겪게 되었다. 따라서 대부분의 이주민은 비공식부문

35) 스쿼터 마을은 스쿼팅을 통해 형성된 마을로, 스쿼팅(Squatting: 무단점유, 불법점유)은 매매권이나 소유권 없이 토지를 점유하는 것을 의미한다. 1960-80년대의 라틴아메리카에서 스쿼팅은 무허가 토지개척의 형태를 취했는데, 이는 급진 단체의 지원을 받을 때가 많았고, 민중적·민족적 성향의 정부로부터 지원을 받을 때도 있었다. 그러나 스쿼팅의 대상이 된 토지들은 대부분이 정부소유토지였으며, 불법토지개척을 막으려는 정부와 정착지를 만들고자 하는 민중들의 충돌이 발생하게 되었다.

dCollection @ pufs

노동자[36]로서 활동하였다. 사회보장제도는 정규직에게만 허용되어 있었고, 대부분 빈민가에 거주하는 비정규직 종사자들은 비공식부문 노동자로, 법적 노동자의 지위를 보장받지 못했다. 비공식부문 노동자들은 노동 법률과 사회적 보호 측면에서 인정되지 못하고 보호받지 못했다. 대체로 정부에 의하여 무시되고, 지원받지 못했으며 때때로 통제되고 적극적으로 방해받았다 (Green 2006).

영화 속에서는 소년들의 노동에 찌든 모습과 여가를 즐기는 관광객들의 모습을 번갈아 묘사하면서 브라질의 빈부라는 이중성을 여실히 드러낸다. 특히, 이 영화에서 나타나는 브라질의 빈부격차는 폭력으로 대변된다. 부유층은 지배계급이며, 빈민층은 피지배계급으로서 지배계급의 횡포와 폭력 앞에서 무력함을 보일 수밖에 없다. 지배계급은 권위주의적인 태도를 고수하며, 빈민층은 절대 반항하지 않고 지배계급의 횡포를 온몸으로 받아들인다. 영화에서는 브라질의 추한 현실도 여과하지 않고 그대로 관객들에게 보여준다. 인산인해를 이루는 시장과 파벨라는 각종 소음이 가득하며 길거리에서는 폭력이 자행되고, 사람들의 찡그린 얼굴로 가득하다.

해변에서도 지배계급의 횡포는 계속된다. 이 영화에서 해수욕을 즐기는 부유층은 백인, 빈민층은 흑인으로 대변된다. 백인으로 대변되는 부유층의 식민주의는 흑인으로 대변되는 피지배층을 공격하고 핍박하며, 그에 따라 민중들의 애환은 가중된다. 그러나 빈민계층은 실질적으로 그들을 노예상태에 둔 고통스럽고 굴욕적인 경험에도 불구하고 유럽의 사상과 문화를 영유하는 부유층을 동경하며, 신분상승을 꿈꾼다. 브라질을 대변하는 빈민층이 브라질을 지배하는 식민주의의 폐해를 인정하면서도 오히려 식민주의에 물들어가고 있는 현실을 두스 싼뚜스 감독은 <히우 40도>를 통해 나타내고 있다. 또한 빈부격차에 따른 사회문제뿐만 아니라 인종차별과 같은 문제가

36)공식부문 노동자는 민간기업 또는 공기업종사자로 사회의 보호를 받으며 노동활동을 하는 노동자를 뜻한다, 비공식부문 노동자는 사회적 보호를 받지 못하는 노동자로 노점상인, 가사도우미, 일용직종사자, 재활용 수집노동자 등이 이에 속한다. 공식부문 노동자는 보호시장에 종사하나, 비공식부문의 시장은 비규제된 경쟁시장으로 볼 수 있다. 파벨라 거주민들은 대부분이 비공식부문 노동자로서 종사하며, 불규칙적인 수입과 안정적이지 못한 노동환경은 빈곤을 심화시키고 있다.

dCollection @ pufs

브라질 내에서 팽배함을 보여준다. 인종문제는 유럽중심적인 사고가 뚜렷하게 나타나는 문제로서, 유럽의 식민지배로 시작되었다. 인종문제를 통해 유럽 중심적, 근대적, 식민적인 자본주의가 자연스럽게 브라질 내에 스며들었음을 영화를 통해 보여준다.

영화 속에서의 탈식민주의적인 면모는 브라질의 여성, 남성간의 갈등에서도 나타난다. 페미니즘적 시각을 가지고 브라질 여성의 현 모습을 묘사하면서 브라질 내에 팽배한 여성에 대한 왜곡된 시각을 보여주고 있다. 중산층 출신의 한 군인은 여자 친구에게서 임신소식을 들은 후 그녀와 헤어지려고 결심하나, 친지에게 자신을 소개하는 여자 친구 때문에 당황해한다. 전통적으로 브라질은 유럽대륙의 영향으로 가톨릭을 도입하면서 여성에 대한 왜곡된 시각을 가지고 있다. 여성은 희생하고 고통을 감내해야만 하는 존재로 인식되며, 남성의 여성에 대한 지배는 합리화 되었다.[37] 식민지배의 산물인 마치스모적인 관점은 독립이후에도 라틴아메리카 내에 남아 있었고, 두스 싼뚜스는 이를 지적하고 있다. 영화 속에서 군인과 임신한 여자 친구가 다툰 뒤 여자가 홀로 남아 눈물을 흘리는 장면은 남성의 여성에 대한 암묵적인 횡포가 브라질 내에서 자행되고 있음을 시사한다. 식민시대를 통한 역사적 경험을 통해 남성의 폭력과 정복이 당연시되었고 그에 따라 여성들이 남성중심사회에서 희생자로 나타나고 있는 것이다. 그 대표적인 예가 브라질 여성들의 무분별한 임신과 낙태이다.

1980년대 라틴아메리카 내에서 상당수가 피임을 시행하게 되었지만, 가톨릭교회의 피임반대에 부딪히면서, 모든 인위적인 피임과 낙태, 혼전 성관계를 반대하게 되었다. 라틴아메리카 남성들에게 피임이 금기시했는데, 라틴아메리카 남성들이 임신이 남성성의 증거로 간주하며, 별다른 피임의 책임을

37) 라틴아메리카의 남성성과 여성성에 관한 관점은 '마치스모'(Machismo)와 '마리아니스모'(Marianismo)에서 잘 드러난다. 마치스모는 남성우월주의를 의미하며, 남성을 의미하는 단어 마초(macho)에서 비롯되었고 남성성을 대변하는 단어로 사용된다. 일반적으로 라틴아메리카 내에서 마치스모는 진정한 남성을 의미하는 용어로 사용되고 있다. 마치스모는 남성이 지닌 이미지인 폭력, 호전성, 도전성, 적극성을 의미하여 권력 내에서는 불가침성을 의미한다. 반면에 마리아니스모는 마리아주의로 해석되며, 남성우월주의와 반대되는 개념을 가지고 있다. 마리아니스모를 통해 라틴아메리카에서는 여성의 정신적 우월성을 강조하였고, 성모마리아와 같이 참고 인내하는 어머니와 얌전하고 젊은 여성의 이미지를 여성들에게 요구하였다. 이를 통해 라틴아메리카의 여성에 대한 남성의 지배는 그 합리성을 가지게 되었다.

dCollection @ pufs

느끼지 못했다는 것이 그것이다. 라틴아메리카의 피임 교육 부족과 피임에 대한 무지로 많은 수의 라틴아메리카 여성들이 비계획적으로 임신하였으며, 그에 따른 낙태 불법시술로 인해 여성사망률이 증가하게 되었다(워드 1997).

브라질 여성에 대한 두스 싼뚜스 감독의 시각은 파벨라의 생활상을 묘사하는 부분에서도 잘 드러나고 있다. 브라질의 여성대부분은 농촌에서 가사노동을 하며, 가족들을 부양하는 아내와 어머니의 역할을 맡고 있다. 그러나 산업화와 도시화의 영향으로 도시이주인구가 증가했으며, 여성들 또한 빈곤극복과 가족의 생존을 위해 노동시장으로 진입하는 현상이 발생했다. 이 여성들 대부분은 농촌빈민계층으로 대부분이 파벨라에서 거주하며, 노동에 참여했다. 15세 이상의 여성들이 사회에 진출하게 되었고, 그중 25-34세의 여성들이 여성 노동인구 중 가장 높은 비율을 차지하고 있었다. 이시기 라틴아메리카의 여성 고용 인구는 고용시장의 절반가량을 차지하게 되면서 여성노동에 관한 문제점이 제기되었다.

여성노동인구 수는 급격하게 증가했으나, 일반적으로 여성들이 종사 할 수 있는 직업의 다양성은 결핍되어 있었다. 따라서 일반적으로 여성들이 손쉽게 접할 수 있으며 높은 교육수준을 필요로 하지 않는 가사노동과 육아 등의 비공식적인 부분에 종사하게 되었고, 노동법에 의한 보호도 이루어지지 않은 채 24시간 동안 노동착취가 이루어졌다. 24시간 노동착취에 시달린 여성들은 건강상의 문제점을 안고 있었으며, 지속적인 수입을 위해 어린 아이들이 식료품이나 과일, 액세서리 등을 길거리에서 파는 비공식부문에 종사하게 되면서 악순환이 지속되었다.

브라질 사회의 계층문제는 땅콩을 파는 소년에게서 번 돈을 뺏는 빈민계층 어른의 모습에서도 나타난다. 이는 부유층과 빈민층간의 계급과는 또 다른 브라질의 계급사회를 나타낸다. 약육강식의 세계를 여과 없이 보여주는 이 장면은 파벨라에서도 계급이 존재하며, 서로 간의 착취가 이루어지고 있음을 보여준다. 어린 소년은 필사적으로 노동의 대가를 지키기 위해 도망가고 그를 쫓아가는 어른들의 모습에서 브라질의 처참한 현실이 드러난다. 또한 구걸하는 아이들 간의 자리싸움은 계급사회가 빈부, 힘의 차이뿐만 아니라 영역에 따라서도 결정됨을 보여준다. 자신의 영역을 침범하는 침입자를

dCollection @ pufs

굴복하게 하고 그에 따른 대가로 폭력을 휘두르는 것은 생존을 위한 몸부림인 것이다.

식민화로 형성된 계급사회는 현대사회에 접어들면서 빈부격차에 따른 갈등을 심화시켰다. 빈곤과 낮은 신분에서 탈출하기 위한 브라질 빈민의 노력은 축구라는 요소를 통해 표출된다. 축구는 빈곤한 파벨라 사람들에게 신분상승을 할 수 있는 계기를 제공하는 수단이다. 따라서 축구선수가 되기 위해 파벨라에서는 어릴 때부터 축구를 즐겨하며, 축구선수가 되기를 갈망한다. 축구는 브라질에서 민중을 하나로 융합할 수 있는 수단으로서, 인종, 성별, 계층을 불문하고 하나로 자리할 수 있는 유일한 방법으로 작용하기도 한다. 그러나 축구장에서의 관중들은 승부에만 집착하며, 축구선수들도 축구를 신분상승의 도구로서 이용하는 모습을 통해 브라질의 경제, 정치, 사회적인 문제를 등한시한다. 이들에게 중요한 것은 브라질의 사회문제보다 자신이 응원하는 축구팀이 이기는 것이다. 중요한 경기를 앞두고 퇴출 소식을 듣는 축구스타의 모습은 브라질에서 빈번하게 자행되는 승부조작, 부정부패의 모습을 나타낸다.

영화에서는 유럽의 식민화로 인한 폐해를 묘사할 뿐만 아니라, 미국에 의한 식민지배를 나타냄으로서 미국의 식민화가 브라질 내에서 이루어지고 있음을 보여준다. 미국인 관광객에게 돈을 구걸하는 아이들의 모습과 미국제 카메라를 자랑하는 부유층의 모습은 이미 미국의 영향력이 브라질 내에 미쳐 신식민주의를 형성하고 있음을 시사한다.

영화의 시작은 히우의 화려한 모습에서 시작해, 파벨라에서 끝난다. 영화 후반부에는 아이들이 다시 집으로 돌아와 자신들의 모험담을 자랑하며, 모든 빈민가 사람들이 까르나발(Carnaval)을 즐기는 것을 보여준다. 소음과 폭력으로 얼룩졌던 파벨라는 사라지고 흥겨운 쌈바 리듬과 더불어 까르나발을 즐기는 빈민계층의 삶이 묘사된다. 파벨라에는 브라질의 경제, 사회, 정치적인 문제가 존재하고 있지만, 문화를 통해 진정한 브라질의 정체성이 투영되고 있음을 나타낸다. 따라서 관광객들에게 비추어지는 브라질을 거부하고 파벨라가 진정한 브라질의 모습임을 주장하고 있다.

1995년 KBS-TV 세계 영화기행 촬영 팀인 인디컴과의 인터뷰에서 “<히

dCollection @ pufs

우 40도>는 뜨거운 열기를 나타내며 그 뜨거움 속에 모든 것이 들어있고 이것이 바로 브라질의 현 상황이다."라고 밝히고 있듯이 브라질의 고민은 다변적인 문화를 사회통합적인 면에서 절묘하게 융합해 나가야 한다는데 있다(장용석: 2006). 호베르뚜(Carlos Roberto de Souza 1981)는 <히우 40도>가 민중을 잘 나타낸 유명한 영화였으며, 감독의 이상이 확고했고 현 정부에 대한 시각을 단순한 표현을 통해 나타내었다고 평가하고 있다.

5.2 <죽음의 안또니우(Antônio das Mortes, 1969)>[38)]

- **감독:** 글라우베르 호샤(Glauber Rocha)
- **제작사:** Produções Cinematográficas Mapa
- **상영시간:** 1시간 40분
- **제작국:** 브라질
- **언어:** 포르투갈어
- **등장인물**

  안또니우(Antônio das Mortes-Maurício do Valle):
  오라시우가 고용한 청부살인업자. 이후 깡가쎄이루의 길을 걸어가는 인물

  라우라(Laura-Odete Lara): 오라씨우의 정부

  마뚜스(Mattos-Hugo Carvana): 경찰서장으로, 오지를 개발하고자 함

  학자(Professor-Othon Bastos): 역사선생님인 동시에 알콜중독자. 현실도피적 인물.

  오라씨우(Horacio-Jofre Soares): 대토지지주

  꼬이라나(Coirana-Lorival Pariz): 깡가쎄이루의 우두머리

  성녀(Dona Santa-Rosa Maria Penna): 브라질의 전통종교를 대표하는 인물

  안따웅(Antão-Mário Gusmão): 성녀를 보필하는 자

  마따 바까(Mata Vaca-Vinivius Salvatori):
  안또니우를 죽이기 위해 오라시우가 고용한 청부살인업자.

38) 원제는 <O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro: 성스러운 전사와 맞서는 악의 용>이다. 긴 제목으로 인해 부제 <죽음의 안또니우(Antônio das Mortes)>가 사용되고 있다.

dCollection @ pufs

5.2.1. 제작배경과 줄거리

신영화운동(Cinema Novo)는 민족주의적인 성향을 띠고 있으며, 특히 빈곤과 폭력이라는 브라질의 현실을 반영하고 있다. 호샤는 신영화운동에서 중추적인 역할을 한 인물로 배고픔의 미학, 폭력의 미학이라는 신영화운동의 미학론을 <죽음의 안또니우(Antônio das Mortes)>를 통해서 표현하고 있다. 눈물과 울음, 증오와 폭력, 방화와 살인 등은 모두 빈곤과 기아에서 비롯되는 반응들로, 특히 폭력은 가난을 표현하는 가장 대표적인 행위이다. 빈곤을 해결하기 위한 수단으로 폭력이 자행되고 이는 브라질의 현실을 대변한다. 이러한 현실을 담아낸 그의 작품은 다른 신영화운동 작품들과는 다르게 컬러영화로 제작되었으며, 이는 사실적인 묘사를 가능하게 했다. 실제로 이 영화는 사실적인 폭력묘사로 큰 반향을 일으켰다.

이 영화는 브라질 신영화운동의 걸작으로 손꼽히며, 가뭄과 빈곤, 기아로 찌든 사람들이 살고 있는 브라질의 땅을 그리며 문제를 제기하고 있다. 호샤는 브라질의 북동부지방에 초점을 맞추어 북동부에서 나타나는 현실을 조명하고 북동부지방의 전원생활, 풍경, 그리고 북동부지방에서 거주하는 자들의 소외된 삶의 모습을 담는다. 특히 호샤는 소외라는 것에 집중하여 그의 방식대로 영화를 제작하는데, 이 소외라는 문제를 신화와 신비주의, 현실을 적절하게 섞어 표현하면서 탈식민적 관점을 영화에서 드러내고 있다. 그가 초점을 맞춘 브라질 북동부의 오지지역인 쎄르따웅은 브라질 내에서 아프리카적 요소가 가장 강한 지역이다. 에우씰리지스 다 꾸냐(Euclides da Cunha)의 작품인『오지』(Os Sertões)는 그의 작품에 많은 영향을 주었다. 쎄르따웅은 1930년대 브라질 북동부 향토주의 소설에서 등장하면서 브라질 사회에 그 모습을 드러내기 시작했다.

이 영화에서 쎄르따웅은 메마른 불모지로서 위기와 폭력이 난무한 곳으로 표현되고 있다. 두스 싼뚜스 감독의 영화 <황폐한 삶(Vidas Secas)>에서도 쎄르따웅을 호샤 감독과 비슷한 시각에서 바라보고 표현하고 있다. 거칠고 무기력하며, 아무것도 열매 맺지 못하는 불모지의 풍경을 보여준다. 두 감독이 보여주는 영상은 영화 안에 담겨있는 사회적인 폭력의 문제뿐만 아니라,

dCollection @ pufs

쎄르따웅이라는 지리적인 공간 안에도 이러한 폭력적 요소가 숨겨져 있음을 시사한다. 또한 쎄르따웅의 메마름에 더 이상 잃을 것이 없는 브라질 사람들의 캐릭터묘사까지 더해져 배고픔의 미학을 극대화시키고 있다. 그러나 극이 진행될수록 쎄르따웅은 불모지에서 바다와 같이 메마름이 없는 풍요로운 땅, 유토피아, 신화적인 장소로 변모하게 된다.

영화의 도입부분에서 영화의 배경에 대해 이렇게 설명한다.

"이 영화는 깡가쎄이루의 전설과 공적을 다룬다. 이 도적 무리는 폭력으로써 사회적 불평등을 바로잡고자 했다. 베아뚜스(Beatos)라는 원시 종교집단은 깡가쎄이루와 같은 편에 서서 쎄르따웅에서 싸웠다. 가장 유명한 깡가쎄이루인 람삐아웅(Lampião)은 정부에 맞서 25년간 투쟁했으나, 그의 사후 1930년대 후반 깡가쎄이루는 소멸되었다. 이후 소수 저항세력이 이들의 전설과 업적을 재현하고자 조직되었다. 싸웅 조르지(São George)는 브라질에서 가장 존경받는 성인이며, 전장의 성인이라고 불린다. 원시 흑인종교에서 싸웅 조르지(São George)는 옥쏘쎄(Oxosse)로 불린다. 그의 지휘 하에 그들은 부유한 사람들과 투쟁하였다(Antônio das Mortes 도입부분)."

영화에서 등장하는 각 등장인물들은 그 시기의 사상, 운동, 신비주의적인 요소를 나타낸다. 등장인물들의 구성은 매우 복잡하며 서로 긴밀하게 연결되어 있다. 영화의 주인공인 안또니우(Antônio)는 청부살인업자로 오라씨우(Horacio)대령이 자신의 영토를 지키고 깡가쎄이루[39]들을 죽이기 위해 고용한자이다. 그는 쎄르따웅을 방황하는 자이며, 자기 자신을 고독한 자라고 칭한다. 그를 고용한 오라씨우는 대농장의 지주이며, 앞이 보이지 않는 맹인이

39) '깡가쎄이루'(Cangaceiro:도적)는 유럽식민지배자, 대농장지주, 브라질 정부의 지배와 착취에 대항하기 위해 등장했고 브라질의 사회적 도적집단을 일컫는 말로 자리 잡았다. 많은 사람들이 도적으로 무장해 쎄르따웅에서 돈과 음식, 복수를 위해 떠돌아다녔다. 깡가쎄이루는 멸시적 표현으로서 '자군쑤'(Jagunço), '까브라'(Cabra), '반데이루'(Bandeiro)와 같은 의미를 가지고 있고, 새로운 사회에서 적응하지 못한 사람들을 일컫는 말로서 사용된다. 여기에서 말하는 새로운 사회라는 것은 유럽인들에 의해 형성된 사회를 의미한다. 유럽 식민 지배를 견디지 못하고, 지배세력에 반발하게 된 브라질 인들은 깡가쎄이루에 들어가 돈과 식량을 찾고, 지배세력에 대한 복수를 꿈꾸게 되었다. 깡가쎄이루는 식민으로부터 독립하고자하는 의지를 구체화시킨 집단이다.

dCollection @ pufs

다. 그는 육체적으로 맹인일 뿐만 아니라, 자기 자신의 재물을 지키기에 급급하여 한치 앞도 내다보려 하지 않는 정신적인 맹인이기도 하다. 그의 옆에는 매춘부이며 정부인 라우라(Laura)가 있고, 쎄르따웅을 개발하고 외국자본을 들여와 산업을 부흥시키고자 하는 야망을 가진 마뚜스(Mattos)가 있다. 안또니우가 죽이고자 하는 대상인 꼬이라나(Coirana)는 깡가쎄이루의 우두머리이며, 브라질 내의 도적들을 대변하는 인물이다. 이후 그는 안또니우의 손에 생을 마감한다. 성녀(Dona Santa)는 브라질인들의 메시아니즘[40]을 보여주는 인물로서 늘 신자들을 거느리고 다닌다. 그녀는 브라질의 사회 경제적 문제에 종교적인 해결방안을 제시하며 항상 순백의 드레스를 입고 다니고 신의 말씀을 신자들에게 전한다. 그녀의 옆에서 보필하는 의무를 맡은 안따웅(Antão)은 흑인으로서 브라질의 흑인을 대변하는 인물이다. 그는 아프리카로 돌아가고자 하는 희망을 안고 생활하며, 소극적인 신자에서 적극적인 전사로 변하게 되면서 브라질의 흑인혁명을 대변하는 인물로 작용한다. 안따웅과 비슷한 역할을 하는 인물로 학자가 있다. 그는 아이들에게 브라질의 역사에 대해 수업하면서도 현실도피적인 면모를 가지고 세상사에 관심을 가지려 하지 않는다. 과거에만 머물러 있으며, 현재에 대한 관심이 없는 그는 늘 항상 술과 함께 시간을 보내는 알코올중독자이다. 그러나 그가 안또니우를 만나면서 현실도피적인 학자에서 폭력에 참여하게 되고 도적으로 거듭나게 된다(Cárlson 1995: 169-177).

5.2.2. 깡가쎄이루와 브라질의 아프로 문화, 종교

죽음의 안또니우는 브라질 오지의 문화를 메시아니즘적인 요소로 작용하는 람삐아웅은 깡가쎄이루들에 있어서 정신적인 근원이며, 신과 같은 존재이다. 그들은 그가 돌아오는 그때 모든 것을 씻어내고 사람의 얼굴과 증오

40) 메시아니즘(Mesianism)은 악과 불행이 가득한 지금의 세계를 심판하고 정의와 행복을 약속하는 새로운 질서를 가져올 구세주가 나타날 것으로 믿는 신앙으로 정의된다. 이 영화에서 성녀는 람삐아웅의 재림을 기원하는 의식에서 나타나는 메시아니즘의 대변자이며, 구원을 원하는 신자들이 신앙을 믿고 따르도록 인도한다.

dCollection @ pufs

의 얼굴, 두 가지를 가진 복수가 자행될 것이라고 단언한다. 그리고 지주들을 악마 같은 용의 오만함과 풍족함을 가진 자들이라고 표현한다.

깡가쎄이루는 브라질의 저항집단을 가리키며, 1870년대부터 등장하기 시작하여, 1920-30년대에 규모가 확대된다. 안또니우 실비누(Antônio Silvino)와 람삐아웅(Lampião)이 대표적인 우두머리로서, 그들은 오랫동안 브라질 민중에게 의적으로 알려져 왔다. 안또니우 실비누는 1900년대에 주로 활동했으며, 람삐아웅은 가장 유명한 도적으로 브라질을 대표하는 아이콘, 브라질 민중의 영웅으로 여겨져 여러 민요의 주인공으로 등장한다. 이외에도 제쑤이누 브릴랸찌(Jesuíno Brilhante), 씨뇨 페레이라(Sinhô Pereira), 네 페레이라(Né Pereira)[41] 등이 브라질 내에서 유명한 도적 우두머리로 알려져 있다. 그들은 복수자로서의 의적에 해당하며, 홉스 봄에 따르면, 의적들이 복수의 목적을 가지고 폭력을 극단적으로 행사한다고 보았다. 그들이 민중들에게 영웅대접을 받는 것은 정의로운 행위를 해서가 아니라, 농민 역시 그들처럼 복수심을 갖고 부자를 죽이고 그들의 재물을 훔침으로서 부패와 사악을 일소한다고 생각했다는 것이다(박홍규 2005: 187). 이러한 복수자로서의 의적은 식민 지배를 통해 새롭게 형성된 식민주의의 결과인 것이다.

브라질의 도적 집단은 크게 두 가지로 분류될 수 있다. 첫 번째는 자군쑤(Jagunço)로서, 단순한 돈을 위해 일하는 청부살인업자를 의미한다. 의뢰를 통해 무자비한 살인을 자행하며, 그에 따라 높은 보수를 받는다. 일반적으로 대 지주들이 자신을 보호하거나, 개간지의 규모를 확대하기 위해 그들을 고용했다. 반면에 깡가쎄이루는 가난을 이기고 정치적 폭력으로부터 자신들을 보호하기 위해 결성한 집단으로서, 젊은 청년들이 집단에 합류해 가족의 복수를 하고자 했다. 이 영화에서 깡가쎄이루는 꼬이라나와 그를 따르는 집단으로 나타나고, 자군쑤는 안또니우와 마따 바까로 표현되고 있다.

안또니우는 깡가쎄이루의 존재에 대해 의심을 갖는다. 그는 살인청부에 응하나 그 보수를 거부한다. 그는 명예를 누구보다 중요시하는 인물로 묘사

41) 브릴랸찌는 히우 그란지 두 노르찌(Rio Grande do Norte)에서 핍박받고 고통 받는 많은 희생자들은 도왔으며, 후에 빠라이바(Paraíba)의 경찰에게 저격당해 사망했다. 씨뇨는 형제의 죽음을 보고 복수를 하고자 깡가쎄이루의 일원이 되었고 네의 경우, 뻬르남부꾸(Pernambuco)의 쎄르따웅인 쎄하 딸랴다(Serra Talhad)a에서 도적활동을 했다.

dCollection @ pufs

되고 있다. 오라씨우 대령은 정부의 개혁을 거부하며 특히 농지개혁에 크게 반발한다. 그에게 있어서 중요한 것은 그의 땅과 재물을 지키는 것이다. 반미적 성향을 강하게 띠고 있으며, 이전의 바르가스 대통령 집권시대를 그리워하며 과거에 멈춰서있는 슬픈 브라질의 현실을 대변하고 있다.

대령은 깡가쎄이루들을 모두 죽이는 만행을 저지르고자 하면서도 농민들에게는 자선을 베풀어 자비로움을 보이고자 한다. 실제적으로 폭력을 행사하면서도 자신은 착하고 자비롭기를 원하는 지배계층의 이중적인 면모를 보여준다. 이에 반해 마뚜스는 나라를 구하는 것은 오직 달러뿐이며, 달러를 얻는 자가 모든 것을 얻는다고 생각한다. 그는 남부의 개혁자들을 불러들여 쎄르따웅을 개간하고 산업을 부흥시켜 돈을 벌고자 한다. 여기에서 산업과 농업사이의 괴리가 발생한다. 산업을 대표하는 마뚜스와 농업을 대표하는 오라씨우의 논쟁은 브라질이 산업발전을 통해 성장하고자 하나, 식민지배로 형성된 대토지제와 지방 지주들의 반발로 인해 발전이 저해되고 있음을 나타내며 가진 자에 대한 비판을 서슴없이 하고 있다.

안또니우는 쎄르따웅의 사람들과 소통하면서 점차 변화되는 모습을 보인다. 안또니우는 꼬이라나와의 전투 끝에 꼬이라나를 살해한다. 성녀는 꼬이라나를 죽인 안또니우에게 꼬이라나가 죽게 되면 민중도 죽게 될 것이며, 따라서 안또니우는 끝없는 전쟁을 해야 한다고 말한다. 꼬이라나의 죽음은 안또니우에게 많은 것을 시사한다. 그는 꼬이라나를 죽이는 행위를 통해 살인청부업자로서의 자신을 함께 소멸시키며, 이전의 정체성을 죽이고 새로운 정체성을 일깨운다. 그것은 그에게 도적으로서의 새 삶을 의미하며, 이는 다른 문화를 먹어치워 새로운 문화를 형성한다는 카니발리즘(Cannibalism: 식인주의)과 일맥상통한다. 카니발리즘은 유럽의 문화를 먹어치워 브라질의 문화와 함께 융합해 새로운 브라질을 형성하는 것을 의미한다. 안또니우의 살인청부업자적 측면은 유럽의 제국주의, 식민주의이며, 꼬이라나는 브라질의 전통문화를 상징한다. 이 두 가지가 안또니우라는 매개체 속에서 충돌하고 안또니우는 유럽의 식민주의에서 벗어나 새로운 브라질의 정체성을 찾게 된 것이다. <죽음의 안또니우>는 모든 캐릭터에게 죽음이라는 요소를 포함시켜 묵은 것을 사라지게 하고 새로운 것을 추구하고자 하는 호샤 감독의 생

dCollection @ pufs

각을 표출하고 있다.

꼬이라나를 죽였으나, 안또니우를 불신하게 된 오라씨우는 깡가쎄이루들을 모두 죽이기 위해 또 다른 살인청부업자 마따 바까를 고용하고, 그와의 전투에서 안또니우는 혁명적인 인물로 거듭난다. 이 전투에서 안또니우 뿐만 아니라 중립적인 위치를 고수해 왔던 학자까지 혁명의 편에 서게 된다.

안또니우와 학자는 승리하게 되고, 소극적 인물이었던 안따웅은 오라씨우 대령을 죽임으로서 흑인전사로 거듭난다. 안따웅은 흑인으로서, 브라질 내의 흑인노예들을 대표하는 인물로 표현된다. 그가 오라씨우를 죽이는 장면은 식민지배자를 제거함으로써 흑인노예들이 독립을 하게 되었음을 의미한다. 또한 그가 말을 타고 승리를 선언하는 장면은 브라질에서 핍박받고 소외되었던 흑인들이 그들의 주체성을 찾았음을 영화에서 나타내고 있다

영화에서는 브라질의 신앙적인 측면을 부각시킨다. 특히 브라질에 유입된 흑인 종교의식을 통해 브라질 흑인의 정체성을 재평가한다. 브라질은 인종구성 뿐만 아니라 신앙에서도 많은 혼합이 이루어진다. 브라질 식민사회에서 종교생활은 중요한 역할을 했는데, 주로 식민 지배를 위한 수단으로 사용되었다. 브라질에서의 가톨릭 전파는 문화적인 접합을 이루었으며, 이는 가톨릭과 인디오들의 토속신앙, 그리고 아프리카 흑인노예들의 토속신앙의 혼합으로 이루어져 새로운 형태로 재창조 되었다.

브라질 문화의 혼종성은 아프리카 흑인노예들이 1570년대 브라질 바이아(Bahia)주의 살바도르(Salvador)항구에 도착하면서 시작되었다고 볼 수 있다. 브라질로 유입된 흑인노예들은 유럽인들의 가톨릭 전도의 대상이 되었고, 가톨릭으로 개종하게 되었다. 그러나 그들만의 교회공동체를 설립하면서, 표면적으로는 가톨릭을 유지하고 내부에서는 가톨릭과 아프리카의 전통신앙을 혼합시켰다. 이러한 노력으로 식민지배로 인한 문화의 훼손을 막을 수 있었다. 이후 흑인 공동체 신앙은 가톨릭적인 성격이 약화되었고, 아프리카 신과 가톨릭의 성인을 결합시킨 제설혼합주의(Syncretism)적인 요소가 등장했다(김영철 2001: 76-79). 죽음의 안또니우는 브라질의 민요와 춤, 전설과 신화가 다양하게 섞여 융합하는 과정에서 브라질의 혼종성을 비롯한 브라질의 정체성을 표출한다. 브라질 내부에 자리 잡은 아프리카-브라질적인

dCollection @ pufs

요소들에 대한 호샤 감독의 시각은 브라질의 혼종성이 곧 오늘날의 브라질임을 밝히고 있다. 또한 북동부지역의 풍습, 종교, 음식, 언어, 혁명 등의 다양한 면을 통해 브라질의 문화와 그 속에서 나타나는 브라질의 진정한 모습을 보여주고 있다.[42]

호샤 감독은 브라질에 존재하는 전설을 모티브로 사용하여 브라질 민중에게 가까이 다가가고자 하는 시도를 하였다. 또한 영화 속에서 인디오와 식민 지배, 흑인과 백인, 산업과 농업, 신비주의와 지식에 대한 그의 관점을 드러내며 이는 브라질의 현실임을 보여준다. 암살자인 안또니우를 인간적 고뇌와 좌파지식인으로서의 고뇌와 모순을 상징하는 인물로 그림으로서 혁명가와 지배계급 사이에서 갈등하는 시대상을 표출하고자 했다.[43]

이렇듯 호샤 감독은 민중문화적인 요소들과 혁명의 이미지, 북동부지역의 빈곤함을 죽음의 안또니우를 통해 보여주면서 브라질이 가지고 있는 양면성을 나타내고 있다. 죽음의 안또니우는 역사적 사실에 대한 단순한 재현이나 기록이 아니라 상징과 우화, 비유로써 현실을 분석하여 제시하면서, 민중적 시각으로 브라질 역사와 사회를 재해석한 새로운 영화로 평가되는 안티부르주아 영화이다. 따라서 정치적이고 혁명적이며 민중적이다. 죽음의 안또니우는 신영화운동의 미학과 정치적인 목적을 그대로 보여주는 작품이라고 평가되고 있다.

---

42) http://www.film2.co.kr/filmdic/filmdic_final.asp?mkey=159114 (2009.10.16)
43) http://www.movist.com/movies/movie.asp?mid=28341 (2009.09.05)

dCollection @ pufs

5.3 <히우의 북쪽(Rio Zona Norte), 1957>

- **감독:** 넬슨 페레이라 두스 싼뚜스
- **제작사:** Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas
- **상영시간:** 1시간 30분
- **제작국:** 브라질
- **언어:** 포르투갈어
- **등장인물:**

  이스삐리뚜 다 루즈(Espírito da Luz-Grande Otelo): 파벨라의 예술가. 쌈바에 재능이 있으며 열정을 가지고 있는 인물

  안젤라(Angela-Malu Maria): 가수로 이스삐리뚜의 곡을 부름

  모아씰(Moacir-Paulo Goulart): 상류층 인물로, 이스삐리뚜에게서 작곡가의 재능을 봄.

  에이전트(Agência-Jece Valadão): 이스삐리뚜의 재능에 반해 라디오에 출연할 기회를 줌.

5.3.1. 제작배경과 줄거리

두스 싼뚜스 감독의 <히우의 북쪽(Rio Zona Norte), 1957>은 히우 북부지역의 파벨라를 배경으로 거리의 소년들과 쌈바예술가의 삶을 그려낸 영화이다. 파벨라 거주민들이 상류층에게 착취를 당하고 멸시 받으나, 까르나발, 쌈바 등의 대중적인 요소를 통해 참담한 현실을 극복해 나가는 과정을 묘사하고 있다. 파벨라는 브라질 모든 대도시의 빈민가를 뜻하나, 특히 히우 지자네이루의 빈민가를 지칭하고 있다. 이는 일찍부터 브라질영화에서 중요한 공간이 되었다(나집 2003: 160).[44] 이 영화에서 파벨라는 가난하지만 낭만적인 공간으로 묘사되고 있다. 앞에서 등장한 <히우 40도>는 파벨라의 빈곤을 그대로 표현했으나, 두스 싼뚜스는 이전과는 다르게 파벨라의 빈곤을 아름답게 묘사하기 시작한다. 두스 싼뚜스는 사회비판적인 영화가 검열과 오

44)Lúcia Nagib. 2003. "Death on the Beach: The recycled utopia of Midnight", *The New Brazilian Cinema*, Ed. Lucia Nagib, p.160 참조.

dCollection @ pufs

락영화를 원하는 대중의 벽 모두를 통과할 수 없다는 점을 깨달았고, 따라서 브라질 민중문화의 기원을 찾아 은유적인 방법으로 사회현실을 비판하고자 하였다(장혜영 2003).

히우의 북쪽은 신영화운동 초기단계의 영화로서 낭만적으로 파벨라를 묘사하는데 중심으로 두고 이야기를 전개한다. 여기에서도 실제 파벨라에 거주하는 인물들을 캐스팅해 배우로 기용했는데 쌈바스쿨 리허설과 라디오, 공개방송캐스팅을 통해 배우들을 캐스팅했다. 영화는 저예산으로 제작했으며, 빈민가를 표현하는 촬영기법과 편집기술은 단순하고 간단하며, 흑백영화로 제작되었다. 히우의 북쪽은 뮤지컬적 특징을 가지고 있으며 상샤다적 요소를 가지고 있다. 리얼리즘과 멜로드라마, 뮤지컬을 혼합함으로써 파벨라에서 브라질의 대중문화인 쌈바의 기원을 찾고자 했다.

5.3.2. 까르나발에 나타나는 브라질의 정체성

빈곤과 폭력은 브라질 신영화운동에서 중요한 요소로 작용하며, 이는 두스 싼뚜스의 영화에서도 드러난다. 브라질 신영화에서 폭력의 공간으로 나타나는 파벨라는 브라질 영화에 있어서 중요한 소재로 등장하며, 현대 브라질 영화에서도 많이 사용되는 소재이다. 파벨라는 빈부격차가 심한 브라질에서 도심과 대비되는 서민들의 삶과 애환이 담긴 공간으로 작용하며, 부유층의 억압으로부터 안식을 취할 수 있는 안식처로 표현된다.

파벨라는 도심 속의 쎄르따웅으로 표현된다. 쎄르따웅은 파벨라와 밀접한 연관성을 가지고 있다. 쎄르따웅에서 살던 브라질 농민들이 도시로 이주하면서 파벨라를 구성하게 되었고, 파벨라에서 자신들만의 문화를 구성하면서 발전시켜 나갔다. 이는 도심과 농촌의 연결고리를 제공했을 뿐만 아니라, 파벨라에서 태어나는 새로운 세대들에게 도시와 농촌의 문화를 동시에 심어줄 수 있는 계기가 되었다.

1950년대의 히우는 관광도시로서의 이미지가 형성되고 있는 시기였으며, 히우가 가진 브라질의 이미지는 외국인들이 히우에 관심을 갖는데 일조했다. 까르나발은 브라질의 문화를 대표하고 있다. 그러나 브라질의 상위계층이 즐기는 문화라기보다는 파벨라의 빈민층 가운데서 탄생한 문화로, 빈민

dCollection @ pufs

계층이 브라질의 문화를 대표하고 있음을 싼뚜스 감독은 주장하고 있다.

브라질의 까르나발은 포르투갈의 사육제를 기반으로 발전했다. 포르투갈어로 사육제는 인뜨루두(Entrudo)라고도 하며, 이것은 예수의 금욕생활에 동참하기 전 축제를 통해 그 생활에 작별을 고함을 의미한다. 브라질에서는 포르투갈에서 독립을 한 직후인 1822년경부터 사육제가 일반화되어 행사로 자리 잡았다. 사육제는 브라질 내에서 까르나발이라는 새로운 형태의 축제로 변화하게 되었고, 시간이 지나면서 여러 계층의 사람들을 포함하는 커다란 축제로 변화하게 되었다. 께이루스(Queiros)에 따르면 까르나발의 확대는 브라질 내부에 존재한 포르투갈의 식민주의와 급속도로 전개된 브라질의 산업화에 그 원인이 있다(최금좌 2001 재인용).

그러나 초기에 흑인이나, 혼혈이었던 하층민들은 지배계층인 백인들과 함께 까르나발을 즐기지 못했다. 그들이 즐길 수 있는 유일한 방법은 관중으로서 열광적으로 환호하는 것, 까르나발 행사에 노동력을 제공하는 이 두 가지 방법이 전부였다(최금좌 2001 :192). 따라서 소외된 하층민들은 파벨라 내에서 그들만의 까르나발을 거행하며 삶의 애환을 달랬다. 그러나 히우 내의 파벨라의 팽창과 오랜 기간 동안 하층민을 억압했던 노예제도의 폐지로 인해 브라질 내의 빈민계층의 까르나발은 급속도로 확산되는 현상을 보였다.

흑인들과 혼혈로 이루어진 브라질의 빈민층은 흑인들의 아프리카적 요소를 이용해 독특한 혼혈문화를 창조했다. 특히, 아프리카의 음악과 춤을 까르나발과 결합시켜 쌈바(Samba)라는 새로운 음악 장르를 만들었다. 브라질 빈민들의 문화는 초기에 상류층에 의해 부정되고 억압받았으나, 20세기에 들어서면서 브라질의 정체성을 드러내는 요소로 정착되었다(께이루스 1981). 현재의 히우 까르나발은 브라질 하층민들이 소외되어 파벨라에서 거행한 까르나발은 백인의 공식적인 까르나발과 혼합되면서 현재의 히우 까르나발의 근원을 만들어 냈다. 이는 파벨라의 빈민들이 브라질의 구성원으로서 인정받게 되며, 빈부의 차이와 인종의 차이를 극복해내는 하나의 탈식민적 현실로서 작용하게 되었다.

<히우의 북쪽>은 파벨라에서 나타나는 생생한 문화를 통해서 어두운 빈

dCollection @ pufs

민들의 현실을 아름답게 그려내고 있는 영화로 인정받고 있다. 또한 영화와 브라질의 현실, 국민성, 계층문제, 인종문제를 결부시켜 브라질의 정체성을 적극적으로 모색하고자 했다. 이렇듯 신영화운동은 파벨라의 현실을 재조명하는 다큐멘터리적 영화에서 시작했으며, 다양한 소재와 표현을 사용해 탈식민적인 관점을 나타내고자 했다.

5.4 <중앙역(Central do Brasil), 1998>

- **감독:** 발테르 쌀레스(Walter Salles Jr.)
- **제작:** Arthur Cohn Productions in association with Martine and Antoine de Clermont-Tonnerre (프랑스), Videofilms (브라질), Riofilme (브라질), Canal Plus (프랑스)
- **상영시간:** 1시간 46분
- **언어:** 포르투갈어
- **등장인물:**

  조수에(Josué-Vinícius de Oliveira):
  아버지를 찾아 브라질 북동부로 여행하는 어린 소년

  도라(Dora-Fernanda Montenegro):
  중앙역에서 대필업을 하다가 조수에와 함께 북동부로 조수에의 아버지를 찾기 위한 여행을 함.

  이레니(Irene- Marilia Pêra): 도라의 친구

  아나(Ana- Soia Lira): 조수에의 엄마. 사고로 목숨을 잃음.

5.4.1. 제작배경과 줄거리

발테르 쌀레스(Walter Salles Jr.) 감독의 작품인 <중앙역(Central do Brasil), 1998>은 신영화운동 시기의 작품은 아니다. 1998년 개봉된 이 영화는 브라질 신영화운동의 영향이 뚜렷하게 나타나는 영화로, 브라질 내에서도 그 작품성을 인정받았으며, 1960년 신영화운동의 황금기 이후 멀어져있

dCollection @ pufs

던 국제적 관심을 다시 브라질로 불러 모은 계기가 된 작품이다.

히우의 중앙역을 배경으로 하는 이 영화는 아버지를 찾으려는 조수에와, 도라의 여정을 담고 있다. 그들의 여정은 단순히 아버지를 찾으려는 것이 아니라 히우의 어둡고 찌든 삶에서부터 시작하여, 배고픔의 미학의 근원지인 북동부 지역으로 향하는 과정을 담고 있다. 도라와 조수에는 버스를 타고 브라질 북동부 뻬르남부꾸(Pernambuco)로 브라질의 근원을 찾아 떠난다.

중앙역은 이전의 신영화운동의 영화들처럼 브라질의 빈곤과 폭력, 사회모순을 그대로 나타내고 있지는 않다. 그러나 영화 속에서 발견되는 리얼리즘은 신영화운동의 전통을 따르고 있음을 알 수 있다. 주인공 조수에 역은 길거리 캐스팅을 통해 발굴되었고, 빈민가의 모습을 다큐멘터리 풍으로 사실적으로 묘사하고 있는 등의 네오리얼리즘적 요소를 갖추고 있다.

5.4.2. 쎄르따웅과 브라질의 정체성 회복

중앙역은 철저하게 하층계급만이 등장하는 영화다. 사람들로 가득한 중앙역에서 사람들이 각자의 이야기를 하면서 영화가 시작된다. 도입장면에서 영화는 중앙역을 오가는 수많은 사람들을 비춘다. 자동차와 비행기 중심으로 교통시스템이 발달한 브라질에서 철도역은 서민들의 공간이다. 편지 대필업이 성업 중이라는 사실은 이곳을 이용하는 사람들의 수준을 잘 말해주며, 도라가 대필하는 구구절절한 사연들은 그들의 애환을 대변해준다. 중앙역은 이렇게 브라질 하층민들의 생활에 대한 인류학적이고 다큐멘터리적인 의도를 드러낸다(임호준 2006 : 127-128).

중앙역은 히우의 중심지역으로, 모든 열차를 통해 사람들이 각지에서 유입되는 통로이다. 중앙역은 브라질 각지의 사람들이 모이는 장소 일 뿐만 아니라, 브라질의 혼종성을 대변하는 곳이다. 브라질은 백인, 흑인, 인디오의 특성을 동시에 가지고 있는 대륙으로, 이는 문화의 혼합이 형성된다. 각지에서 도착하는 기차들은 각각의 인종을 대변하며, 중앙역은 브라질의 대륙이고 브라질에 모인 인종들이 결합해 브라질이라는 공간에서 함께 살아가고 있음을 의미한다. 그러나 중앙역을 지나는 사람들은 각자의 삶에만 충실할 뿐, 인간간의 교류는 이루어 지지 않는다. 이는 브라질이 혼합의 역사를 가

dCollection @ pufs

지고 있으나, 민족 간의 진정한 융합이 이루어지지 않고 서로 방관하며, 괴리감을 가지고 있음을 보여준다.

중앙역은 브라질 빈민들의 빈곤한 삶을 은유적으로 보여주는 장소이기도 하다. 쌀레스 감독은 오늘날과 같은 시대에, 브라질 하층민들의 파편화 된 삶을 드러내기에 좋은 장소로 중앙역을 택했다. 수많은 사람들이 모였다가 흩어지는 중앙역에서 여과 없이 보여주는 장면들: 출근 시간 기차를 타는 사람들이 창문을 통해 타는 장면, 과자 한 봉지를 훔쳤다는 이유로 그곳 경비대장으로부터 사살되는 그곳의 현실은, '무법칙도 하나의 법칙으로서 존재할 수 있다'라는 것을 암시하고 있다(최금좌: 2002).

도라의 모습에서 영화는 지배계급의 횡포를 보여주고 있다. 소박한 브라질 민중의 삶을 짓밟는 지배계급과, 서구사회를 보여주는 것이다. 그녀는 권력을 대표하고 있으며 자신보다 무력한 자들에게 보이지 않는 권력을 행사하고 있다. 글을 알고 있는 지식인이, 문맹들에게 행하고 있는 차별과 횡포를 도라를 통해 나타내고 있다. 편지를 대필하는 동안 그녀는 편지를 대필에 돈을 버는 데 급급하며, 빈민들의 이야기에는 공감하지 못한다. 같은 하층민 사이에서도 이러한 계급과 권력의 피라미드가 존재한다는 것을 일깨워주고 있는 것이다.

도라는 현대 산업화로 탄생한 브라질 인을 대변하는 인물이다. 메마른 감성의 소유자이며, 언제나 굳은 표정으로 일관하는 그녀는, 타인의 감정을 이해하지 못하고 거짓말을 일삼는다. 도라의 모습은 단순히 그녀가 냉혹하고 진실하지 않은 사람임을 알리는 것이 아니라, 현대 브라질 사회가 산업화를 통해 평온함과 따스함을 잃어가고 다양성을 잃은 채 단순화 되어가고 있음을 나타낸다.

이 영화에서는 조수에는 브라질의 고유한 정체성을 가진 인물로 브라질 국민을 대표하여, 북동부로 브라질의 근원을 찾아가는 여행을 시작한다. 그는 혁명을 거부하지 않고, 새로운 길로 들어서는데 두려워하지 않는다. 반면에 도라는 정체성을 잃고 산업화의 폐해에서 자기 자신의 의미를 잃은 사람으로 볼 수 있다. 혁명을 거부하고 두려워하며, 안정을 추구하는 현대 브라질인의 모습이 바로 도라의 모습이다. 감독은 이 작품을 통해 빈민층의 의

dCollection @ pufs

식을 일깨우고자 한다. 브라질의 정체성을 되찾기 위해서는 하층민들이 내부적 혁명을 일으켜야 한다고 주장하는 것이다. 그들이 가지고 있는 패배의식부터 개선해야 진정한 정체성을 추구할 수 있다고 감독은 알리고 있다.

브라질이라는 나라는 그 거대한 땅처럼, 사회, 경제, 정치, 문화적으로 다양한 모습을 가지고 있는 나라다. 이러한 브라질 문화의 기원이 되는 곳인 쎄르따웅은 신영화운동 작품뿐만 아니라, 브라질 영화에 있어서 항상 등장하는 주제다. 중앙역에서도 쎄르따웅은 중요한 소재로 쓰이고 있다. 쎄르따웅이 있는 북동부 지방은 문화적으로 매우 풍요로운 땅이지만 경제적으로는 빈곤함을 안고 있다. 쎄르따웅은 브라질 문화의 중심지로 알려져 있으나, 브라질 내에서 가장 소외되고 빈곤한 지역이라는 이중성을 갖고 있는 지역인 것이다. 중앙역은 철저하게 소외된 농촌, 파괴되고 도시와 단절된 농촌이 가지고 있는 문화적, 인종적 가치를 보여주고자 한다. 쎄르따웅이라는 소재는 브라질 사회의 단면을 보여주는데 성공했으며, 영화에서 보이는 이미지들을 통해 대중에게 자극을 부여하고, 국가의 정체성을 형성하는데 가능성이 있음을 보여주었다. 조수에의 북동부로의 여정은 산업화에 찌든 브라질 인들의 일상을 벗고 새로운 브라질의 정체성을 찾아가라는 감독의 메시지를 전달한다.

영화 속에서 나타나는 브라질은 빈곤하며, 남루한 북동부지역으로 다가갈수록 아름답고 신비적으로 묘사되고, 남동부지역의 화려한 관광지의 모습은 일체 나타나지 않는다. 이 영화 속에서 미항 히우는 황량한 기차역과 지저분한 주택가의 모습만이 보인다. 이는 영화제작에 있어서 남부 해안 관광지대의 화려하고 아름다운 모습이 의도적으로 배제 시켰기 때문이다. 쌀레스 감독은 이를 통해 진정한 브라질은 화려한 남동부가 아닌, 북동부의 검은 땅 임을 표출하고자 했다(장혜영 2003: 22-23). 중앙역에서는 이전의 신영화운동의 작품과는 달리 쎄르따웅의 폭력적이고 야만적인 이미지 보다는 순수하고 무고하며, 거칠지만 평화로운 쎄르따웅을 보여주고자 한다.

영화 속에서 아프리카의 영향을 받은 종교인 깐돔블레의 종교의식과, 흰 옷을 입고 신을 찬양하며 기도하는 사람들의 모습은 엄숙하고 아름답게 묘사된다. 중앙역은 깐돔블레를 통해 북동부의 신앙에 대해 표현하고 있다. 조

dCollection @ pufs

수에가 엄마의 손수건을 쎄르따웅에서 태우는 장면은, 어머니를 쎄르따웅에 묻음으로써 어머니뿐만 아니라 브라질인들이 태어나고 묻힐 곳은 바로 이 황폐한 쎄르따웅임을 나타내고 있다. 아버지의 모습을 상상하는 조수에에게 도라는 “중요한 것은 외모가 아니라 진심”이라고 말한다. 이는 척박한 모습의 세르따웅이 비록 볼품없어 보일지라도 산업화에 찌들지 않은 모습과 전통과 풍습을 그대로 간직한 이곳이야말로 세상에서 가장 아름다운 곳이며, 경건한 곳임을 묘사하고 있다.

히우와 같은 해안지역은 자본주의의 영향으로 도시화되어 발전이 이루어진 지역이나, 북동부는 저발전으로 대변되는 지역이다. 리마(Lima 1999)에 따르면, 북동부지방과 해안지방은 브라질 사회의 양면성을 의미한다. 해안지방은 브라질의 자본주의와 현대성을 대변하며, 북동부 내륙지방은 해안지방과 반대되는 개념으로 해안지방의 부에 기생하여 삶을 유지하고 있는 지역으로 표현된다. 1940년대부터 브라질은 사회, 경제적 발전을 이루기 위한 노력을 시행하고 있었으나 북동부 지방은 이 반열에 끼지 못한 채 도태되어 갔다. 가뭄과 가난은 쎄르따웅에 거주하는 브라질 인들의 삶을 더욱더 힘들게 했으며, 대부분의 라틴아메리카 국가들의 국민에 대한 복지는 도시지역에만 집중되어 있었으므로 북동부 농촌의 소외는 심화될 수 밖에 없었다. 결국 가난에서 벗어나기 위해 그들은 다른 곳으로 이주하거나 더 나은 땅을 찾고자 했다.

그러나 영화에서는 경제적인 행복만이 진정한 행복이 아님을 알리고자 한다. 무미건조한 삶을 살아가는 히우의 빈민층과 가난하면서도 행복한 일상을 살아가는 쎄르따웅의 빈민층을 대조하면서, 과연 어느 쪽을 브라질 인들이 선택해야 할 것인가를 반문한다. 쎄르따웅에서 살아가는 브라질 인들의 모습에서 쌀레스는 인간성을 회복하는 것이 얼마나 중요한 것인가를 일깨워준다. 쌀레스 감독은 브라질의 사회문제를 극복하기 위한 해결책으로 하층민들의 단결을 외치고 있다. 히우의 중앙역과 같은 곳에서는 단결을 이루어낼 수 없으며, 이기심과 단순화로 가득한 세계에서 벗어나 대중의 소통과 단결을 이루어 내야만 새로운 세계로 발전할 수 있다고 주장하고 있다.

dCollection @ pufs

Ⅵ. 결 론

식민지배 이후, 독립을 했음에도 불구하고 서구에 대한 정치, 경제, 문화적 종속이 지속되었다. 이 시기에 지식인들에 의해 브라질의 정체성이란 무엇인가에 대한 의문이 제기되었다. 라틴아메리카가 그러했듯이 브라질의 식민주의를 지배하고 있는 것 또한 서구에 의해 규정된 지배/종속, 중심/주변의 프레임이었다. 이는 브라질 사회 내부에서 그대로 적용되었다. 라틴아메리카의 가장 두드러진 사회적 특징인 빈부격차, 사회적 양극화의 구조를 만들어냈다. 중심/주변의 프레임은 라틴아메리카의 사상에 커다란 영향을 미쳤고 브라질의 정치, 경제, 사회, 문화에 영향을 주었다. 문화적 측면에서도 변화가 나타났다. 라틴아메리카 인들이 서구문화에 의해 만들어진 작품에 관심을 기울이게 되면서 문화적으로도 중심부와 주변부라는 식민지 시대가 형성한 전통적인 관계가 공고화 되었다. 따라서 중심부의 문화는 주류문화로, 주변부의 문화는 비주류문화로 구분되었고, 비주류문화는 야만적이고 미개한 문화로 치부되었다. 식민지시대의 정치, 문화적 담론의 노예가 되었다.

탈식민주의는 유럽의 식민주의에서 탈피하고 유럽에 의해 배척되는 타자가 아니라 한 문화권의 주체로 서기 위한 움직임으로 정의된다. 신영화운동은 탈식민주의적 이데올로기를 바탕으로 발전했다. 신영화운동은 식민지배로서 형성된 브라질의 사회현실에 대한 비판의식에서 시작되었으며, 탈식민적 관점을 토대로 브라질의 정체성을 되찾기 위한 노력을 시도했다. 따라서 식민지배로 만들어진 정치, 경제, 사회적인 문제점들을 고찰하고, 서구의 지배형태에 이의를 제기함으로서 브라질이 가진 고유한 정체성을 회복하고자 하는 문화운동으로서 작용했다.

본 연구는 앞서 언급한 내용을 토대로 신영화운동의 특징과, 탈식민적 관점이 어떻게 영화를 통해 드러나는가, 그리고 그 속에서 브라질의 정체성과 사회가 어떻게 표현되고 있는가를 고찰하였다. 신영화운동의 많은 작품을 분석하여야 했으나, 4개의 작품만을 대표작으로 선택하여 분석하였다. 객관

dCollection @ pufs

적인 시각으로 영화를 분석하고자 하였으나, 영화는 감상자에 따라 각기 다른 시각으로 분석되므로 객관적인 자료수집에 어려움이 많았다. 또한 3단계로 나누어지는 신영화운동 작품들 중 1단계 작품들을 분석했다는 데 한계점을 가지고 있다. 그러나 탈식민적 관점이 가장 잘 드러나는 작품들이 1단계 작품들이며, 이 작품들을 통해 브라질의 정체성을 모색하고, 정체성 회복과정을 살피는데 집중했다는 점에서 이러한 한계를 어느 정도 해소할 수 있다고 생각한다.

브라질의 신영화운동은 브라질의 사회, 정치 경제적인 혼란을 통해 사회현실을 비판하면서 정치적 성향이 강하게 드러나는 특징을 가진다. 채닌을 비롯한 일부 학자들은 예술작품인 영화가 정치적 성향이 강해지는 데에 우려의 목소리를 내고 있다(박종성 1999). 그러나 영화는 단순한 대중적 엔터테인먼트의 도구가 아니라 정치적 비판의 미디어로서, 한 국가의 사회현실을 그대로 표출하고 비판할 수 있는 도구로 작용할 수 있으며, 신영화운동 영화들은 브라질이 처한 정치, 사회, 경제적인 상황을 탈식민적 관점에서 풀어내 브라질 인들의 정신적 독립에 크게 기여했다고 볼 수 있다.

신영화운동은 전투적 참여영화의 성격과 사회운동적인 성격을 지니고 있으며, 민족주의적 시각을 통해 가난과 폭력의 현실을 반영하여, 브라질 고유의 민족적인 이미지를 다룸으로서 그들의 삶을 나타내고 있다. 결과적으로 신영화운동은 유럽의 식민주의를 이용해 전지구적 식민주의의 상황으로부터 해방의 길을 모색한 대표적인 문화운동이라고 할 수 있다.

브라질의 영화감독들은 대중에게 친밀하게 다가갈 수 있는 영화 속에서 브라질의 민족주의적 정서를 표현하기 시작했다. 기법 적으로는 이탈리아의 네오리얼리즘을 받아들여 미학적인 요소를 배재하고 사실적인 묘사를 통해 리얼리티를 추구하고자 했다.

영화인들은 소외된 민중들의 삶과 문화를 제시하면서 서구와 지배층에 감추어져 왜곡된 브라질사회를 담아내고자 했고, 브라질 북동부의 오지인 쎄르따웅, 빈민가인 파벨라 등의 요소를 사용하여 빈곤과 기아, 폭력과 참담한 브라질의 현실을 표현하고자 했음을 살펴볼 수 있다. 신영화운동의 작품들과 감독들은 영화를 통해서 그들이 생각하는 신영화운동의 정신을 보여준

dCollection @ pufs

다. 신영화운동은 바로 “지금”이 중요함을 보여주며, 그것은 카메라와 스크린을 통해 나타난다. 신영화운동이 사회고발적인 성격을 가지고 있으나, 신영화운동으로 사회가 실질적으로 개혁되거나, 경제 문화적인 발전을 이루지는 않았다. 그러나 신영화운동은 많은 지식인들을 일깨웠으며, 신영화운동의 정신을 대중에게 심어주었다.

호샤는 <죽음의 안또니우>를 통해 브라질의 빈곤과 폭력을 표현하고자 했다. 특히 북동부지역의 오지를 중심으로 브라질이 가지고 있는 문화적 풍요로움과 빈곤함이라는 이중성을 나타내고자 했다. 죽음의 안또니우에서 그가 주장했던 배고픔의 미학과 폭력의 미학을 사용해, 브라질의 정체성의 재발견을 주장하고 있다. 또한 두스 싼뚜스는 <히우 40도>와 <히우의 북쪽>에서 폭력의 공간인 파벨라를 등장시켰고, <히우 40도>에서는 파벨라의 빈민을 부각시키면서 빈부격차가 심한 브라질에서 도심과 대비되는 빈민가 사람들의 삶과 애환을 그리고 있다. 반면에 <히우의 북쪽>에서는 이러한 배고픔의 공간인 파벨라를 낭만적인 공간으로 묘사해 브라질 민중문화의 기원을 찾아 은유적인 방법으로 사회현실을 비판하고자 하였다. 신영화운동의 영향을 받은 현대영화인 쌀레스의 <중앙역>은 한 소년이 아버지를 찾기 위해 떠나는 여행을 통해서 북동부 쎄르따웅의 모습을 보여주고, 빈곤의 땅 북동부지역과 풍요의 땅 남동부 지역을 대비시켜 진정한 브라질은 북동부의 검은 땅 임을 나타내고 있다. 특히 북동부지방의 평화로운 모습을 통해 브라질 인들이 되돌아가야 할 에덴이 바로 북동부지방임을 시사한다.

신영화운동은 1960년대에 브라질 영화사의 정점에 있었으나, 현대에 들어와 그 맥락과 영향력을 잃어 쇠퇴기에 접어들었다. 그러나 신영화운동은 현대 브라질 영화사에 있어서 큰 획을 그은 사건이며 오늘날에도 그 신영화운동의 전통을 계승한 작품들이 많이 나타나고 있다. 신영화운동 작품들은 주체의식이나 민족의식을 지향함으로써, 브라질 국민들이 자신의 현실을 뒤돌아보고 정체성을 구축하는데 큰 역할을 했다. 최근 브라질의 영화 경향을 살펴보면 다큐멘터리적 요소를 지닌 사회고발적인 작품들이 많이 제작되고 있다. 이것은 신영화운동의 흐름이 여전히 이어지고 있음을 보여주는 근거가 된다.

dCollection @ pufs

참고문헌

1. 국문자료

고 부응. 2002. 『탈식민주의: 이론과 쟁점』. 서울: 문학과 지성사.

곽 재성, 우 석균. 2000. 『라틴아메리카를 찾아서』. 서울: 민음사.

그래엄 터너. 임재철 역. 2006. 『대중영화의 이해』. 서울: 한나래.

김 경남. 2005. “탈식민주의 관점에서 본 빌 T.존스 춤의 저항과 해방 정신-서사춤극<톰아저씨의 오두막에서는 마지막 만찬/ 약속된 땅을> 중심으로-. 경기대학교 대학원 체육학과 박사학위논문.

김 남석. 2006. 『영화, 어떻게 읽을 것 인가』. 서울: 연극과 인간.

김 성곤. 2004. “영화 속의 문화”. 서울: 서울대학교 출판부. pp.4-5.

김 영철. 2001. “브라질 문화에 나타난 아프리카 흑인문화”. 이베로아메리카. Vol.3. 부산: 부산외국어대학교. pp.76-79.

김 용재, 이 광윤. 2000. 『포르투갈, 브라질의 역사문화 기행』. 부산: 부산외국어대학교.

김 정호. 2004. 『영화 따라잡기』, 서울: 평민사.

김 현숙. 2005. “프랑스영화를 통해서 본 프랑스인의 정체성 탐구-최근 대중성 높은 영화들을 중심으로-”. 한국프랑스학논집. Vol.49. 서울: 한국프랑스학회. p.2.

로랑스 스키파노. 이 주현 역. 1995. 『이탈리아 영화사』, 서울: 동문선.

로버트 A. 로젠스톤. 김지혜 역. 2002. 『영화, 역사(영화와 새로운 과거의 만남)』. 서울: 소나무.

로버트 J.C 영. 김 택연 역. 2005. 포스트식민주의 또는 트리컨티넨탈리즘.

dCollection @ pufs

서울: 박종철출판사.

린톤. 김 훈순 역. 1999. 『영화 커뮤니케이션』. 서울: 나남출판.

마이크 데이비스. 김정아 역. 2007. 『슬럼, 지구를 뒤덮다』. 서울: 돌베개.

박 홍규. 2005. 『의적, 정의를 훔치다』. 서울: 돌베개.

안 태환. 2008. “중남미: 근대성/식민성, 사회적 소수자 운동과 ‘원주민의 의미’ in 『라틴아메리카 원주민 역사·문화연구』. 부산: 부산외국어대학교.

윤 시향. 1999. 「영화에서의 리얼리즘,- 『브레히트의 쿨레 밤페 Kuhle Wampe』와 연관하여-」.브레이트와 현대연극. Vol.8. 서울: 브레이트학회. pp.30-57.

이 윤희. 1996. 『내일의 나라 브라질』. 서울: 범우사.

이 평래. 2002. 『영화 속의 동서양문화』. 서울: 집문당.

임 소라. “브라질 영화 속 유토피아와 디스토피아의 공간, ‘파벨라’”. 포르투갈-브라질연구. Vol.6. No.1. 서울: 한국 포르투갈-브라질학회.

임 정택. 2001. 『세계영화사강의(초기 영화에서 아시아 뉴 웨이브까지)』. 서울: 연세대학교 출판부.

임 호준. 2006. 『시네마, 슬픈 대륙을 품다』. 서울: 현실문화연구.

장 꼬레. 1982. 『영화학입문』. 서울: 영화진흥공사.

장 용석. 2006. 『장용석의 라틴아메리카 시네마 다이어리』. 서울: 문학들.

장 혜영. 2003. “라틴아메리카 신영화운동의 과거와 현재: 영화 <어려운 사랑(Amores Difíciles)> 시리즈를 중심으로”. 부산외국어대학교 석사학위논문. 부산: 부산외국어대학교.

잭 C. 앨리스, 변 재란 역. 1988. 『세계 영화사』. 서울: 이론과 실천.

전 기순. 1999. “뉴 라틴아메리카의 영화와 제3영화: 영화 이론을 중심으로”. 1999년 한국라틴아메리카학회 발표논문.

dCollection @ pufs

제프리 노웰-스미스. 이영아 역. 2006. 『옥스퍼드 세계영화사』. 서울: 열린 책들.

최 금좌. 2001. “카니발을 통해 본 브라질의 문화정체성”. 국제지역연구. Vol.5. 서울: 한국외국어대학교 외국학종합연구센터. pp181-201.

최 금좌. 2002. “따뜻한 인간미를 포기하지 않는 영화 <중앙역 O Central do Brasil>” in 이 평래 편.『영화 속의 동서양문화』. 서울: 집문당.

프랑시스 바느와, 안골리오 레테. 1997. 『영화분석입문』. 서울: 한나래.

헌팅턴 새뮤얼. 이종인 역. 2001. 『문화가 중요하다』. 서울: 김영사

후카가와 쿠미. 2007. “한국영화 속의 일본인 이미지분석을 통해서 본 포스트 콜러니얼리즘 연구”. 서강대학교 영상대학원 석사학위논문. 서울: 서강대학교.

2. 영문자료

Aijaz, Amad. 2004. Iraq, *Afghanistan and the Imperialism of Our Time*. New Delhi: Left Word Books.

Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen. 1989. *Reprinted The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London and New York: Routledge.

Burton, Julianne. 1987. *Cinema and Social Change in Latin America: Conversation with Filmmakers*. Texas: University Of Texas Press.

Cárlson Terry. 1995. “Antôno das Mortes” in Brazilian cinema. Randal Johnson and Robert Stam, editors. New York : Columbia University Press. pp.169-177.

Chanan, Michael. 1996. “Cinema in Latin America” in 『The Oxford

dCollection @ pufs

History of World Cinema』. New York: Oxford University Press. pp.427-435.

Draper, Jack. 2003. "Brazilian Popular Culture as Process and Product: Politicizing the Popular in Música Popular Brasileira", *Latin American Music and Dance in Latin American Studies Association Conference*.

Green, Duncan. 2006. *The Face of Latin America*. New York: Monthly Review Press; 3 Rev Upd edition.

Hayward Susan. 2000. *Cinema Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge.

Johnson Randal, Stam Robert. 1995. *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press.

Nagib, Lúcia. 2003. *The New Brazilian Cinema*. London: I. B. Tauris. p.160.

Nkrumah, Kwame. 1965. *Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism*. New York: Humanities Press Intl.

Power, Marcus. 2004. "Post Colonial Cinema and the Reconfiguration of Moçambicanidade". *Lusotopie*. Bordeaux: CEAN.

Puentes, Larissa. 2002. "Cinema from Latin American Countries in Italy: Yesterday and Today", *El Ojo Que Piensa Derechos Reservados*. Guadalajara: Jalisco México.

Rêgo, Cacilda M. 1991. "Cinema Novo and the Question of the Popular". *Studies in Latin American Popular Culture*. Vol.10. Texas: University of Texas. pp.59-74.

Said, Edward W. 1979. *Orientalism*. New York: Patheon Book.

Stam, Robert. 1997. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*. London: Duke Univ Press.

dCollection @ pufs

Vincent, Jon S. 2003. *Culture and Customs of Brazil*. Greenwood Press.

Patrick Williams, Laura Chrisman. 1994. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Columbia University Press. pp. 1-18.

Ward, John. 1997. *Latin America: Development and conflict since 1945*. New York: Routledge.

Xavier, Ismail. 1999. *Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Zavattini, Cesare. 1953. "Some Ideas on the Cinema". *Sight & Sound*. XXII. Leicester: British Film Institute.

3. 기타외국어자료

<포르투갈어>

Bosi, Alfredo. 1987. *Cultura Brasileira: Temas e Situações*, São Paulo: Editora Ática,

Almeida, Cláudio Aguiar. 1999. "O Cinema Brasileiro no Estado Novo: O Diálogo com a Itália, Alemanhã e Urss", *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba PR: Universidade Federal do Paraná. No.2. pp.121-129.

Assunção Leonardo, Alemeida Bião. 2009. "Os Sertões do Cinema Novo: Representações da Nacionalidade em 'Vidas secas', 'Deus e o Diabo na terra do Sol' e 'Macunaíma'". *Intercom Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXII Congresso Brasileiro de Ciencias da Comunicação*. Curitiba. PR.

Fausto, Boris. 1999. *História do Brasil*, São Paulo: Fundação Desenvolvimento da Educação.

Hamburger, Random Esther. 2007. "Violência e Pobreza no Cinema Brasileiro

dCollection @ pufs

Recente: Reflexoes sobre a Idéia de Espetáculo", *Novos Estados*. São Paulo: CEBRAP. pp.113-128.

Junqueira, Líia. 2005. "Representações da Discriminação Social e Retrospecção Teleficcional: Discursos de Classe e Geração a partir de Comentários sobre a Novela "Esperança" in 『Livro de Actas do 4º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 4º SOPCOM』. Aveiro: Comissão Editorial da Universidade de Aveiro.

Monteiro, Paulo Filipe. 2000. "Uma margem no centro: a arte e o poder do novo cinema", Publicado *in* Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa: Círculo de Leitores, pp.306-338.

Mota, Carlos Gilherme. 1978. *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Ática.

Quiroz, Maria Isaura Pereira. 1992. "Carnaval Brasileiro : o Vivido e o Mito", São Paulo: Brasilence.

Raquel, Gerber. 1982. *O Cinema Brasileiro e o Processo Político Cultural (de 1950 a 1978): Biografia e Flmografia. Crítica Seletiva*. Rio de Janeiro: Embrafilme.

Raquel, Gerber. 1985. *Glauber Rocha e a Experiência Inacabada no Cinema Novo*. São Paulo: Paz e Terra.

Roberto de Souza, Carlos. 1981. *Um Trecho do Livro A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira.

Rocha, Glauber. 2003. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Cosac&Naify: Cosac&Naify.

Viany, Alex. 1999. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano.

dCollection @ pufs

<스페인어>

Anibal, Quijano. 2000a. "Colonialidad del Poder y Clasicacion Social". *Journal of World-systems research.* Vol.XI. summer/fall. Washington DC: American Sociological Association.

Anibal, Quijano. 2005. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en 『La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: Perspectivas Latinoamericanas』. Buenos Aires: CLACSO.

<프랑스어>

Clement Elisabeth, Demonique Chantal, Hasen Laurence, Kahn Pierre. 1995. *Pratique de la Philosophie de A a Z*. Paris: Hatier. p.231.

<이태리어>

Bazin, André. 1955. "La strada". *Crosscurrents*. Vol.VI. No.3. New York. p.20.

4. 인터넷 자료

http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Brazil-CINEMA-NOVO.html (2009.09.05)

http://www.movist.com/movies/movie.asp?mid=283419(2009.09.05)

http://findarticles.com/p/articles/mi_m1310/is_1986_Dec/ai_4619889/ (2009.09.30)

dCollection @ pufs

http://paulo-v.sites.uol.com.br/cinema/cinemanovo.htm(2009.09.30)

http://www.film2.co.kr/filmdic/filmdic_final.asp?mkey=159114 (2009.10.16)

http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Colonialism-and-Postcolonialism-POSTCOLONIAL-CINEMA-WORLDWIDE.html (2009.09.30)

http://www.imdb.com/title/tt0048572/ (2009.10.05)

http://www.filmmakers.co.kr/index.php?doc=bbs/gnuboard.php&bo_table=word01&page=1&wr_id=20&ca_id= (2009.10.15)

http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3406801378.html (2009.11.1)

http://www.notaindependente.com.br/desmemoria02.html (2009.12.04)

http://www.danews.jex.com.br/comunicacao+social/cinema+novo(2009.12.04)

http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=86:a-critica-do-cinema-novo-nas-revistas-francesas&catid=42:historia-no-cinema-historia-do-cinema&Itemid=67 (2009.12.4)

http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm (2009.12.05)

5. 영상자료

Glauber Rocha. <죽음의 안또니우(Antonio das mortes) 1969)>.
Nelson Pereira dos Santos. <히우 40도(Rio 40 Graus) 1955>.
Nelson Pereira dos Santos. <히우의 북쪽(Rio Zona Norte) 1957)>.
Nelson Pereira dos Santos. <황폐한 삶(Vidas Secas) 1963>.
Walter Salles Jr.. <중앙역(Central do Brasil) 1998>.

dCollection @ pufs

참조: 신영화운동 대표 작품 소개

제 1단계(1955-1964): 향토주의 작품

Nelson Pereira dos Santos. <히우 40도 (Rio 40 Graus) 1955>

Nelson Pereira dos Santos. <히우의 북쪽(Rio Zona Norte) 1957)>

Rui Guerra. <나쁜 녀석들 (Os Cafajestes), 1958>

Glauber Rocha. <돌개바람(Barravento), 1962>

Joaquim Pedro de Andrade.<다섯 번째 파벨라(Cinco vezes Favela, 1962>

Nelson Pereira dos Santos. <황폐한 삶(Vidas Secas), 1963>

Carlos Diegues. <강가 줌바(Ganga Zumba), 1963>

Rui Guerra. <총들 (Os Fuzis), 1964>

제 2단계(1965-1968): 군부정권에 대한 비판적 작품

Glauber Rocha. <태양의 땅에 있는 신과 악마 (Deus e o Diabo na Terra do Sol), 1964>

Joaquim Pedro de Andrade .<신부와 소녀(O Padre e a Moça), 1965>

Paulo César Saracen. <도전(O Desafio), 1965>

Arnaldo Jabor. <여론(A Opinião Pública), 1966>

Carlos Diegues . <대도시(A Grande Cidade), 1967>

Glauber Rocha. <고통의 땅(Terra em transe), 1967>

Gustavo Dahl. <용맹한 전사(O Bravo Guerreiro), 1968>

Walter Lima Jr. < 2000년 브라질(Brasil ano 2000), 1968>

제 3단계(1969-1972): 열대주의-식인주의 작품

Pedro de Andrade. <마꾸나이마(Macunaíma), 1969>

Glauber Rocha. <죽음의 안또니우(Antonio das mortes), 1969)>

Leon Hirszman. <성 베르나르두(São Bernardo), 1971>

dCollection @ pufs

Brazilian Cinema Novo and Society in the View of Post-Colonial Discourse

Kyu Won, Park

Department of International Area Studies,
Graduate School,
Pusan University of Foreign Studies, Pusan, South Korea

(Abstract)

The present paper is subject to Cinema Novo and Brazilian society viewed in postcolonial perspectives, involving attempts to identify the characteristics of the movement and to examine the films as to in what manner they express postcolonial views by which Brazilian nationality and its society are portrayed.

In light of Cinema Novo and its demonstration of postcolonial idea, this paper reviews the concept of post-colonialism and the related theories arisen in Latin America. Likewise, it introduces history, methodology, and authenticity of the movement to assist general understanding, along with the analysis on the developing phases and the characteristics of the movement.

The Western dominance in Latin America extended on the culture, let alone the politics and the economies, which was a held-back for its own cultural development. Film makers aspired for cultural independence from the Western influence and tried to portray Latin identity in their movies by expressing anti-imperialism.

The formation of Brazilian Cinema Novo, the beginning of the new Latin American cinema movement, comes from the Portuguese colonization and American monopoly of Latin film market. This movement was culturally motivated to restore Brazilian nationality that was vanishing due to colonialism, often regarded to be in the line of postcolonial progress to abate the remains of the colonial control. As a cultural icon that represents postcolonialism, the movement is ongoing up to this date.

Cinema Novo is classified into three phases. The first phase is when many

dCollection @ pufs

regionalism movies produced, respectably from 1955 to 1964. More critic movies against the military regime in the second phase (1965-1968) and during the third phase (1969-1972) tropicalism movies appeared.

Four movies, <Rio 40 Graus>(1955), <Antônio das Mortes>(1969), <Rio Zona Norte>(1957), and <Central do Brasil>(1998), are selectively analyzed for their demonstration of postcolonial perspectives.

The screen works mainly focus on the issues of agricultural villages and laborers, as well as the poverty in northern east region, illustrating the reality of Brazil through elements such as Sertão, Carnaval, Favela, and Cangaceiro. Particularly for the technique, Italian neo-realism is adapted to portray real Latin America that was hidden behind the ruling class at the time. The nature of Cinema Novo is characterized with aggressive participant movie and social movement. It also reflects the reality of poverty and violence through the lends of nationalism, involving ethnic image of Brazilians and expressing their life.

The analysis suggests that Cinema Novo movies are the big contributor in pursuing spiritual independence of Brazilian public and rediscovery of their nationality.

dCollection @ pufs