

organizadoras
Ana Maria Mauad
Marina Berthet
Renata Schittino

CINEMAS CONTRACOLONIAIS EM MOVIMENTO

HISTÓRIA, GEOPOLÍTICA E IMAGENS PLURAIS

CAPES
APOIO: PPGH PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
pimenta cultural



organizadoras
Ana Maria Mauad
Marina Berthet
Renata Schittino

CINEMAS CONTRACOLONIAIS EM MOVIMENTO

HISTÓRIA, GEOPOLÍTICA E IMAGENS PLURAIS

CAPES
APOIO: PPGH PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA | São Paulo | 2026 |
pimenta cultural

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

C574

Cinemas contracoloniais em movimento. História, geopolítica e imagens plurais / Organização Ana Maria Mauad, Marina Berthet, Renata Schittino. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2026.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-753-8
DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-753-8

1. Ciências Humanas. 2. Filmes. 3. Contracolonialidade. 4. Regimes de visibilidades. 5. Historiografia. 6. Terceiro cinema. I. Mauad, Ana Maria (Org.). II. Berthet, Marina (Org.). III. Schittino, Renata (Org.). IV. Título.

CDD 791.4309

Índice para catálogo sistemático:
I. Cinema – História e crítica
Simone Sales • Bibliotecária • CRB: ES-000814/O

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2026 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2026 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).
Os termos desta licença estão disponíveis em:
<*https://creativecommons.org/licenses/*>.
Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.
O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Gerente editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Estágio em editoração	Emanuelle Vitória Miranda da Silva Rayssa Santos Arrais
Imagens da capa	Chat GPT - AI Generator; kues1 - Magnific.com
Tipografias	Acumin, Mongoose
Revisão	Agnaldo Alves
Organizadoras	Ana Maria Mauad Marina Berthet Renata Schittino

PIMENTA CULTURAL
São Paulo • SP
+55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com

2026

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoras

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand
Universidade Estadual do Norte do Paraná, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

André Tanus Cesário de Souza
Faculdade Anhanguera, Brasil

Andressa Antunes
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadétte Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cassia Cordeiro Furtado
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cecilia Machado Henriques
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deilson do Carmo Trindade
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edilson de Araújo dos Santos
Universidade de São Paulo, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Estevão Schultz Campos
Centro Universitário Adventista de São Paulo, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrícia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fauston Negreiros
Universidade de Brasília, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Flávia Fernanda Santos Silva
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Gabriela Moysés Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geuciane Felipe Guerim Fernandes
Universidade Federal do Pará, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leyltton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Joao Adalberto Campato Junior
Universidade Brasil, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jonathan Machado Domingues
Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Juliano Milton Kruger
Instituto Federal do Amazonas, Brasil

Julianno Pizzano Ayoub
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lauro Sérgio Machado Pereira
Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, Brasil

Leonardo Freire Marino
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Luiz Eduardo Neves dos Santos
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Maikel Pons Giralt
Universidade de Santa Cruz do Sul, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Márcia Alves da Silva
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Marines Rute de Oliveira
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neide Araujo Castilho Teno
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Bieging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Patrícia Helena dos Santos Carneiro
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

Rainei Rodrigues Jadejiski
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ricardo Luiz de Bittencourt
Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tatiana da Costa Jansen
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Vanessa de Sales Marruche
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual do Centro Oeste, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Vinicius da Silva Freitas
Centro Universitário Vale do Cricaré, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Wenis Vargas de Carvalho
Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alcidinei Dias Alves
Logos University International, Estados Unidos

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Artur Pires de Camargos Júnior
Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo B. Alves
Universidade Federal do Agreste de Pernambuco, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Davi Fernandes Costa
Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, Brasil

Denilson Marques dos Santos
Universidade do Estado do Pará, Brasil

Domingos Aparecido dos Reis
Must University, Estados Unidos

Edson Vieira da Silva de Camargos
Logos University International, Estados Unidos

Edwins de Moura Ramires
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jonas Lacchini
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Nívea Consuêlo Carvalho dos Santos
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Rayner do Nascimento Souza
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Sidney Pereira Da Silva
Stockholm University, Suécia

Suélen Rodrigues de Freitas Costa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Walmir Fernandes Pereira
Miami University of Science and Technology, Estados Unidos

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.



SUMÁRIO

Apresentação 12

SEÇÃO I

CONTRA NARRATIVAS, ADAPTAÇÕES
LITERÁRIAS E EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS 19

CAPÍTULO 1
Flávia da Silva Barbosa
***Persépolis*:**
exílio, trauma e cinema 20

CAPÍTULO 2
Bianca Ferreira Machado da Silva
Uma análise de *The Flower Girl*:
a mulher coreana durante a Ocupação Japonesa
e sua participação na Revolução Coreana 55

CAPÍTULO 3
Marina Berthet
***Monagambéééé* (1969, 17min):**
adaptação cinematográfica e assinatura visual
por Sarah Maldoror 77

CAPÍTULO 4
Renata Schittino
O cinema contracolonial
de Jocelyne Saab 114



CAPÍTULO **5**

Flávio da Silva Nogueira

À sombra:
linguagem, corpo e existência LGBTQIAPN+
em *Upon the Shadow* (2017), de Nada Mezni **155**

SEÇÃO **II**

PERSPECTIVAS PARA ESCREVER
O CINEMA CONTRACOLONIAL NA HISTÓRIA. 184

CAPÍTULO **6**

Maria Clara Pinheiro Garcia

A ficcionalização de um "real"
e a realidade da ficção:
gêneros cinematográficos são aplicáveis ao cinema?
O exemplo moçambicano pós-independência **185**

CAPÍTULO **7**

Juliana Muylaert Mager

Em busca de um filme perdido?
Questões sobre a relação entre cinema e história pública **221**

CAPÍTULO **8**

Carlos Eduardo Pinto de Pinto

Cinema e política:
entre a indústria, a vanguarda e as novas telas **241**

CAPÍTULO **9**

Ana Maria Mauad

Um exercício de escrita
cinematográfica da história:
as três Américas de Carmen Miranda revisitado **269**



CAPÍTULO **10**

Débora Kaizer Felicíssimo

Entre presenças e ausências:
o cinema afro-asiático no circuito de festivais de cinema **298**

CAPÍTULO **11**

Alessandra Kelly Tavares de Oliveira

Entre marés, arquivos e imagens:
uma conversa com Adrian Van Wyk..... **312**

Sobre as organizadoras.....324

Sobre os autores e as autoras..... 326

Índice remissivo..... 330

APRESENTAÇÃO

> *Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio. A terra dá, a terra quer.*
>
> *António Bispo dos Santos (2023, p. 36-37).*

A atividade cinematográfica como objeto de estudo vem ocupando espaços cada vez mais significativos nos estudos históricos, colocando-nos desafios sobre os usos públicos da história. As imagens em movimento não apenas ilustram o passado, mas também revelam memórias, experiências do presente e desvendam formas plurais de imaginar e filmar. Nas telas, após o *boom* hollywoodiano, começaram a ser projetados filmes com olhares alternativos às cinematografias hegemônicas e ao chamado segundo cinema autoral e europeu. Ao longo do século XX, o chamado Terceiro Cinema, formulado por cineastas sul-americanos, em diálogo com artistas africanos e asiáticos, consolidou-se como nova proposta estética. Voltado para as experiências revolucionárias e crítico aos autoritarismos, entre outros elementos, esse cinema nos ofereceu constantes propostas estéticas contracoloniais.

Em um movimento paralelo, Barry Barclay (2003) propôs a noção de Quarto Cinema para designar as produções audiovisuais realizadas pelos povos originários. Nessa perspectiva, o autor e cineasta maori entende que, nas mãos dos indígenas, a câmera se

libertou das "restrições e intenções do primeiro cinema", abandonando o olhar colonial para tornar-se uma ferramenta e afastar-se de panoramas ideológicos ocidentais. Esse gesto pode ser observado nas formas coletivas de produção audiovisual desenvolvidas por povos indígenas. O cineasta Yanomami Morzaniel Iramari, ao recordar a realização de seu primeiro filme, sintetiza essa outra relação com o cinema:

> Eu não tinha história, entendeu? Eu peguei a câmera, recebi a câmera, fui para a aldeia. Não sabia o que era plano, roteiro. Eu só tinha minha ideia, que é o jeito para mim filmar. Que é o jeito que faz na aldeia (Podcast da Radio Novelo Apresenta, 2024).

De modo semelhante, diversos cineastas africanos construíram seus primeiros filmes distanciando-se das convenções narrativas europeias, enquanto experiências como o cinema do *Juche*, na Coreia do Norte, desenvolveram uma estética vinculada ao projeto político do Estado. Em outros contextos, indústrias cinematográficas como *Bollywood*, *Nollywood* e *Wakaliwood* demonstram como diferentes sociedades apropriaram-se da linguagem cinematográfica para produzir narrativas próprias, inclusive em gêneros pouco associados às cinematografias contracoloniais, como o terror, a ficção científica e a ação.

A maior parte dos territórios do chamado Sul Global experimenta até hoje um conjunto amplo e variado de produções que circulam entre esse primeiro cinema e o quarto. No campo historiográfico, não há consenso quanto às classificações dos filmes. No âmbito acadêmico, é comum classificar as cinematografias por critérios geográficos, nacionais ou por movimentos estéticos específicos. Os cinemas africano e asiático têm sido sistematicamente classificados como produções continentais, apesar de reunirem países, gêneros, estilos e histórias distintos, enquanto o cinema árabe define os filmes produzidos na Península Arábica a partir da língua mais falada nessa

região, mas sem trazer a pluralidade linguística e as histórias dos cinemas nacionais. Do lado do continente americano, as produções hollywoodianas são raramente lidas nas suas tentativas de abordar temas sensíveis ou críticas à sociedade, e o cinema brasileiro é uma categoria muito ampla que reúne produções tão diversas, entre um cinema de chanchadas e, mais recentemente, de povos originários.

Neste livro, optamos por uma perspectiva transversal, interessada menos em delimitar escolas cinematográficas ou influências artísticas do que em analisar práticas, linguagens e experiências históricas que desafiam olhares coloniais. Seguindo as reflexões de E. Ann Kaplan (1997) sobre o olhar imperial e uma abordagem feminista no cinema e as de Laura Mulvey (2007) sobre a predominância masculina no cinema narrativo tradicional, pretendemos apontar para as narrativas não dominantes do cinema. Sob a perspectiva do contracinema tradicional, a compreensão crítica das imagens evidencia as relações de poder que atravessam as obras. Os filmes apresentados neste e-book privilegiam personagens ordinários, formas de existência historicamente marginalizadas, contrapontos e distintas maneiras de narrar ou representar personagens.

A ideia de contracolonial inspira-se diretamente em Antonio Bispo. *O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo*. O contracolonial não designa um gênero cinematográfico, e sim propostas artísticas com olhares, perspectivas, imagens em movimento que se inscrevem na arte, na história da humanidade, na contracorrente de uma cultura visual que não pode ser homogênea. No seu texto introdutório, o intelectual orgânico sublinha a necessidade da resistência, pegando as palavras do inimigo que estão potentes para enfraquecê-las. O cinema contracolonial semeou imagens. Nessa perspectiva, as imagens existem para nutrir imaginários e histórias férteis que nos auxiliam a ler, compreender e nos inserir em mundos plurais.

SUMÁRIO

Nossas reflexões visam a interrogar narrativas históricas consolidadas, deslocar centros de enunciação, reivindicar novos regimes de visibilidade, estar em contato com experiências e sensibilidades silenciadas pelos cânones cinematográficos. Os capítulos se inscrevem em contextos específicos. As análises reunidas atravessam o Sul Global e suas eventuais conexões transnacionais. Em territórios plurais que atravessam o Irã, Coreia do Norte, Argélia, Angola, Tunísia, Moçambique, Líbano, Uganda e Brasil, nos debruçamos sobre filmes que falam de uma colonialidade e trazem relatos contra o olhar colonial e europeu. Entramos em contato com temas sensíveis como cinema e política, representações, memória, violência, colonialidade, gênero, circulação das imagens, arquivos, adaptação cinematográfica, festivais, políticas do audiovisual e história pública.

A primeira seção intitulada "Contra narrativas, adaptações literárias e experiências históricas" reúne quatro autoras e um autor que se debruçam sobre cinematografias específicas. Os capítulos apresentam filmes que desvendam experiências históricas marcadas pela ocupação colonial e pela repressão, pela violência cotidiana e pelas lutas contracoloniais. As escolhas estéticas, visuais produzem interpretações históricas singulares. As pesquisadoras Flávia da Silva Barbosa, em *Persépolis: exílio, trauma e cinema,* e Bianca Ferreira Machado da Silva, em *Uma análise de The Flower Girl: a mulher coreana durante a Ocupação Japonesa e sua participação na Revolução Coreana,* nos propõem leituras de heroínas jovens que vivem experiências históricas nos contextos iraniano e norte-coreano. As autoras sublinham as trajetórias fortemente marcadas pelo contexto familiar e político, e as buscas estéticas na construção das protagonistas como contranarrativas a um sistema opressor e à colonização japonesa. É no seio do âmbito familiar e social tunisiano que se inscreve o filme sensível *Upon the Shadow* (2017), da cineasta Nada Mezni. Em seu estudo, Flávio da Silva Nogueira analisa como Nada Mezni traduz a linguagem, os corpos e os regimes de visibilidade da comunidade

SUMÁRIO

LGBTQIAPN+ e as formas como são atravessados pela violência estrutural e pela colonialidade dos corpos.

Duas outras cineastas são destacadas pelas análises de Renata Schittino e Marina Berthet: Jocelyne Saab e Sarah Maldoror. Os percursos das artistas são distintos, e as pesquisadoras evidenciam o seu pioneirismo ao abordar em imagens a questão da colonização. A vida cotidiana e o agenciamento histórico a partir de territórios do Sul são elementos essenciais das obras.

A segunda seção, "Perspectivas para escrever o cinema contracolonial na História", apresenta diversos debates, problemas teóricos e metodológicos. Os capítulos abordam questões como escrita cinematográfica da história, história política na sua relação com cinema, história pública e uso de arquivos audiovisuais. Maria Clara Pinheiro Garcia e Juliana Muylaert nos oferecem análises instigantes em *A ficcionalização de um "real" e a realidade da ficção: gêneros cinematográficos são aplicáveis ao cinema? O exemplo moçambicano pós-independência* e *Em busca de um filme perdido? Questões sobre a relação entre cinema e história pública.* As questões trazidas pelas autoras em torno da classificação dos gêneros no cinema, do uso de arquivos, das relações íntimas entre ficção e o real e entre cinema e história pública alimentam os debates historiográficos. Entre eles, um dos mais constantes gira em torno da escrita cinematográfica da história, trabalhado por Ana Maria Mauad em *Um exercício de escrita cinematográfica da história: as três Américas de Carmen Miranda.* A protagonista Carmen Miranda e os seus papéis em três filmes são o ponto de partida da autora para demonstrar como o cinema é um espaço de enunciação de um discurso público sobre a história e como os objetos fílmicos se tornam elementos incontornáveis para culturas políticas. Por sua vez, Carlos Eduardo Pinto de Pinto articula um debate clássico e permanente que se inicia com os primeiros filmes exibidos sobre relações entre cinema e política em seu capítulo *Cinema e política:*



SUMÁRIO

entre a indústria, a vanguarda e as novas telas. A política é analisada como processo criativo e objeto de obras cinematográficas. No seu estudo, o autor também evidencia o papel e o agenciamento histórico da política em filmes produzidos mais recentemente. No capítulo intitulado *Entre presenças e ausências: o cinema afro-asiático no circuito de festivais de cinema*, Débora Kaizer Felicíssimo volta-se para a circulação de filmes do sul em festivais europeus e destaca as escolhas políticas e os padrões de visibilidade que se imprimem aos filmes de cineastas africanos.

A entrevista intitulada *Entre marés, arquivos e imagens: uma conversa com o cineasta sul-africano Adrian Van Wyk*, realizada por Alessandra Kelly Tavares de Oliveira, encerra o volume. A conversa entre pesquisadores nos convida a refletir sobre arquivos, memória e circulação das imagens em diálogo com experiências contemporâneas de preservação audiovisual.

O livro busca assim compreender o movimento de um campo de estudos em expansão, no qual o cinema, além de ser fonte e objeto dos estudos históricos, é compreendido como uma prática social e cultural e um espaço de conhecimentos e imaginários plurais. As contribuições aqui reunidas dialogam com abordagens e diversas possibilidades de pesquisa em momentos distintos do trabalho de investigação. Discentes, egressos e docentes do Departamento de História da UFF e dois dos seus laboratórios: Laboratório de História Oral e Imagem e Observatório do Tempo Presente responderam ao edital proposto pelo PPGH-UFF para publicação de e-books financiada pela CAPES. O livro, escrito em português do Brasil e publicado em formato digital gratuito, pode ser lido como parte do trabalho crítico realizado pelas autoras e autores no campo historiográfico brasileiro. Mostra a vivacidade desse campo de estudo e as parcerias acadêmicas estabelecidas. O cinema é percebido como uma fonte privilegiada para compreender as múltiplas temporalidades do colonialismo e suas permanências, bem como as formas criativas de

resistência produzidas por diferentes sociedades. Esperamos que estas páginas contribuam para fortalecer o diálogo entre História, cinema e estudos contracoloniais, estimulando novas pesquisas sobre a leitura das imagens que continuam a transformar ou enriquecer nossa maneira de olhar e analisar.

REFERÊNCIAS

EU SOU um deles. **Rádio Novelo Apresenta**, episódio 88. [S. l.]: Rádio Novelo, 1 ago. 2024. Podcast, Ato 2.

Seção

CONTRA NARRATIVAS, ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS E EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS

1

Flávia da Silva Barbosa

PERSÉPOLIS:
EXÍLIO, TRAUMA E CINEMA

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-753-8.1

INTRODUÇÃO

O filme *Persépolis* é uma produção animada, biográfica e dramática, que tem como diretores e roteiristas Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud. Lançado em 2007, é uma coprodução entre a França e os Estados Unidos, adaptada dos romances de autobiografia ficcional de Marjane Satrapi, que abrangem os períodos de sua infância, pré-adolescência, adolescência e início da vida adulta, cada uma dessas fases abordadas em seus livros específicos. Claro que toda adaptação exige escolhas, e é impossível apresentar as histórias da mesma forma como foram contadas nos livros, mas o filme consegue ser muito fiel à obra original. *Persépolis* apresenta um equilíbrio perfeito entre drama e humor, sendo um bom exemplo de como abordar temas sérios no cinema de forma consciente.

É comum existir rivalidade entre a produção literária e a cinematográfica, da mesma forma que existe a rivalidade entre a versão original de um livro e sua adaptação para o cinema. No caso de *Persépolis*, o primeiro ponto de discussão – a suposta superioridade intelectual do livro – é atenuado, pois a obra original é em quadrinhos, um gênero considerado menor dentro da literatura. Como produção cinematográfica, é fato que, como meio de influência, o cinema popularizou a obra e o nome de Marjane Satrapi. A repercussão do seu trabalho e de sua história de vida ganharam novos territórios a partir do filme. Isso se deve tanto à maior influência do cinema quanto às limitações da literatura, como distribuição, traduções e a linguagem própria do cinema, que facilita o contato com a obra (Xavier, 1983).

A boa recepção crítica do filme pode ser observada com a sua trajetória nos principais festivais de cinema internacionais. Recebeu seis indicações no César, o prêmio mais importante do cinema francês, nas categorias de melhor edição, melhor filme, melhor música original e melhor som, vencendo nas categorias de melhor filme de estreia e melhor roteiro adaptado, com Marjane Satrapi e Vincent

Paronnaud. Foi indicado ao Palma de Ouro e venceu o Prêmio do Júri no Festival de Cannes em 2007, recebeu indicação na categoria de melhor filme em língua estrangeira no Golden Globe Awards em 2008 e, no mesmo ano, foi indicado ao Oscar de melhor filme de animação.

Por outro lado, o filme recebeu acusações de "islamofobia" por parte de alguns dirigentes políticos de países de maioria inslâmica, entre eles Mehdi Kalhor, conselheiro do presidente do Irã Mahmoud Ahmadinejad para assuntos relacionados à produção cinematográfica. Para ele, o filme não corresponde às verdadeiras conquistas da Revolução Islâmica, e o financiamento da produção, bem como os principais prêmios de origem francesa, seriam uma afirmação da islamofobia ocidental, já que para o dirigente a França é a origem da islamofobia no Ocidente[1]. Na Tunísia, em 2011, a emissora de televisão Nessma foi atacada por manifestantes após exibir o filme, em meio a discussões sobre princípios do Islã nas decisões e eleições políticas daquele ano[2]. A produção foi considerada pelo imã Al-Fatah como uma blasfêmia e um grave ataque à fé muçulmana. A cena que suscita a ira dos muçulmanos tunisianos é a representação de Deus, considerada um sacrilégio no Islã[3]. A história de Marjane Satrapi conseguiu o que poucos alcançam: ser um sucesso de crítica e de público e, ao mesmo tempo, chocar dirigentes políticos. Essa é uma receita singular para uma obra cinematográfica, no mínimo, interessante.

1 Ver em: Xan Brooks. *The Guardian*. Iran condemns award-winning film. [2007] Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2007/may/31/news.xanbrooks. Acesso em: 30 abr. 2026. Ver também em: Darius Kadivar. *Iranian.com*. Persepolis' Road to the Oscars [2007]. Disponível em: https://iranian.com/main/blog/darius-kadivar/persepolis-road-oscars.html. Acesso em: 30 abr. 2026.

2 Ver em: BBC. Protesters attack TV station over film Persepolis [2001]. Disponível em: https://www.bbc.com/news/world-africa-15233442. Acesso em: 30 abr. 2026. Ver também em: CBSNEWS. Tunisians riot over animated film "Persepolis" [2011]. Disponível em: https://www.cbsnews.com/news/tunisians-riot-over-animated-film-persepolis/. Acesso em: 30 abr. 2026.

3 Ver em: AlJazeera. Tunisian police fire tear gas at protesters [2011]. Disponível em: https://www.aljazeera.com/news/2011/10/14/tunisian-police-fire-tear-gas-at-protesters. Acesso em: 30 abr. 2026.

SUMÁRIO

Figura 1 - Pôster do filme Persépolis



Fonte: Internet

A narrativa é uma viagem pela história de vida de Marjane Satrapi, que tem como especificidade ter sido testemunha do momento mais importante da história do Irã contemporâneo. Somos convidados a acompanhar uma jovem vivendo em um mundo de distúrbios políticos e sociais traumáticos: queda de governantes, mudança de regime e guerra, tudo com muita violência, repressão e mudanças culturais que abalaram completamente a vida e as relações das pessoas. A história tem dois arcos narrativos bem definidos. Na primeira parte, a pequena e espontânea Marji nos leva pelo caos e pela tensão que o país enfrenta, com a dose certa de humor. Na segunda parte, acompanhamos Marjane em exílio físico e emocional, vivendo as consequências e os destroços da violência a que foi submetida em diferentes áreas de sua vida. O contraponto entre os personagens é um recurso usado tanto pelo cinema de animação quanto pela comédia, um exemplo é contrastar o tamanho entre os personagens, como alto e baixo. No caso de *Persépolis*, no primeiro momento, temos o contraste da pequena Marji com o mundo dos adultos e seu senso de humor em um contexto de violências diversas o tempo todo quebrando a tensão do ambiente (Williams, 2001).

HISTÓRIA E CINEMA:
UMA RELAÇÃO COMPLEXA

O uso de obras cinematográficas como fonte de pesquisa histórica é um desafio para os historiadores, pois apresentam possibilidades abrangentes de abordagens, e cada vez mais a história e os historiadores têm acessado esse universo, tornando-o mais complexo. O cinema deixou de ser apenas uma etapa do avanço tecnológico para se tornar um agente da história, seguindo duas vertentes

principais: a primeira, como instrumento de doutrina e propaganda governamentais; a segunda, como um contrapoder atuante de forma autônoma e crítica. Os cineastas atuam, de forma consciente ou inconsciente, a serviço de uma ideologia, seja do Estado, de agentes financeiros ou de suas próprias convicções pessoais (Ferro, 1992).

De acordo com Pierre Nora (1993), a memória se faz cada vez mais arquivística e artificial, pois já não é espontânea, e a produção cinematográfica se encaixa nessa concepção. Esse trabalho contemporâneo de construção de uma identidade própria a partir de um intenso exercício de reelaboração das histórias individuais faz com que cada sujeito se torne um fazedor da história, para além dos círculos dos historiadores.

O impacto de um filme está diretamente relacionado à sociedade que o produziu e para a qual foi produzido; a recepção aqui ganha novas dimensões e discussões propícias às análises críticas. Ainda que um filme seja inspirado ou adaptado de um livro, sua linguagem é própria e exige técnicas adequadas para sua investigação como fonte documental. Dessa forma, o filme acaba por se tornar ele próprio História, pois, em seu processo de produção, existem diversos elementos que demandam uma série de relações entre pessoas e disputas de poder (Ferro, 1992). A peça fílmica aqui analisada tem como característica ser um filme-testemunho, e esse é o tipo de obra que se encaixa bem como instrumento da reinterpretação de uma memória coletiva e mesmo nacional, considerando que, em *Persépolis*, o agente da fala não é um agente do Estado iraniano, mas o agente da memória subterrânea e um exemplo de atuação do cinema na sociedade.

> Se a análise do trabalho de enquadramento de seus agentes e seus traços materiais é uma chave para estudar, de cima para baixo, como as memórias coletivas são construídas, desconstruídas e reconstruídas, o procedimento inverso, aquele que, com os instrumentos da história oral,

> parte das memórias individuais, faz aparecerem os limites desse trabalho de enquadramento e, ao mesmo tempo, revela um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais (Pollak, 1989, p. 12).

Enquadrar a memória é um ato constante de reorganizar as fronteiras sociais, é uma disputa de reinterpretação do passado em função dos conflitos do presente e do futuro (Pollak, 1989). Um filme precisa ser analisado em seu contexto, na sociedade da qual faz parte e em suas diacronias, como a relação e as percepções entre Ocidente e Oriente. A análise cinematográfica tem dois ramos básicos de investigação: o primeiro é a observação da forma como o filme retrata a história; o segundo é a observação de como a história é narrada no filme. Dito de outra forma: existe o filme na história e a história no filme. A obra cinematográfica tem uma hipótese, e cabe ao historiador encontrá-la e compreender a sociedade e a história que não estão dadas claramente no filme; cabe a ele encontrar o não visível do produto que tem diante dos olhos (Ferro, 1992).

Diferente da tradição metodológica científica, que procura identificar as leis gerais que compõem seus objetos de análise, uma investigação fílmica busca a especificidade e a singularidade do filme. Essa divergência não justifica um menosprezo pelo objeto cinematográfico como objeto de investigação da sociedade, como instrumento de conhecimento e da verdade e um testemunho social. Por isso, Wilson Gomes (2004) propõe uma abordagem de análise com base na poética do filme, inspirada na *Poética* de Aristóteles, que observa, em primeiro lugar, a destinação da produção artística. Para quais objetivos a representação se destina? O que e para que a obra foi desenvolvida para realizar? E, segundo Aristóteles, a destinação e a realização da obra constituem o seu "efeito", e esse "efeito" é observado sobre o espectador.

> E "efeito" é sempre um efeito sobre o espectador, para quem, precisamente, opera; é uma obra. Assim, dizer que cada gênero de representação tem seu próprio propósito equivale a dizer que cada um deles está destinado a provocar um certo efeito em seus espectadores. Efeitos mentais, diria Aristóteles, efeitos emocionais como horror e piedade, no caso da tragédia (Gomes, 2004, p. 42, tradução nossa)[4].

Uma obra cinematográfica se apresenta por seu gênero: drama, comédia, terror, ou por sua categoria: documentário, ficção e, no caso aqui analisado, animação. O cinema de animação é uma evolução do desejo humano de dar movimento a imagens, e esse desejo vem mesmo antes da existência do cinema e da televisão, sendo parte da história humana. Alguns dos desenhos feitos nas paredes das cavernas tinham a intenção de representar movimento, o que também se manifestou pela arte egípcia e nos vasos gregos. Muitas técnicas foram criadas ao longo dos séculos, sendo o *flip book* uma das mais conhecidas, que inspirou o processo de movimentos a desenhos. Ele consiste em vários desenhos feitos em um bloco ou folhas sequenciais, cada um representando um movimento; ao passar os dedos pelas folhas, o desenho revela as ações do personagem. Esse recurso ainda é usado por alguns animadores mais tradicionais ou perfeccionistas no processo de produção de suas animações. Os filmes de animação tradicional são um avanço dos desenhos, enquanto a animação por computador seria um avanço do teatro de marionetes, devido a sua técnica de concentração na performance de movimento, tempo, peso e emoção. Contudo, o conjunto de conhecimentos das primeiras animações continua fazendo parte da produção (Williams, 2001).

4 Texto original: "Y "efecto" es siempre efecto sobre el apreciador, para quien, justamente, ella opera, ella es obra. Así, decir que cada género de representación tiene una propia destinación equivale a decir que cada uno de ellos está destinado a provocar un determinado efecto sobre sus apreciadores. Efectos anímicos, dirá Aristóteles, efectos emocionales como el horror y la compasión, en el caso de la tragedia".

Contar histórias é um comportamento humano desde a Antiguidade e fazia parte do corpo comunal. Para essa tarefa, existia uma pessoa responsável, que conhecemos como narrador. O narrador precisa ter boas histórias para contar e saber manusear os materiais necessários para seu êxito. Esse contador de histórias precisa despertar a empatia do público e estabelecer um contrato com ele. As histórias precisam tocar as emoções do espectador para que ele tenha interesse em acompanhar as experiências de um personagem com o qual consiga se relacionar. E, quando esse narrador entra em contato com a história, ele passa a ser parte dessa narrativa e, assim, rompe o medo da exposição de suas emoções diante do público (Eisner, 1989). Em um filme de gênero autobiográfico ficcional, a cineasta conta sua história e suas interpretações dos acontecimentos de forma aberta ao público, estabelecendo uma relação de empatia recíproca.

Cada gênero e categoria cinematográfica consistem em uma linguagem e elementos próprios para sua realização. Contudo, seu idealizador tem como uma de suas funções organizar e prever os efeitos necessários para alcançar os objetivos desejáveis de sua obra. Com isso, entende-se que o espectador é peça fundamental na produção artística e, assim, suas emoções devem ser consideradas e previstas no momento da produção. O criador da obra exerce sua atividade com astúcia, planejando, prevendo e antecipando a recepção de sua obra no espectador. "Em outras palavras: os efeitos que se concretizam na apreciação são previstos na criação (poiesis), na poesia da obra" (Gomes, 2004, p. 43, tradução nossa)[5]. Partindo desse pressuposto, compreende-se que a abordagem metodológica tem por finalidade investigar quais estratégias foram utilizadas no filme para suscitar as emoções do espectador, identificando

5 Texto original: "Dicho de otro modo: los efectos que se realizan en la apreciación, son previstos en la creación (póiesis), en la poesía de la obra".

e tematizando esses elementos. A seguir, faz-se necessário que o intérprete do filme tenha um momento de apreciação fílmica como experiência, desviando-se brevemente das observações sobre o criador da obra e suas manifestações (Gomes, 2004).

Um filme é um produto da sociedade da qual faz parte, incluindo as decisões de seus produtores e diretores. No caso de *Persépolis*, ele tem como especificidade ser roteirizado e dirigido por sua própria idealizadora, autora e fonte principal. Ele se enquadra na interação observada por Peter Burke (2017) entre exilados e o conhecimento que nos proporciona obras singulares. O encontro entre imigrantes e suas sociedades de destino pode promover grandes contribuições para uma produção cultural híbrida e aberta a novas temáticas e percepções.

> Os exilados se desprovincializaram ao passar de uma cultura a outra, mas também ajudaram a desprovincializar seus anfitriões ao lhes apresentar não apenas novos saberes, mas, sobretudo, novos jeitos de pensar. Em suma, o exílio e, em menor medida, a expatriação foram uma educação para ambos os lados desse encontro (Burke, 2017, p. 32).

Para a análise do filme *Persépolis*, consideramos a temática do exílio como eixo central de investigação, já que a autora deixa clara suas questões pessoais como exilada, tanto no filme quanto fora dele. As incertezas da produção em exílio são parte do conjunto de sentimentos que essa experiência fomenta. Edward Said (2003) afirma que os movimentos migratórios do século XX, diferentemente de outras temporalidades, tornaram-se comuns em algumas sociedades e os motivos são diversos e de ordem política, social e econômica. As consequências de um trauma social provocam desagregação com sua comunidade de afeto e sua representação; a vítima não consegue representá-lo ou o faz sem senti-lo, pois a angústia não permite sentimentos. A elaboração do trauma exige um esforço

constante de articulação dos afetos e das representações, sem que talvez nunca o supere por completo, apenas consiga equilibrar dissociação e transcendência (LaCapra, 2005).

SOBRE AS ANGÚSTIAS DO EXÍLIO

No caso de Marjane Satrapi, as motivações que a levaram a imigrar formam uma sucessão de acontecimentos político-sociais no Irã, como a mudança de regime político que derrubou a monarquia, que atendia aos interesses do imperialismo ocidental, e originou a República Islâmica do xiismo duodécimo[6], seguida pela guerra contra o Iraque e, como consequência, o *apartheid* de gênero. É importante ressaltar que a cineasta não é um caso isolado; esses acontecimentos no Irã promoveram algumas ondas de emigração e, dessa forma, a biografia de Marjane Satrapi é uma representação de um momento da história de seu país, vivenciado por outros milhares de iranianos[7].

> O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada (Said, 2003, s/n recurso digital).

6 O xiismo duodécimo tem como inspiração a atuação do 12º Imã oculto na governança da comunidade, no caso a República Islâmica do Irã. Ver em: MEIHY, Murilo; ALBUQUERQUE, Márcio de Oliveira. Sagrada Escritura: a Constituição Nacional na formação do Irã Contemporâneo. *In*: COSTA, Renatho; TRAUMANN, Andrew (org.). *República Islâmica do Irã:* 40 anos de Khomeini a Soleimani. 1. ed. Rio de Janeiro: Autografia, 2020. (Recurso Eletrônico).

7 RAIETPARVAR, Ana Maria. A Diáspora iraniana em constante transformação: a Pluralidade de identidades na diáspora iraniana nos Estados Unidos, Europa e Brasil. *In*: COSTA, Renatho; TRAUMANN, Andrew (org.). *República Islâmica do Irã:* 40 anos de Khomeini a Soleimani. 1. ed. Rio de Janeiro: Autografia, 2020. (Recurso Eletrônico).

Para falar sobre experiências traumáticas, Dominick LaCapra (2005) busca referências na psicanálise para observar como o cenário de incompletude bagunça as noções e relações do sujeito em episódio de trauma ou pós-trauma, incluindo suas interações com outros e entre passado e presente. O passado está sempre alcançando tais sujeitos em uma espiral de enredos repetidos, visões do trauma e do passado que bloqueiam o futuro, um cenário de melancolia em constante retroalimentação. Nesse *acting out* do período traumático, a percepção de tempo está distorcida, como se a cena do trauma se repetisse e o sujeito vivesse nesse passado que não passa; essa dualidade é sintoma do trauma não elaborado. A elaboração do trauma permite a distinção entre passado e presente; a lembrança do episódio traumático existe, mas está limitada ao passado, e no presente outras coisas acontecem e preparam o futuro. A articulação da elaboração do trauma se apresenta na atividade crítica, no luto e em diferentes formas do pensamento que auxiliam na superação traumática.

> Ao representar o problema, o tempo implode, como se a pessoa estivesse de volta ao passado revivendo a cena traumática. Qualquer dualidade (ou dupla inscrição) do tempo (passado e presente, ou futuro) colapsa na experiência ou produz apenas aporias e duplos vínculos. Nesse sentido, a aporia e o duplo vínculo podem ser vistos como uma indicação de um trauma que não foi elaborado. Elaborar o trauma é uma tarefa articulatória: na medida em que o elaboramos (assim como as relações de transferência em geral), somos capazes de distinguir entre passado e presente e lembrar que algo aconteceu conosco (ou com as pessoas ao nosso redor) naquela época, percebendo, no entanto, que vivemos aqui e agora, e que existem portas para o futuro. Isso não implica que haja uma clara oposição entre o passado e o presente, nem que a representação do trauma possa ser totalmente superada para alcançar um estado de encerramento ou autoidentidade total, seja para aqueles que sofreram o trauma ou para aqueles que estão empaticamente ligados a eles. Sem dúvida, significa, em vez disso, que os

> processos de elaboração do trauma podem neutralizar a força da reação impulsiva e a compulsão à repetição (LaCapra, 2005, p. 46, tradução nossa)[8].

Uma pessoa que sofreu um evento traumático, em dimensões coletivas, pode até resistir à elaboração por querer se manter fiel ao trauma e às pessoas que não conseguiram superá-lo. A rememoração do trauma funciona como uma comemoração sofrida a que essas pessoas se apegam para não se distanciarem dele e de seus eventos e vítimas. Existe uma corrente no pensamento moderno de que o trauma é a porta para o sublime, que se transforma em fator identitário individual e coletivo, onde os horrores traumáticos se tornam êxtase (LaCapra, 2005).

> Existem diversos modos de significação que constituem refúgios relativamente seguros para explorar as relações complexas entre a atuação e a elaboração do trauma. Algumas das formas mais poderosas da escrita e da arte modernas, bem como as formas de crítica que mais nos são impostas (incluindo as várias versões da desconstrução), parecem ser uma escrita traumática ou pós-traumática, muito próxima do trauma (LaCapra, 2005, p. 47, tradução nossa)[9].

8 Texto original: "En el *acting out*, los tiempos hacen implosión, como si uno estuviera de nuevo en el pasado viviendo otra vez la escena traumática. Cualquier dualidad (o doble inscripción) del tiempo (pasado y presente, o futuro) se derrumba en la experiencia o sólo produce aporias y dobles vinculas. En este sentido, la aporía y el doble vinculo pueden contemplarse como indicio de un trauma que no ha sido elaborado. La elaboración es un quehacer articulatorio: en la medida en que elaboramos el trauma (así como las relaciones transferenciales en general), nos es posible distinguir entre pasado y presente, y recordar que algo nos ocurrió (o le ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta empero de que vivimos aquí y ahora, y hay puertas hacia el futuro. Lo que no implica ni que exista una oposición neta entre el pasado y 81 presente ni que el *acting out* pueda superarse plenamente para alcanzar un estado de clausura o de identidad total del yo, sea para loa que sufrieron el trauma o para los que están vinculados con ellos empáticamente. Sin duda, significa, en cambio, que los procesos de elaboración pueden contrarrestar la fuerza del *acting out* y de la compulsión a la repetición".

9 Texto original: "Hay varias modalidades de significación que constituyen puertos relativamente seguros para explorar las complejas relaciones entre el *acting out* y la elaboración del trauma. Algunas de las formas más potentes de la escritura y del arte modernos, así como las formas de critica que más se nos imponen (incluidas las distintas versiones de la deconstrucción), parecen ser una escritura traumatica o postraumática, muy cercana al trauma".

A produção artística realizada no exílio é fruto da busca da identidade perdida e constantemente reconstruída de seu autor, tornando-se sua identidade. Sua reconstrução identitária está sujeita às descontinuidades que se sucedem e ao sentimento de angústia provocado pelo rompimento com sua terra natal que não lhe é mais acessível. Por isso, o exilado recorre à memória e passa grande parte do tempo preenchendo o vazio da perda, construindo um novo mundo para si: "O novo mundo do exilado é logicamente artificial e sua irrealidade se parece com a ficção" (Said, 2003; s/n recurso digital). Esse é um dos motivos pelos quais muitos imigrantes se refugiam nas artes e por que suas obras lhes conferem a dignidade perdida. E, por isso, tais obras devem ser observadas a partir de dois territórios: o da habitação atual e os anteriores pelos quais esses artistas passaram (Said, 2003).

A VIDA EXÍLICA

A introdução do filme mostra ilustrações com diferentes desenhos que lembram figuras místicas e culturais iranianas. O filme começa e termina no aeroporto, que tem um papel importante de marcar as passagens temporais, as memórias, a produção do filme e momentos importantes da narrativa. Na primeira cena, Marjane está no aeroporto de Paris, e as imagens são coloridas; ela parece apreensiva, esperando embarcar em um voo para Teerã. No saguão de embarque, aparece também o codiretor do filme, Vincent Paronnaud, o que parece ser uma referência de que esse aeroporto retratado em animação colorida é o momento de produção do filme, bem como a ansiedade e a angústia da cineasta em ter que recontar sua história pessoal no cinema. Na cena seguinte, Marjane Satrapi vai ao *toilette* do aeroporto e coloca o véu sob olhares desconfiados das outras pessoas a sua volta; ao pedirem seu passaporte, a personagem não

consegue entregá-lo, senta-se em um banco no saguão e começa a rememorar as fases de sua vida.

Imagem 1 - Passado e presente se encontram no aeroporto



Fonte: Persépolis (2007, 02:58).

Suas memórias levam os espectadores à cidade de Teerã, no ano de 1978, no aeroporto, onde já somos apresentados à doce, inquieta, rebelde e carismática Marji, como é conhecida em sua infância. Nessa primeira cena, já se vê a pequena apresentando todo seu leque de referências ocidentais: Bruce Lee, Adidas etc. A pequena Marji tem a responsabilidade de ser o alívio cômico em uma história com muitos momentos traumáticos. Charles Baudelaire (1998) afirma que o riso é uma expressão contraditória e, por isso, provoca frenesi e aponta a diferença entre o riso infantil e o riso do adulto: o primeiro relacionado à contemplação da vida; o segundo, um riso de superioridade em relação à natureza. "O riso das crianças é como o desabrochar de flor. É a alegria de receber, a alegria de respirar, a alegria de se abrir, a alegria de contemplar, viver, crescer. É uma alegria de planta" (Baudelaire, 1998, p. 19). Os personagens infantis são recursos utilizados no cinema iraniano porque as crianças

despertam um olhar inocente sobre os temas e o mundo dos adultos, e a pequena Marji funciona como essa quebra da obscuridade do mundo ao seu redor (Ballerini, 2020).

A memória é um ponto central na vida do exilado, pois é ela que o impede e o impulsiona a reelaborar sua existência. No filme, Marjane Satrapi opera o recurso da memória coletiva dos acontecimentos históricos e suas interpretações, somada à sua memória individual dos fatos e como deseja que sejam apreendidos. Essa formulação, de certa forma consciente, faz parte da tentativa de estabelecer fronteiras comunais e fortalecer o sentimento de pertencimento (Pollak, 1989). Considerando o exercício da cineasta, percebe-se que, mesmo longe do Irã, ela se mantém ligada à sua história e às suas memórias, representadas por uma produção cinematográfica que funciona como elemento concreto de seu pertencimento nacional, mesmo que longínquo.

Para ser construída, a memória precisa de seus monumentos e lugares de memória, que podem ser tradições, regras sociais, personagens e momentos históricos. Eles servem para estruturar as memórias individuais e como participantes da memória coletiva. Para isso, uma nação como o Irã, com acontecimentos impressionantes de serem testemunhados, cabe como um território onde as memórias coletivas e individuais são negociadas. E Marjane Satrapi apresenta a sua versão dessa memória negociada e reelaborada. No campo das disputas de memórias, as memórias subterrâneas que a cineasta nos apresenta subvertem o silêncio repressor do qual ela mesma foi doutrinada, rompem com a normalidade estabelecida e provocam conflitos entre memórias concorrentes (Pollak, 1989).

O clima ficava cada vez mais aterrorizante e violento, e Marji questionava tudo e todos, inclusive as professoras religiosas de sua escola. Diante desse cenário, sua família achou melhor mandá-la para estudar no Liceu de Viena, na Áustria, até as coisas melhorarem

no país. Antes de partir, Marji teve seu momento de despedida com sua avó, com bons conselhos. A família foi levá-la até o aeroporto para se despedir da jovem. Aqui novamente a narrativa retorna ao aeroporto de Paris em imagem colorida, e agora a Marjane já está sem seu véu e acende seu cigarro para apresentar sua passagem pela Europa, que não foi como ela esperava. A cena de transição mistura a Marjane com seu cigarro em imagem colorida para o cenário em preto e branco, até a artista desaparecer em suas memórias.

Imagem 2 - A Outra Europa



Fonte: Persépolis (2007, 44:03).

Nesse momento, o filme entra em sua segunda fase, uma espécie de virada na história. A pequena e carismática Marji sai de cena, e passamos a acompanhar Marjane com suas angústias existenciais que moldam todo esse segundo momento da história; passamos das crises externas para as crises internas da personagem. Aqui, a relação entre nacionalismo e exílio e seus choques ficam mais agudos nos dois lados da história: o lado iraniano e o lado europeu. Essa relação dialética apresentada por Said (2003) fica evidente na narrativa fílmica: o pertencimento do nacionalismo em constante contraste com a solidão do exilado, que provoca conflitos

internos e externos na personagem principal. Tal elemento pode ser observado tanto na estadia de Marjane em Viena quanto em seu retorno para Teerã.

Somos levados a Viena no ano de 1986, e o filme entra em um novo arco narrativo com algumas mudanças importantes. Uma delas é que a pequena Marji, que funcionava como alívio cômico em um cenário de catástrofe social, é substituída por Marjane, que agora vive uma fase mais sombria. Nessa nova fase, acompanhamos a personagem principal vivendo seu niilismo forçado, representado por seus novos amigos anarquistas, que a percebem como uma sobrevivente de guerra acostumada com a morte, e diante da insegurança social observada na constante mudança de residência.

A primeira parte do exílio de Marjane converge em sua personalidade a rebeldia da pequena Marji com a excentricidade comum ao exilado. Para Said (2003), eles costumam explorar toda a diferença que experimentam como um desamparo e formam uma barreira de proteção para defender seu direito de não pertencer à nova sociedade. Aqui, é importante que o afastamento da sua comunidade funcione para que o exilado elabore uma identidade que não seja condescendente com nenhum dos nacionalismos experienciados. Cabe observar para que o exílio não se torne um fetiche:

> Nesse ponto extremo, o exilado pode fazer do exílio um fetiche, uma prática que o distancie de quaisquer conexões e compromissos. Viver como se tudo a sua volta fosse temporário e talvez trivial e cair na armadilha do cinismo petulante, bem como da falta lamuriosa de amor (Said, 2003, s/n recurso digital).

Todo esse novo arco narrativo faz parte das incertezas do exílio, e seu maior sintoma são os choques culturais que a personagem sofre e que levam os outros personagens, agora "europeus", a responderem à sua presença com xenofobia. Suas roupas, seus gestos, seus comportamentos, suas escolhas, sua cultura, tudo choca e

é malvisto em seu novo ambiente. A narrativa deixa clara a retórica do "nós" contra "eles", que estabelece uma fronteira para aqueles que não pertencem à coletividade educada e civilizada por não preencherem os requisitos necessários (Said, 2003). Todas essas desventuras pelas quais a personagem passa a colocam diante de um constante dilema identitário quanto à sua cultura iraniana. Existe uma força atuando para que ela negue sua cultura, fazendo com que Marjane tenha muitos momentos de crises existenciais, representadas por diálogos fantasiosos com sua avó, questionando suas atitudes.

Outro ponto em que suas crises internas se manifestam é a vida estável e festiva que ela pode viver no seu intercâmbio enquanto o seu país está em guerra, uma realidade difícil de ser absorvida pela personagem. Para tentar se adaptar a esse novo contexto, Marjane mergulha na leitura dos pensadores ocidentais e na cultura ainda que isso seja, em alguns momentos, um desafio para ela.

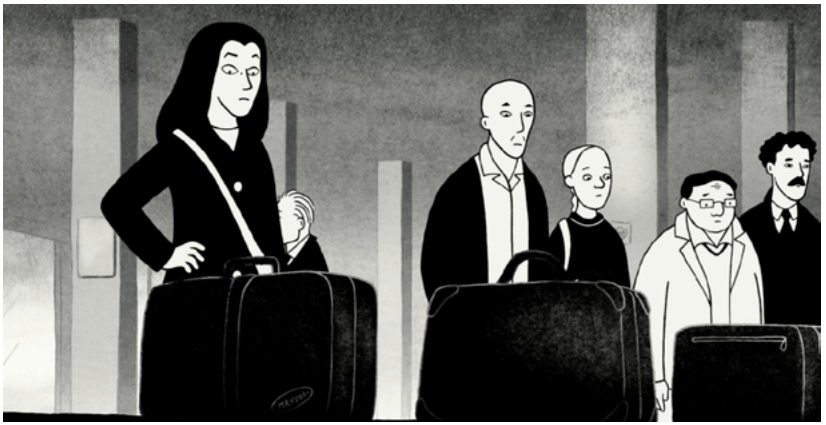
É interessante a representação da personagem em buscar conhecer todos os autores, intelectuais e produtos culturais da Áustria, que no filme representa a Europa, porque é uma tentativa de se manter no contexto vivido. Edward Said (2003) afirma que os nacionalismos evocam todo seu aparato cultural para construir sua identidade, como a noção de pais fundadores, os textos e livros que funcionam como base daquela cultura, seus marcos históricos e geográficos, a demarcação de inimigos e heróis nacionais.

Após uma estadia no hospital de Viena com um quadro de bronquite causado por um período morando nas ruas da cidade, Marjane decide retornar ao Irã. Uma ligação para os pais e um pedido de silêncio sobre sua vida em Viena foram necessários para que ela decidisse retornar para casa. Novamente temos Marjane chegando ao aeroporto de Teerã sem ser reconhecida pela família no primeiro momento, e mesclando com a Marjane reflexiva no aeroporto de Paris colorido.

O ambiente de repressão e vigilância é o que faz Marjane decidir ir embora de vez do Irã e ir morar na França. Antes de ir embora, ela viaja para o litoral do mar Cáspio com sua avó, visita o túmulo de seu avô e o presídio onde seu tio Anouche morreu. Ela se despede de seus familiares no aeroporto de Teerã, recebe a instrução de sua mãe para não voltar mais ao país. Essa seria a última vez que veria sua avó, uma referência ao seu país, e fala que a liberdade tem um preço.

A personagem chega ao aeroporto de Paris, o mesmo que foi representado ao longo de todo o filme como o 'presente.' Na cena seguinte, Marjane diretora, do 'presente,' deixa o aeroporto de carro e responde ao taxista que está vindo do Irã. Nesse momento, passado e presente se aproximam, memórias e diretora se encontram em um ciclo completo, início e fim se encontram.

Imagem 3 - Chegando a Paris



Fonte: Persépolis (2007, 1:31:28).

Como cena derradeira, uma lembrança terna de Marji com sua avó.

Imagem 4 - Chegada do Irã



Fonte: Persépolis (2007, 1:32:00).

PERSONAGENS E SUAS REPRESENTAÇÕES

Neste tópico, observamos como os personagens representam grupos que participaram dos acontecimentos no Irã e como a cineasta faz uso desses personagens para construir uma narrativa que apresente a implementação de uma política autoritária. O espectador chega a Teerã no ano de 1978 em uma festa familiar com pessoas felizes, onde são apresentados à família Satrapi e ao ambiente onde histórias de traumas sociais serão vividas e narradas. A família Satrapi é um elemento central para a narrativa, e é por meia dela que somos conduzidos aos acontecimentos que se sucedem. Os pais de Marji são progressistas da classe média: seu pai, Ebi, trabalha como funcionário público, e sua mãe, Tadji, é do lar. Ambos têm conhecimento político sobre a situação do país e sua história, com ascendência nobre por parte paterna. A avó de Marji representa uma memória afetiva que a artista tem do Irã, que se apresenta ao

longo de todo o filme; ainda assim, a matriarca Satrapi é uma mulher emancipada e com a língua afiada.

A pequena Marji é espiritualista e sonha em ser profetisa, algo impossível para as mulheres, e cria um conjunto de mandamentos para seus seguidores. No momento em que as manifestações contra o governo do Xá Reza Pahlevi começam, deixa a todos na casa dos Satrapi esperançosos e desejosos de que a monarquia do Xá caia para que um novo governo possa ser implementado.

Outros personagens são integrados à história para apresentar grupos que foram importantes nesse recorte da artista. Entre eles, Siamark, um ex-prisioneiro de oposição ao regime Pahlevi, que conta como acontecem as torturas e que os soldados do regime foram treinados por agentes da CIA e conhecem cada parte do corpo humano. Na cena seguinte, acompanhamos como Marji e seus amigos entendem os acontecimentos ao seu redor e os transformam em brincadeira, quando ameaçam torturar o vizinho filho de um agente do governo e são repreendidos por sua mãe.

Imagem 5 - Os mortos das manifestações



Fonte: Persépolis (2007, 09:00).

O tio Anouche entra em cena como o representante do marxismo-leninismo que foi atuante nas manifestações e na vida da pequena Marji. Tio Anouche tem uma relação carinhosa com a pequena e lhe conta sua história e como foi parar no exílio na URSS, passando por Moscou e Leningrado. Com a queda da monarquia Pahlevi, o povo votou democraticamente, como anunciado na televisão, e escolheu seu novo regime de governo: a República Islâmica.

O anúncio é feito a partir da figura de Anouche e de outros adultos da história sob holofotes e sentados em uma cadeira como se estivessem em um interrogatório. Entre uma fala e outra, as vozes da televisão anunciam o resultado. Anouche explica que a escolha foi resultado do nacionalismo aliado à moral religiosa de uma população em sua grande parte analfabeta.

Imagem 6 - Mudança de Regime



Fonte: Persépolis (2007, 19:25).

Com o novo governo, Anouche é preso, recebe a visita de Marji e, logo em seguida, é morto. O personagem é a representação dos militantes e da corrente marxista tanto nos acontecimentos políticos no Irã quanto na vida de Marjane Satrapi. A relação com o exílio, o afastamento dos assuntos políticos nacionais e, posteriormente,

a prisão e a morte funcionam para falar como essa corrente foi escanteada dos debates públicos.

Imagem 7 - Tio Anouche



Fonte: Persépolis (2007, 20:47).

Para mostrar as tensões sociais que o país vivia e as querelas entre os gêneros, acompanhamos como sua mãe, Tadji, sofre violência moral e psicológica nas ruas de Teerã por estar sem o véu e sofre ameaças de um homem que estava de passagem.

Para quebrar um pouco o clima tenso, somos apresentados ao mercado de produtos ilegais – basicamente maquiagem feminina, produtos e discos de músicas ocidentais –, em que Marji fazia suas compras. Ao andar pelas ruas as mulheres poderiam ser paradas a qualquer momento pela polícia da moralidade para corrigirem o uso do véu. Essas mulheres vigilantes são representadas com formas corporais que se assemelham a serpentes. Relacionando o mundo interno de Marji à guerra, temos cenas dos bombardeios ao som do *heavy metal* ouvido pela jovem em seu *walkman* chamado *Master Of The Monsters (50 Toumans)*, trilha feita para o filme por Olivier Bernet e Stéphane Garin.

Imagem 8 - Polícia da moralidade



Fonte: Persépolis (2007, 28:26).

A outra face do terror que a sociedade vivia era sobre as mulheres. Nessa época, os iranianos tiveram que criar manobras para burlar as regras rígidas do governo, entre elas desenvolveram meios de fazer bebidas alcoólicas de forma artesanal e passaportes ilegais. Entre as passagens do filme, um dos amigos da família Satrapi que confeccionava esses passaportes teve sua filha, Niloufar, capturada, estuprada e morta por policiais do governo; o pai da jovem foi para o exílio e acabou sendo capturado e morto.

Imagem 9 - Morte de Niloufar



Fonte: Persépolis (2007, 38:27).

AS SOMBRAS DOS HORRORES COTIDIANOS

Existem quatro momentos no filme que apresentam os acontecimentos com maior pesar, momentos de profunda consternação diante dos fatos: as manifestações violentamente reprimidas pela polícia da monarquia do Xá, a guerra entre Irã e Iraque, o passar do tempo durante a crise depressiva de Marjane em Viena e a perseguição policial que provocou a morte de um jovem iraniano. Esses eventos mostram como a catástrofe deixou de ser um fenômeno raro e único para se transformar em fenômeno do cotidiano; a realidade se tornou catástrofe. Para Seligmann-Silva (2000), uma das questões que surgem para o historiador que tem a catástrofe como estudo é a possibilidade, se é que ela existe, de separar o sujeito do objeto, a realidade da descrição.

> Essa condenação da representação nos seus moldes tradicionais, deu-se não sem ambiguidades: ora exigiu a passagem do discursivo para o imagético, ou seja, da palavra para a imagem, ora seus adeptos defenderam uma descrição realista dos fatos novamente nos moldes tradicionais (Seligmann-Silva, 2000, p. 75).

Existe uma contradição sobre falar do evento catástrofe e o impedimento de poder falar sobre ele em sua completude, porque as palavras não são suficientes para representar os horrores experienciados. A testemunha desses eventos fala de um momento de contemplação, já que para testemunhar é preciso ver tais acontecimentos. Por isso, o trauma cabe como conceito a ser desenvolvido e, em tais cenários em que a realidade se faz catástrofe, ele surge como uma ferida aberta na memória (Seligmann-Silva, 2000).

> O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento transbordante – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos "limites" da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem-forma.

> [...] O que importa para nós na teoria freudiana do trauma é tanto a sua relação com o choque – cuja onipresença na sociedade moderna lemos no poema de Baudelaire – como também o fato de tratar-se de um distúrbio de memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção (Seligmann-Silva; 2000, p. 85).

Para apresentar as manifestações violentas contra o regime do Xá, Marjane Satrapi usa muito o efeito de luz e sombra com escala mais cinza nas animações, deixando a imagem e as cenas densas para transmitir a tensão do momento. O filme mostra cenas de tortura em um prisioneiro das manifestações.

Imagem 10 - As manifestações contra o Xá



Fonte: Persépolis (2007, 08:37).

Após todos os acontecimentos da Revolução de 1979, a Guerra entre o Irã e o Iraque se inicia, com o recorte no ano de 1982. Para mostrar as cenas da guerra, os diretores usam o mesmo efeito sombreado cinzento das manifestações e mostram as bombas, os tanques e pessoas morrendo em minas terrestres. Quando os bombardeios começavam, as pessoas corriam para o subsolo para se protegerem; a artista mostra os personagens descendo as

escadas e o efeito da câmera descendo junto com eles, onde todos ficavam apreensivos.

Imagem 11 - Guerra Irã x Iraque



Fonte: Persépolis (2007, 29:38).

Imagem 12 - Abrigo no subsolo



Fonte: Persépolis (2007, 26:28).

Os tormentos dos bombardeios não cessavam e podiam acontecer a qualquer momento e em qualquer lugar. Um deles

atingiu a casa dos vizinhos judeus de Marji. A pequena viu, entre os destroços, a mão da jovem e, em silêncio, com música instrumental ao fundo, a cena fez uma releitura dos quadros *O Grito*, de Edvard Munch, uma das cenas mais sensíveis do filme. Essa cena específica apresenta uma diferença significativa entre a abordagem do cinema e do livro. No livro, o desenho é apresentado sem os recursos do cinema; a imagem está ali "crua", mas a sensibilidade da narrativa consegue extrair uma emoção profunda do leitor. No cinema, essa mesma imagem é apresentada junto com toda a trilha sonora dramática e as imagens em movimento, que extraem do espectador a emoção. No cinema a trilha auxilia na captação da emoção enquanto no texto a narrativa e os desenhos são suficientes.

Imagem 13 - O silêncio



Fonte: Persépolis (2007, 39:51).

Após um relacionamento amoroso frustrado, Marjane entra em depressão e passa dias vagando e morando nas ruas de Viena. Nesse momento, o filme apresenta uma série de cenas da personagem vagando solitária e triste pela cidade, em contato com diferentes contextos de violência, insegurança e fome. Os efeitos de sombra e imagens carregadas no cinza retornam como ocorrem nos momentos mais densos do filme.

Imagem 14 - As ruas de Viena



Fonte: Persépolis (2007, 1:00:42).

Antes de finalizar o filme, ainda há espaço para mostrar que os problemas políticos de repressão no Irã não tinham terminado com a guerra. Durante uma festa, a casa é fiscalizada pela polícia; um dos jovens foge e é perseguido pela polícia sobre os telhados, acaba caindo e morrendo.

Imagem 15 - A morte do jovem perseguido pela polícia



Fonte: Persépolis (2007, 1:28:19).

IMPERIALISMO DETECTADO

Por causa de uma fala de Marji, seu pai lhe explica como a dinastia Pahlevi chegou ao poder com a ajuda dos britânicos. Nesse momento, somos conduzidos a um *flashback* narrado por Ebi para mostrar como essas coisas aconteceram. Aqui a animação mostra os personagens como marionetes para falar sobre a intervenção estrangeira nos assuntos do país. É uma animação chamada *cutout*, em que os personagens parecem bonecos de papel em estilo *stop motion*. Depois da intervenção de seu pai, a pequena Marji ensaia suas palavras de ordem pedindo a queda do Xá na sala de sua casa.

Imagem 16 - O imperialismo e monarquia



Fonte: Persépolis (2007, 06:59).

O cenário da cidade pós-guerra apresenta ruínas e lembranças dos mártires em todo lugar. Para explicar como foi o fim da guerra, o pai de Marjane narra os acontecimentos e, novamente, a animação apresenta o efeito de fantoches no estilo *cutout* e *stop motion* para mostrar como a guerra teve influência das potências ocidentais.

Imagem 17 - Fim da Guerra, não da repressão



Fonte: Persépolis (2007, 1:04:33).

CONCLUSÃO

A produção cinematográfica opera em diferentes direções. O filme *Persépolis* funciona como uma tradução cultural de fronteira. Isso significa que o deslocamento de Marjane Satrapi, aliado à sua obra autobiográfica ficcional, contribui para apresentar a perspectiva de uma iraniana sobre os eventos testemunhados em seu país e sua percepção sobre o eurocentrismo. O filme funciona para iranianos e europeus; a cineasta denuncia o orientalismo e o nacionalismo religioso. Essa interação funciona com o que Peter Burke (2017) chama de "tradução".

É notório no filme o quanto as mudanças se tornaram constantes na vida de Marjane; essa é a vida em exílio, a dificuldade de adaptar-se e a necessidade constante de autorreinvenção. Fica evidente que a cineasta passou pelos processos de resistência a uma

nova cultura e os conflitos internos para não perder sua identidade cultural (Burke, 2017). O mais interessante é que o filme é um produto de sua assimilação cultural europeia ou a combinação de duas culturas em forma de audiovisual.

FONTE PRINCIPAL

PERSÉPOLIS. Direção: Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud. Produção de: Xavier Rigault, Marc-Antoine Robert, Marc Jousset e Kathleen Kennedy. França e EUA: EUROPA FILMES, 2007. Arquivo de mídia digital. preto & branco (1h 35 min).

FONTES ELETRÔNICAS

ALJAZEERA. *Tunisian police fire tear gas at protesters* [2011]. Disponível em: https://www.aljazeera.com/news/2011/10/14/tunisian-police-fire-tear-gas-at-protesters. Acesso em: 30 abr. 2026.

BBC. *Protesters attack TV station over film Persepolis* [2001]. Disponível em: https://www.bbc.com/news/world-africa-15233442. Acesso em: 30 abr. 2026.

CBSNEWS. *Tunisians riot over animated film "Persepolis"* [2011]. Disponível em: https://www.cbsnews.com/news/tunisians-riot-over-animated-film-persepolis/. Acesso em: 30 abr. 2026.

DARIUS KADIVAR. *Iranian.com. Persepolis' Road to the Oscars* [2007]. Disponível em: https://iranian.com/main/blog/darius-kadivar/persepolis-road-oscars.html. Acesso em: 30 abr. 2026.

XAN BROOKS. *The Guardian. Iran condemns award-winning film.* [2007] Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2007/may/31/news.xanbrooks. Acesso em: 30 abr. 2026.

REFERÊNCIAS

BALLERINI, Franthiesco. *História do cinema mundial*. [recurso eletrônico] São Paulo: Summus, 2020.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Organização e tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

BURKE, Peter. *Perdas e ganhos:* exilados e expatriados na história do conhecimento na Europa e nas Américas (1500-2000). São Paulo: Editora Unesp, 2017.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martina Fontes, 1989.

FERRO, Marc. *Cinema e História.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *In*: *The Mwga's Book*. Laboratório de Análise Fílmica, PPG de Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBa. Salvador, 2004.

LACAPRA. Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma.* 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

MEIHY, Murilo; ALBUQUERQUE, Márcio de Oliveira. Sagrada Escritura: a Constituição Nacional na formação do Irã Contemporâneo. *In*: COSTA, Renatho; TRAUMANN, Andrew (org.). *República Islâmica do Irã:* 40 anos de Khomeini a Soleimani. 1. ed. Rio de Janeiro: Autografia, 2020. (Recurso Eletrônico).

NORA, Pierre. *Entre memória e história:* a problemática dos lugares. Proj. História: São Paulo, 1993.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RAIETPARVAR, Ana Maria. A Diáspora iraniana em constante transformação: a Pluralidade de identidades na diáspora iraniana nos Estados Unidos, Europa e Brasil. *In*: COSTA, Renatho; TRAUMANN, Andrew (org.). *República Islâmica do Irã:* 40 anos de Khomeini a Soleimani. 1. ed. Rio de Janeiro: Autografia, 2020. (Recurso Eletrônico).

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SUMÁRIO

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. *In:* NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação:* ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

WILLIAMS, Richard. *The animator's survival kit.* A manual of methods, principles and formulas for classical, computers, games, stop motions and internet animators. New York: Faber & Faber, 2001.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema:* antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

2

Bianca Ferreira Machado da Silva

UMA ANÁLISE DE *THE FLOWER GIRL*:

A MULHER COREANA DURANTE A OCUPAÇÃO JAPONESA E SUA PARTICIPAÇÃO NA REVOLUÇÃO COREANA

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-753-8.2

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O presente capítulo analisa o filme *The Flower Girl*, com o intuito de observar a representação da vida das mulheres durante a ocupação japonesa e sua participação no processo de superação dessa condição, que culminou em um processo revolucionário.

Parte das discussões desenvolvidas neste capítulo deriva da dissertação intitulada *The Flower Girl* (1972) e *o Cinema do Juche: a produção cinematográfica norte-coreana como fonte histórica*, defendida em 2025 no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF). Na pesquisa, o longa-metragem foi analisado enquanto fonte histórica e produto cultural inserido no contexto político e ideológico da Coreia do Norte.

Lançado em 1972, esse drama é ambientado em um período anterior à fundação da República Popular Democrática da Coreia (RPDC), propondo-se a retratar a realidade do território coreano sob dominação japonesa e o contexto que antecede a revolução socialista coreana. Segundo a narrativa oficial norte-coreana, o roteiro teria sido atribuído a Kim Il-sung, o pai fundador da RPDC, enquanto a direção ficou a cargo de Choe Ik-gyu e Pak Hak.

Considerando que *The Flower Girl* foi selecionado por apresentar uma personagem feminina como figura central da narrativa, parece pertinente iniciar esta discussão a partir da experiência histórica dessas mulheres, vítimas da opressão colonial. Assim, torna-se necessário enfatizar a vivência feminina na península e sua participação no processo revolucionário coreano, bem como compreender de que maneira o filme, embora seja uma obra fictícia, incorpora em seu enredo elementos inspirados na realidade histórica.

A ideia não é definir uma categoria homogênea e estática de "mulher norte-coreana", até porque não é possível falar em "mulher

norte-coreana" antes da criação do Estado em 1948 – trata-se, nesse caso, da mulher coreana no período anterior à divisão da península. A proposta consiste, então, em analisar como o filme retrata esse sujeito histórico de maneira abrangente, explorando, ao longo do capítulo, as transformações da figura feminina na história da Coreia, desde a mulher sob a ocupação japonesa até a mulher revolucionária no contexto posterior, tomando o cinema como objeto de estudo.

A OCUPAÇÃO JAPONESA

Na tentativa de compreender a situação feminina na península no século XX, torna-se inevitável abordar uma das experiências mais violentas e desumanizadoras enfrentadas pelas mulheres coreanas durante o período: a ocupação japonesa. Episódio profundamente traumático para a história das duas Coreias, é amplamente reconhecido que milhares de mulheres coreanas foram submetidas à escravidão sexual ao longo da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Conforme aponta Chin Sung Chung, em *True Stories of the Korean Comfort Women* (1995, p. 14), "a política das mulheres de conforto foi planejada, estabelecida e gerida pelos chefes do Estado-Maior do Exército e da Marinha". Os bordéis para os quais essas mulheres eram levadas funcionavam sob rígido controle militar e integravam uma estrutura regulamentada pelo Império Japonês.

É significativo observar que no fim do século XIX e início dos anos 1900, surgiram grupos que buscavam combater a discriminação social, econômica e legal contra as mulheres, defendendo pautas como a abolição do casamento infantil e o direito à livre escolha matrimonial, em oposição aos casamentos arranjados por terceiros. Contudo, muitas dessas reivindicações permaneceram restritas ao campo das formulações políticas, uma vez que, entre as décadas

de 1910 e 1920, diversas mulheres engajadas na defesa dos direitos femininos foram perseguidas, presas e executadas pelas autoridades japonesas (De Mente, 2017, p. 356).

A condição colonial imposta à Coreia, por conseguinte, retardou significativamente os primeiros avanços no campo político e social relacionados aos direitos das mulheres. Milhares de mulheres coreanas, incluindo meninas menores de idade, foram forçadas à escravidão sexual durante o período de expansão imperial japonesa.

Conhecidas pelo termo japonês *ianfu* – frequentemente traduzido como "mulheres de conforto" –, essas mulheres eram deslocadas entre diferentes campos de batalha e tratadas como propriedades militares, de modo semelhante aos armamentos e demais equipamentos utilizados pelas tropas. Reduzidas à condição de instrumentos a serviço do exército imperial, eram compreendidas como objetos em sua forma mais extrema (Ryang, 2012, p. 135-136).

Havia, inclusive, um sistema rigidamente organizado para administrar as chamadas "estações de conforto" militares, locais nos quais tais abusos eram sistematicamente praticados. Essa forma de violência sexual ocorreu em um contexto histórico marcado pela negação dos direitos das mulheres e, de maneira ainda mais intensa, pela discriminação institucionalizada imposta às mulheres coreanas sob o imperialismo japonês. Nesse cenário, a violência sexual contra mulheres coreanas foi amplamente naturalizada no interior da lógica militar imperial.

Assim como Chung explica:

> A partir disto fica claro que o sistema militar foi estabelecido em relação direta com a política japonesa de obliteração de raças coloniais, coreanas em particular. O sistema não recrutava prostitutas japonesas, mas levava coreanas à força, a maioria das quais morreria no campo de batalha enquanto as que sobrevivessem seriam incapazes de ter filhos (Chung, 1995, p. 15).

Dessa forma, pertencer a uma família sem prestígio social, ser coreana e, acima de tudo, mulher, implicava ocupar uma posição de extrema vulnerabilidade diante da estrutura colonial japonesa. Essas mulheres estavam expostas não apenas às violências inerentes ao processo de colonização, mas também a formas específicas de agressão vinculadas à sua condição de gênero, sobretudo à violência sexual.

Afinal, nenhuma experiência colonial ocorreu dissociada do uso sistemático da violência como mecanismo de dominação; no caso japonês, entretanto, essa opressão extrapolava o plano físico e alcançava dimensões sociais, morais e simbólicas profundamente marcantes.

O domínio japonês na Coreia, além de ficar marcado pela extrema violência cometida contra as mulheres, também se caracterizou pela tentativa de substituir a cultura coreana por elementos da cultura japonesa. Para além das violências exercidas sobre os corpos femininos, as tentativas exacerbadas de apagamento da identidade coreana forneceram as bases para o fortalecimento do sentimento anticolonial e antinipônico na península.

Na tentativa de controlar e assimilar as mulheres coreanas, o governo colonial japonês investiu fortemente em campanhas de propaganda destinadas a enfraquecer os vínculos de lealdade familiar. A proposta consistia em transformar as mães coreanas em sujeitos leais ao Império Japonês, rompendo com a lógica da piedade filial, elemento central da organização social coreana (Kim, 2010, p. 749). Desse modo, o colonialismo buscava atingir as bases estruturais daquela sociedade por meio da desarticulação do ambiente familiar, nesse caso outro âmbito onde visava a mulher como instrumento.

Inicialmente, é imprescindível entender que o confucionismo como doutrina teve um grande impacto na península. Na Coreia, já havia uma palavra específica para a devoção familiar: *hyo*.

De acordo com De Mente (2017), é bem possível que o que se conhece hoje como piedade filial já existisse na Coreia antes mesmo da introdução do confucionismo em 108 a.C. Ainda assim, pode-se dizer que foi o conceito confucionista de adoração aos ancestrais que forjou o hyo no núcleo do sistema social tradicional coreano (De Mente, 2017, p. 108).

O princípio de que os filhos deveriam lealdade e respeito aos pais e ancestrais, se estendia para certos códigos morais que as filhas mulheres deveriam perpetuar. Dentro desse sistema de crenças, o papel da mulher era marcado pela subserviência às figuras masculinas. O conceito de parentesco e o estado de obediência andavam lado a lado, de modo que as hierarquias eram existentes não só na vida diária desses homens e mulheres, mas também dentro do ambiente familiar com uma roupagem diferente. Essa inarredável devoção, todavia, cobria ainda mais âmbitos do que somente o da casa e da hereditariedade.

Houve, portanto, uma tentativa concreta de apagamento cultural na península coreana, direcionada especialmente à figura feminina, compreendida como elemento central das relações sociofamiliares. Ainda que as mulheres sofressem estruturalmente os impactos de uma sociedade patriarcal, elas permaneciam inseridas em diferentes espaços de sociabilidade e de circulação social, de modo que sua presença estava longe de ser considerada irrelevante – muito pelo contrário.

Ademais, é importante destacar o senso de imobilidade produzido pela dominação imperial japonesa. Os coreanos sabiam que, apesar do processo de assimilação cultural promovido pelo colonialismo, jamais seriam efetivamente incorporados como japoneses. A renúncia ao *hangul* e às tradições coreanas não significava a superação da condição colonial, mas apenas a continuidade da subordinação dentro da hierarquia imposta pelo império. Paralelamente a isso, a política colonial japonesa empregou

diversos mecanismos de controle destinados a restringir a autonomia e disciplinar a população coreana.

A mulher coreana, estruturalmente, já vivia em um sistema de liberdade limitada antes mesmo da chegada dos japoneses, e o desequilíbrio de poder e as opressões decorrentes da ocupação da península agravaram ainda mais a situação da maioria dessas mulheres. Apesar dos inúmeros obstáculos que tornavam a participação política feminina um compromisso particularmente difícil, elas não deixaram de se posicionar politicamente por meio das associações e organizações que então surgiam.

Na perspectiva norte-coreana, tanto o exército quanto os primeiros elementos de uma ideologia nacional teriam emergido a partir da luta antinipônica. Para os norte-coreanos, a luta anticolonial constituiu um dos principais elementos de legitimação para a instauração do Estado. Nesse sentido, a resistência à ocupação japonesa é concebida historicamente como uma virada heroica e fundadora.

O filme mobiliza justamente esse contexto histórico como pano de fundo narrativo, uma vez que o período de resistência ao domínio japonês tornou-se uma das bases centrais da justificativa ideológica para a fundação da Coreia do Norte, como aponta Paulo G. Fagundes Visentini em *A Revolução Coreana* (2017). Nesse sentido, observa-se a construção de uma lógica de antagonismo, na qual os japoneses são representados como o polo opressor em contraste com a figura heroica dos coreanos, o que encontra respaldo histórico ao se observar o período colonial.

Ademais, não são poucos os estudos historiográficos que abordam a resistência coreana durante o período de 1910 a 1945. Trata-se de um episódio marcante na história da península coreana, cujos desdobramentos permanecem perceptíveis até o século XXI. As tensões diplomáticas entre Japão e Coreia do Sul, por exemplo, continuam recorrentes, frequentemente relacionadas às disputas

de memória sobre o período colonial. Entre essas questões estão os pedidos oficiais de desculpas por parte do governo japonês e os debates acerca das indenizações destinadas às vítimas coreanas da escravidão sexual promovida durante a ocupação imperial japonesa.

O Movimento Primeiro de Março (1º de março de 1919), a título de exemplo, é considerado a mais significativa manifestação contra a colonização japonesa à época. Embora tenha começado como um movimento pacífico que clamava por autonomia, contando com lideranças religiosas, o Movimento Primeiro de Março também pode ser visto como responsável por desembocar numa maior flexibilização da atividade política coreana dentro da península, possibilitando assim a organização e formação de guerrilhas que passaram a beber do marxismo-leninismo (Cumings, 2021).

É nesse cenário de barbárie e atrocidades que o filme *The Flower Girl* se passa, apresentando ao espectador uma perspectiva ficcional da ocupação japonesa a partir dos impactos vivenciados pela personagem principal. A partir da trajetória da menina das flores, Kot-pun, é possível analisar as consequências sociais, econômicas e subjetivas da dominação colonial na península coreana.

THE FLOWER GIRL: O ENCONTRO DA FICÇÃO E DA REALIDADE

Trágica em alguns momentos, mas também marcada por elementos de esperança, a obra desenvolve-se ao longo de seus 127 minutos apresentando personagens inseridos em uma trajetória de libertação – simbólica e literal –, com ênfase constante nas adversidades que atravessam o cotidiano da protagonista, uma jovem que vende flores pelas ruas da península coreana durante a ocupação japonesa.

O filme busca retratar a trajetória dessa jovem em condição de extrema pobreza, articulando, simultaneamente, questões relativas à desigualdade social e às adversidades vivenciadas pelo povo coreano no período que antecede a Revolução Coreana. Já nos momentos iniciais da obra, informa-se ao espectador que o longa-metragem foi adaptado de uma peça teatral escrita e encenada em Wujiazi, em 1930.

No ano de seu lançamento, o drama foi bem recebido pelo *Karlovy Vary International Film Festival*, onde venceu o "Prix Special" daquela edição. Essa premiação consolidou-o como um dos filmes mais conhecidos produzidos pelo Estado socialista norte-coreano, sendo também o primeiro título nacional a receber um prêmio internacional.

Como aponta Johannes Schönherr (2012, p. 50), os grandes festivais de cinema do bloco oriental – como Karlovy Vary, Moscou e Sochi – já exibiam produções norte-coreanas anteriormente, embora tais seleções fossem, em grande medida, motivadas por considerações políticas mais do que artísticas. Esse cenário teria se modificado com o lançamento de *The Flower Girl*, que conseguiu atrair público e, consequentemente, um júri internacional sensibilizado pelo impacto artístico da obra.

O foco dessa obra não parece estar apenas na jornada de crescimento e desenvolvimento da personagem principal, mas também em um enquadramento mais amplo da realidade social coreana na primeira metade do século XX. Enquanto obra que busca apresentar certo grau de historicidade, o filme aparenta situar sua narrativa entre as décadas de 1930 e 1940, procurando representar o período final da ocupação japonesa na Coreia.

Historicamente, assim como outras nações submetidas ao colonialismo, a Coreia passou a reivindicar sua autonomia diante do domínio estrangeiro. A ocupação nipônica, marcada pela violência

e pela repressão como citado anteriormente, era amplamente rejeitada pela população coreana. Tal percepção estava associada principalmente à compreensão de que a expansão imperialista japonesa havia sido ilegal, sobretudo porque o Imperador Gojong (1852-1919) jamais teria assinado o Tratado de Anexação da Coreia. Para muitos coreanos, a soberania japonesa não apenas carecia de legitimidade política, mas também possuía um caráter profundamente imoral.

Kot-pun, interpretada pela atriz Hong Young-hui, é vítima de opressão interseccional. Subjugada pelos japoneses, por seu enquadramento étnico, ela sofre racismo; e é degradada por seu enquadramento social, já que ocupa posição inferior à das ricas mulheres da sociedade coreana. Ela sofre diretamente violência de gênero e sua posição enquanto moça pobre a coloca numa situação de vulnerabilidade.

Como escreveu Kimberlé Crenshaw (2002, p. 178):

> [...] a violência contra as mulheres baseada na raça ou na etnia. Essa violência pode ser concebida como uma subordinação interseccional, já que o racismo e o sexismo manifestados em tais violações refletem um enquadramento racial ou étnico das mulheres, a fim de concretizar uma violação explicita de gênero.

Os abusos cometidos pelos japoneses contra as mulheres coreanas constituem um fato historicamente documentado e estiveram fundamentados em uma lógica de opressão racial imperialista. Contudo, como o longa também evidencia, a violência não era praticada exclusivamente pelos ocupantes japoneses, mas igualmente reproduzida por setores da elite coreana.

Desse modo, embora Kot-pun e sua mãe pertencessem ao mesmo grupo étnico que essa elite, ambas se encontravam submetidas a uma condição de subordinação interseccional, uma vez que ocupavam posições distintas na estrutura social em razão de seu

menor poder econômico, de sua posição social e também de sua condição enquanto mulheres.

Nesse contexto, tornam-se mais suscetíveis a formas de violência e exploração que não se limitam à questão de gênero, mas também se articulam à condição de classe. As relações sociais de sexo e de classe manifestam-se claramente nessa dinâmica, visto que a Senhora Bae, ao questionar se Kot-pun se tornará uma *kisaeng*, reduz a jovem à condição de objeto passível de exploração. Caso não desempenhe trabalho doméstico a serviço daquela família, o único destino socialmente concebível para uma jovem pobre seria o caminho associado à vida de cortesã.

A dimensão da classe, no filme, fala mais alto do que a categoria do gênero e a questão socioeconômica da família da personagem principal é bem frisada. As desigualdades e os abusos de poder por indivíduos de classes superiores igualmente aparecem com certa constância até o fim da trama – com homens e mulheres igualmente subjugando e sendo subjugados.

Veja bem, não é que o gênero não é importante; a personagem principal é do gênero feminino e sofre hostilidades e pressões atreladas à condição do seu gênero, mas os conflitos que tomam forma no filme se respaldam em enfrentamentos que possuem a luta de classes como base.

Por volta da meia hora de filme, Kot-pun é humilhada por japoneses ao tentar vender suas flores. O cenário dessa cena é significativo para a narrativa: um bairro japonês, com placas em *kanji* por todos os lados. A *mise en scène* reforça visualmente a presença da dominação colonial japonesa, criando um espaço que contrasta diretamente com a precariedade associada à protagonista coreana.

A representação do homem e da mulher que aparecem nesse momento também é enfática – a mulher japonesa, por exemplo, olha a protagonista de cima a baixo com desdém, chamando-a

de suja. O enquadramento da personagem e a composição visual da cena contribuem para evidenciar sua posição de vulnerabilidade e exclusão naquele ambiente.

Circunstancialmente, o tom estabelecido em relação ao tratamento dos japoneses para com os coreanos se mantém, reforçando a animosidade entre eles até o fim da história. Nesse sentido, o longa mobiliza elementos melodramáticos para intensificar emocionalmente o sofrimento da protagonista e construir uma oposição bastante clara entre opressores e oprimidos.

E nesse ponto, torna-se um tanto nítido sobre o que o filme trata: com muita honestidade interpretativa, o longa-metragem aborda a quebra de um ciclo; trata-se, assim, de um recomeço que se inicia com uma luta contra os vilões da história, resultando em libertação e catarse.

Ou seja, a trama se desenrola porque é uma história sobre conquista e superação. Evidentemente, interpretações variam e muitas das vezes se encontram abertas para serem redefinidas, mas pensemos que não é coerente anular partes da obra em prol de uma leitura isolada que apaga o que *The Flower Girl* coloca a todo momento em evidência.

A ESTÉTICA DO CINEMA REVOLUCIONÁRIO NORTE-COREANO

Pensando a questão cinematográfica, é fundamental compreender que os norte-coreanos, no processo de consolidação de uma nova identidade nacional após a divisão da península, passaram por profundas transformações sociais de caráter estrutural.

A sociedade comunista à qual aspiravam deveria ser desenvolvida não apenas em termos econômicos, mas também culturais, ideológicos e morais. Artistas e escritores eram concebidos como agentes fundamentais na construção dessa nova sociedade socialista, desempenhando uma função central dentro do projeto revolucionário.

Utilizando *On the Art of the Cinema*, de Kim Jong-il, para exemplificar essa questão, torna-se evidente que, se o Juche estava associado à ideia de autossuficiência e independência, então o cinema e as demais formas de arte produzidas sob esse preceito deveriam não apenas privilegiar o "nacional" enquanto temática, mas também construir narrativas centradas no homem enquanto sujeito principal da história.

De acordo com a perspectiva de Kim, responsável pela formulação das diretrizes culturais do país, as produções artísticas deveriam representar a experiência humana a partir da realidade social coreana, articulando o indivíduo ao processo revolucionário e à coletividade socialista.

Desse modo, as formas de arte produzidas no país passaram a ser concebidas como parte da chamada "arte do Juche", que articulava elementos tradicionalmente vinculados ao já consolidado Realismo Socialista a aspectos particulares da cultura e da experiência histórica norte-coreana.

Nesse contexto, o Realismo Socialista – voltado à representação das questões de classe e da luta de classes –, bem como temas relacionados à juventude partidária, à vida no campo, ao trabalho rural e industrial e às lideranças políticas, pode ser compreendido como uma das bases para aquilo que posteriormente se desenvolveria na Coreia do Norte enquanto arte do Juche.

Marcado pela representação da vida cotidiana e pela idealização da luta revolucionária, o Realismo Socialista constituiu-se

como um método através do qual os artistas cumpriam com as demandas impostas pelo Partido Comunista (Vaughan James, 1975). A rotina do trabalhador tornou-se um tema recorrente nas expressões artísticas derivadas dessa estética; sorrisos largos, paisagens verdejantes e personagens coletivamente engajados figuram entre alguns dos atributos frequentemente presentes nas obras produzidas sob a influência dessa vertente.

O Juche no campo artístico – e, consequentemente, no cinema – pode ser entendido, consequentemente, como uma apropriação e reformulação local do Realismo Socialista, reinterpretado a partir das demandas políticas, ideológicas e nacionais da Coreia do Norte. Mais do que uma simples derivação estética, constituiu-se como uma forma própria de realismo revolucionário desenvolvida no contexto da consolidação do Estado socialista norte-coreano.

The Flower Girl se insere nessa tradição ao mobilizar elementos melodramáticos e uma forte carga emocional para construir a trajetória de amadurecimento da protagonista. O sofrimento, a pobreza e as sucessivas humilhações enfrentadas por Kot-pun não possuem apenas uma função dramática, mas também política, na medida em que sua transformação pessoal simboliza o despertar da consciência revolucionária. Porquanto, o drama atua como mecanismo de mobilização emocional, buscando sensibilizar o espectador diante das injustiças retratadas pela narrativa.

A busca por uma arte mais próxima da realidade constituía à época um dos princípios centrais do Juche. A proposta de representar "pessoas reais", reproduzir aspectos da vida cotidiana e construir um olhar simultaneamente realista e sensível no cinema norte-coreano relacionava-se diretamente aos pressupostos dessa orientação estética e ideológica, como apontava Kim Jong-il em seu livro.

Como o próprio Kim defendia, ideias inovadoras, por mais criativas que fossem, apenas poderiam produzir resultados concretos

se estivessem fundamentadas na vida real. Em outras palavras, a criação de uma obra cinematográfica inovadora e ousada dependia não apenas do talento do diretor, mas também de seu profundo conhecimento das políticas do Partido e de sua experiência concreta de vida.

Portanto, faz sentido analisar *The Flower Girl* e os elementos que permeiam o filme a partir da compreensão de que sua produção foi concebida sob uma perspectiva que valorizava representações mais próximas da realidade. Com isso, a obra mobiliza questões relacionadas à vivência feminina durante a ocupação japonesa, bem como à posterior participação das mulheres no processo revolucionário.

KOT-PUN E A ATUAÇÃO FEMININA NO CAMPO REVOLUCIONÁRIO COREANO

As mulheres na contemporaneidade atuaram como agentes de mudança tanto quanto os homens, estando presentes em guerras e processos revolucionários que marcaram o século XX. Na península coreana, muitas participaram da Revolução Coreana (1945-1950), desde aquelas envolvidas em movimentos anticoloniais até aquelas inseridas em organizações voltadas à emancipação feminina.

O papel dessas mulheres no processo revolucionário, para além da práxis política, também se estendeu ao espaço simbólico de reprodução ideológica, articulado à construção do Estado socialista do Juche. Nessa perspectiva, de sujeitos da história, elas também passaram a ocupar o lugar de personagens centrais na chamada "arte revolucionária" norte-coreana.

Elas, em especial as militantes comunistas, romperam com paradigmas tradicionais de gênero ao assumirem também a participação armada (Park, 1993). Embora a existência de um exército

feminino formal não seja plenamente confirmada, figuras como Kim Jong-suk (1917-1949), primeira esposa de Kim Il-sung, teriam participado de combates durante o processo revolucionário que marcou a península coreana. De modo semelhante, Kim Hwak-sil, conhecida como "A Mulher General", também é mencionada como participante de conflitos armados.

Segundo Kyung Ae Park, em *Women and Revolution in North Korea* (1993 p. 531), embora haja limitações quanto à disponibilidade de informações sobre a atuação feminina nesse período, Kim Il-sung chegou a mencionar, em alguns de seus discursos, os feitos da guerrilha feminina. As mulheres coreanas estiveram, de fato, inseridas em espaços propícios à luta política – ainda que em menor escala quando comparadas aos homens coreanos –, participando ativamente do processo revolucionário. Afinal, elas representaram o primeiro grupo feminino a se organizar politicamente na península.

O primeiro congresso da *Women's League*, realizado em 1946, contou com aproximadamente 800 mil membros e, ao final daquele mesmo ano, estima-se que a organização já alcançasse cerca de um milhão de integrantes, passando a representar quase 20% da população feminina da Coreia ao norte da península. Ou seja, a existência da Women's League foi particularmente importante.

Em 1947, apenas um ano após sua criação, diante da precariedade da educação feminina, integrantes da liga passaram a atuar diretamente na alfabetização de mulheres e meninas. As integrantes da organização eram responsáveis por investigar os motivos pelos quais muitas delas não frequentavam a escola, verificando, inclusive, se maridos ou sogros as impediam de estudar (Kim, 2013, p. 102).

A memória da luta anticolonial, posteriormente fundida ao ímpeto revolucionário, além de ter se tornado um elemento legitimador do Estado socialista fundado em 1948 (Visentini, 2017), também se apresentou na República Popular Democrática da Coreia como

fator central para a construção de um "novo povo". Nesse contexto, pensar uma "nova nação" implicava igualmente imaginar uma "nova mulher" – assim como um "novo homem" –, sendo essa nova figura feminina concebida a partir da memória da mulher revolucionária.

Como expõe Sonya Ryang em *Reading North Korea* (2012), os livros de história norte-coreanos sustentam que foi em 1932 que o Exército Popular Revolucionário Coreano antijaponês – de caráter guerrilheiro – teria sido fundado na Manchúria por Kim Il-sung, então com apenas vinte anos. Assim, segundo a narrativa oficial norte-coreana, as primeiras guerrilhas de resistência ao domínio japonês teriam surgido na Manchúria sob a liderança do jovem Kim Il-sung.

Na narrativa do longa, Kot-pun, é apresentada como uma jovem coreana marcada pelo sofrimento vivido pelo povo coreano sob a colonização japonesa. Inserida em uma realidade de servidão e pobreza, ela enfrenta sucessivas adversidades ao assumir os cuidados de sua irmã cega, Sun-hui, e de sua mãe doente, ao mesmo tempo em que lida com a ausência do irmão mais velho, preso injustamente.

Com um pai morto e um irmão encarcerado, essa personagem é sua própria agência. Isso é interessante, já que a mulher coreana do final de 1800 e início do século XX se via como peça incompleta sem estar sob a tutela de um homem, fosse marido ou, nesse caso, um irmão e filho mais velho.

Com o desenrolar do enredo, Kot-pun passa gradualmente por um processo de transformação que a conduz ao momento de eclosão do processo revolucionário coreano. Nesse percurso, a personagem deixa de assumir uma postura mais passiva e passa a adotar uma posição mais assertiva, após vivenciar tanto as violências da colonização japonesa quanto os abusos perpetrados por setores da elite coreana colaboracionista.

Essa mudança de paradigma e de posicionamento da personagem dialoga, em certa medida, com acontecimentos observados na realidade histórica. Durante o domínio imperialista japonês, alguns grupos de mulheres patriotas foram criados, enquanto outras organizações femininas já existentes – como *The Association of Women Friends*, fundada em 1899 – foram suprimidas pelas autoridades coloniais. Em razão disso, muitos movimentos femininos passaram a direcionar suas reivindicações para a luta pela independência da Coreia.

Com essa nova conjuntura, se por um lado emergiram grupos patrióticos frequentemente vinculados à Igreja, por outro surgiram organizações influenciadas pelo marxismo, entre elas a *The Kyongsong Women's Youth League*. Muitas das fundadoras desses grupos eram, inclusive, esposas de lideranças políticas ligadas ao movimento comunista coreano.

Outrossim, após a divisão da península, o governo da República Popular Democrática da Coreia jamais ocultou a participação feminina no processo revolucionário. Pelo contrário, em entrevistas concedidas a acadêmicos ocidentais, oficiais norte-coreanos afirmaram explicitamente que houve contribuição feminina no movimento antijaponês e que as mulheres participaram "'na luta armada como os homens'" (Park, 1993, p. 531, tradução própria). Nesse contexto, a mulher coreana passava gradativamente, no âmbito político e simbólico, a ocupar o papel de protagonista de sua própria história.

No que se refere às heroínas da revolução, Park (1993) argumenta que, entre as guerrilheiras preservadas pela memória oficial norte-coreana, Kim Jong-suk, diferentemente da mãe de Kim Il-sung, teria participado ativamente das linhas de frente. Segundo a autora, Kim Jong-suk foi apresentada como uma incansável militante comunista e líder engajada na libertação das mulheres por meio dos movimentos feministas. Em Hoeryong, sua cidade natal, o governo norte-coreano construiu o Hoeryong Revolutionary Site, espaço no

qual é exibida a arma supostamente utilizada por ela na luta armada contra os japoneses.

A trama explora o crescimento pessoal de Kot-pun em meio às adversidades, destacando sua capacidade de permanecer altruísta, amável e empática — características que reforçam os valores morais centrais da narrativa. Ao esmiuçar o filme, torna-se inevitável identificar as nuances presentes na construção da personagem. Por um lado, Kot-pun, enquanto jovem inserida na Coreia das décadas de 1930 e 1940, demonstra certa autonomia em momentos específicos da narrativa; por outro, também reproduz comportamentos mais conservadores associados ao papel social atribuído à mulher.

No início da narrativa, Kot-pun é retratada como uma jovem ingênua, tímida e resignada, constantemente submetida a agressões e sucessivas desventuras. Ao final de sua trajetória, contudo, a personagem passa por uma mudança significativa: de uma figura passiva, torna-se protagonista de suas próprias ações, sendo a revolta a principal manifestação dessa mudança. Incapaz de suportar continuamente as violências e injustiças que a cercam, Kot-pun abandona a passividade e assume uma postura ativa diante da realidade em que vive. O ato de rebelar-se representa, assim, a ruptura do ciclo de constrangimentos e opressões que marca seu arco narrativo.

CONCLUSÃO

Enquanto fonte histórica, *The Flower Girl* oferece uma série de elementos passíveis de análise. O sentimento antinipônico, a representação da mulher e de sua luta pela sobrevivência, as desigualdades produzidas pela estratificação social e a atuação política clandestina figuram entre os principais aspectos que podem ser investigados a partir de uma perspectiva historiográfica.

O longa-metragem, por conseguinte, cumpre sua proposta enquanto filme histórico. A obra permite que o espectador observe o processo de ocupação japonesa a partir da perspectiva dos coreanos, mais especificamente pelo olhar de uma mulher. Desse modo, o filme busca materializar um período marcado pela hostilidade, pela violência e pela coerção colonial.

Evidentemente, deve-se considerar a liberdade poética inerente à construção cinematográfica. Ainda assim, é compreensível que a Coreia do Norte produza narrativas que expressem sua própria interpretação dos acontecimentos históricos, da mesma forma que inúmeros filmes, séries e livros sobre a Segunda Guerra Mundial foram produzidos sob perspectivas marcadamente estadunidenses e centradas em seus heroísmos nacionais.

The Flower Girl consegue retratar, para além da trajetória de uma jovem na península coreana durante a primeira metade do século XX, o sentimento revolucionário que gradualmente se dissemina pelos pequenos vilarejos da região. Da desesperança à construção de uma perspectiva de futuro, a narrativa romantiza aquilo que seria concebido como o princípio fundador da própria Coreia do Norte: o florescimento de uma consciência revolucionária associada à luta anticolonial.

Inicialmente construída como uma personagem que incorpora certos estereótipos femininos – sobretudo ligados à ingenuidade e à submissão –, Kot-pun gradualmente assume a postura de uma figura revolucionária. Ainda que o cinema estatal a apresente em conformidade com aspectos tradicionais associados ao papel social da mulher naquela sociedade, a personagem também é representada como alguém que age em defesa da sua agência, de seus objetivos e afetos.

Sua motivação está diretamente relacionada ao cuidado com a mãe enferma, à proteção da irmã e à busca pelo reencontro com o

irmão, elementos que articulam o dever familiar à consciência revolucionária construída ao longo da narrativa. Trata-se, a partir dessa perspectiva, da construção de uma figura feminina que transforma o sofrimento individual em consciência política, articulando os afetos familiares ao próprio processo revolucionário representado pelo filme.

REFERÊNCIAS

CHUNG, Chin Sung. Korean women drafted for military sexual slavery by Japan. *In*: HOWARD, Keith (ed.). **True stories of the Korean comfort women**: testimonies. London: Cassell, 1995.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, jan. 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/. Acesso em: 15 maio 2024.

CUMINGS, Bruce. **Korea's place in the sun: a modern history**. Updated ed. New York: W. W. Norton, 2005.

CUMINGS, Bruce. **North Korea**: another country. New York: New Press, 2004.

CUMINGS, Bruce. Decoupled from history: North Korea in the "Axis of Evil". *In*: **Inventing the axis of evil**: the truth about North Korea, Iran, and Syria. New York: The New Press, 2004.

CUMINGS, Bruce. **The Korean War**. New York: Modern Library, 2011.

CUMINGS, Bruce. Korea, a unique colony: last to be colonized and first to revolt. **The Asia-Pacific Journal – Japan Focus**, v. 19, n. 21, nov. 2021. Disponível em: https://apjjf.org/2021/21/Cumings.html. Acesso em: 31 jan. 2024.

DE MENTE, Boye Lafayette. **The Korean mind**: understanding contemporary Korean culture. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2017.

HIRATA, Helena. Gênero, patriarcado, trabalho e classe. **Revista Trabalho Necessário**, Niterói, v. 16, n. 29, p. 14-27, 2018. DOI: https://doi.org/10.22409/tn.16i29.p4552. Acesso em: 15 abr. 2024.

SUMÁRIO

KIM, Jong-il. **On the art of the cinema**. [S.l.: s.n.], 1973.

KIM, Suzy. Revolutionary mothers: women in the North Korean revolution, 1945-1950. **Comparative Studies in Society and History**, Cambridge, v. 52, n. 4, p. 742-767, out. 2010. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40864895. Acesso em: 15 abr. 2024.

KIM, Suzy. Mothers and maidens: gendered formation of revolutionary heroes in North Korea. **The Journal of Korean Studies**, Durham, v. 19, n. 2, p. 257-289, 2014. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/43923272. Acesso em: 10 set. 2023.

KIM, Suzy. **Everyday life in the North Korean revolution**, 1945-1950. Ithaca: Cornell University Press, 2013.

PARK, Kyung Ae. Women and revolution in North Korea. **Pacific Affairs**, Vancouver, v. 65, n. 4, p. 527-545, 1992/1993. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2760318. Acesso em: 15 abr. 2024.

RYANG, Sonia. **Reading North Korea: an ethnological inquiry**. Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2012.

SCHÖNHERR, Johannes. **North Korean cinema**: a history. Jefferson: McFarland & Company, 2012.

VAUGHAN JAMES, C. **Soviet socialist realism: origins and theory**. New York: St. Martin's Press, 1975.

VISENTINI, Paulo G. Fagundes. **A revolução coreana**: o desconhecido socialismo zuche. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

3

Marina Berthet

MONAGAMBÉÉÉ (1969, 17MIN):

ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA E ASSINATURA VISUAL POR SARAH MALDOROR[1]

1 A escrita deste texto não teria sido possível sem o apoio do Departamento de História para a realização do meu pós-doutorado em 2022-2023, a acolhida de Annouchka de Andrade que possibilitou o acesso aos arquivos de sua mãe Sarah Maldoror e as conversas e trocas com o grupo Link´Art Afrikas.

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-753-8.3

O escritor José Luandino Vieira ressalta que suas *estórias*, ou seja, narrativas escritas e orais ficcionais, são inspiradas em sua realidade. Mais especificamente, decorrem de vivências na cidade de Luanda, onde chegou na tenra idade com sua família portuguesa branca. O autor escreve a seguinte frase introdutório no seu livro *Vidas novas*, edição de 2006: "Minha estória. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro que não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda"[2]. Na jovem idade adulta, viveu a experiência do cárcere, que marcou uma ruptura na sua vida, como outros colonizados de diferentes grupos econômicos e sociais, perseguidos pelo regime colonial português. Sua vivência carcerária se tornou o fio condutor de sua ficção. Nas narrativas reunidas em *Vidas novas* (1962), redigido em prisão de Luanda, o autor compartilha com o público leitor o cotidiano banal dos sujeitos colonizados nas celas e transformado em matéria literária. O conto "O completo de Lucas Matesso" protagonista deste capítulo foi escrito, assim como os outros contos, entre junho e julho de 1962. As narrativas do livro foram distinguidas com o Prémio João Dias[3], do mesmo ano. A prisão converteu-se em um lugar de observação da própria vida e das dos outros detentos. Esses testemunhos evidenciam não apenas as violências do sistema prisional colonial, mas também a convivência, a solidariedade ou animosidade entre detidos e as suas estratégias cotidianas de resistência. O cárcere configura-se como um microcosmo de encontros improváveis que talvez não aconteceriam "lá fora" e um espaço delimitado de escrita no qual Luandino Vieira desenvolve sua forma de narrar. Foi no Pavilhão da Polícia Internacional de Defesa do Estado (Estado português), mais conhecido como PIDE, em São Paulo de Luanda, que José Luandino escreveu os sete contos da obra.

2 VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. São Paulo: Ática, 1982. p. 123.

3 Comissão científica composta de: Urbano Tavares Rodrigues, Orlando da Costa, Lília da Fonseca, Noémia de Sousa e Carlos Ervedosa. Informação que consta na edição de *Vidas novas* de 2006 pela Editorial Nzila, Luanda.

A sua passagem pelas prisões angolanas entre 1961-1964 é um tema abordado por Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski (2015) em entrevista concedida pelo escritor. Ao recordar esse período, Vieira descreve aspectos da vida na prisão, como a superlotação: "[...] Estávamos em uma daquelas cadeias que às sextas, sábados e domingos se enchiam e ficavam 80 pessoas num lugar de 12, uma coisa assim". Por ser considerado preso político, Luandino permanecia em uma cela separada, dividida apenas com dois companheiros de militância: Jacinto e António Cardoso, também escritores angolanos. Como relata o autor, "ratazanas enormes apareciam de noite", e os três companheiros se revezavam para espantá-las. É notório o encarceramento de pessoas presas no período colonial por razões muito diversas entre ladrões, culpados de crimes, presos políticos, artistas e intelectuais angolanos. José Luandino Vieira recorda que, embora preso, teve acesso a papel e caneta, inclusive uma máquina de escrever na prisão, e todos os seus textos eram submetidos a controles. Cientes disto, os escritores lançavam mão de estratégias para driblar a censura. Na sua entrevista com Joana Passos (2019), o autor conta que: "Às vezes fazíamos duas versões, mandávamos uma à frente, que era para o choque, para dar os cortes todos, e depois quando íamos com a outra versão, eles já não viam aquilo da mesma maneira porque sabiam que tínhamos seguido as indicações da censura, corta aqui, corta ali... e às vezes... passavam"[4]. A censura era intercalada por fases de afrouxamento das restrições à liberação dos textos literários. Por vezes, o controle se exercia sobre alguns aspectos apenas. O livro de Luandino Vieira chamado *Luuanda* foi publicado em 1963 e recebeu o Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE) em 1965. Em pleno Estado Novo, era inconcebível para os setores ligados ao regime salazarista que um autor considerado "terrorista" pelas autoridades coloniais

4 Entrevista com Joana Passos (2019): "Estou-me a lembrar de uma página grande sobre poesia angolana em que nós não mandamos as gravuras, que eram uns linóleos, e a censura cortou, e nós publicamos os linóleos em lugar dos poemas, e passou, e se calhar os linóleos ainda eram piores do que os poemas, mas enfim...".

"fosse reconhecido e muito menos premiado"[5] por uma das principais instituições literárias da metrópole. A repercussão do debate sobre o prêmio atribuído a Luandino Vieira tornou inviável não só a publicação de uma segunda edição desta obra como qualquer outra obra de sua autoria. A trajetória editorial de *Luuanda* tornou-se uma história marcada por censura e circulação clandestina de versões copiadas, às vezes nem chanceladas pelo autor.

Antes de chegar às livrarias, porém, os contos escritos em folhas precisavam literalmente sair da prisão. Em entrevista concedida a Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski (2015), Luandino Vieira afirma não recordar exatamente como o manuscrito de *Luuanda* conseguiu deixar o cárcere, mas relata um episódio inusitado citado por ilustrar como a maioria dos seus textos censurados saía provavelmente da prisão.

> E saíram essas estórias, saíram nas... não sei muito bem como é que saíram, sei que as fichas saíram, nas suas versões originais, nas fraldas do Xexe. Porque o Xexe tinha 3 ou 4 meses; ia visitar-me e, uma das maneiras para afastar o guarda, que estava ali ao lado, nas visitas, era trocar a fralda da criança. O guarda afastava-se, porque não queria ver o que estava a ver, e então eu levava já 4 ou 5 folhas dobradas já do tamanho de bolacha, aquelas bolachas. Uma vez foi assim que eu as fiz sair... eles faziam a vistoria de tudo o que vinha de casa e abriam, então o pacote de bolachas já vinha fechado no celofane, tudo, e não mexiam. De maneira que eu disse "Bom, eu vou pôr isto lá dentro e vou buscar a roupa suja", que era para depois eles verem a roupa; [...]. A Linda foi tirando umas folhas, de uma maneira ou de outra, e tinha o original com ela. Quando fomos lá para baixo, para a 4ª esquadra, na Baixa, onde escrevi a "Estória do ladrão e do papagaio" e completei, portanto, as três estórias, fiz o trabalho todo e depois entreguei na visita lá embaixo. (Entrevista com Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski, 2015).

5 "Luuanda": biografia de um livro escrito na prisão (RTP Ensina). Disponível em: https://ensina.rtp.pt/artigo/luuanda-biografia-de-um-livro-escrito-na-prisao/

DO CONTO "O FATO COMPLETO DE LUCAS MATESSO" DE LUANDINO VIEIRA AO FILME *MONANGAMBÉÉÉ*

A trajetória editorial de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* foi igualmente marcada pela repressão política. Escrito em 1961, o romance enfrentou obstáculos para sua circulação. José Luandino Vieira recorda que entregou o manuscrito à sua esposa, Linda, pouco antes de ser preso pela segunda vez, no final do mesmo ano. A partir de então, o texto passou a circular clandestinamente em cópias copiografadas, que não haviam sido lidas pelo autor. A censura colonial desta vez foi contornada por meio das redes transnacionais de solidariedade e de edição. Joana Passos (2019) sublinha as relações existentes entre membros da editora *Présence Africaine* em Paris e os intelectuais da Casa dos Estudantes do Império (CEI) no exílio, entre os quais Mário Pinto de Andrade que constituía um elo entre os intelectuais de Angola e a rede de intelectuais e apoiadores da luta anticolonial em Paris. A obra foi publicada dez anos após sua escrita em tradução francesa, por *Présence Africaine*[6] em 1971, no livro intitulado *La vraie vie de Domingos Xavier*, seguido, na mesma publicação, do conto "Le complet de Mateus"[7]. Tudo indica que "O fato completo de Lucas Matesso" foi separado dos outros contos do livro *Vidas novas* e ganhou rapidamente uma tradução livre em francês na revista argelina *Novembre*[8] em 1965. A pesquisadora Marie-Alice

6 Uma editora francesa chamada Edições Anticolonial teria publicado o mesmo texto em 1968, sem a chancela do seu autor. Cabe notificar que não foi possível confirmar essa informação, nem encontrar essa editora.

7 "La vraie vie de Domingos Xavier" suivi de "le complet de Mateus", récits angolais. Traduction de Mário Pinto de Andrade et Chantal Tiberghien.1971. Présence africaine.

8 Revista *Novembre*. Quatro números. Publicada em 1964 e 1965. Consultar a análise de Maria-Alice Séférian in: .AAN-1979-18_54.pdf . Acesso em: 10 jun. 2026. São 4 números publicados entre 1964 e 1965, cerca de 430 páginas.

Séférian analisou, em sua pesquisa, os quatro primeiros números da revista. Ao examinar a maneira como os autores de *Novembre* abordam a luta pela independência, Marie-Alice Séférian[9] observa que seus editores concebiam a experiência argelina como parte de um processo mais amplo de lutas anticoloniais. Entretanto, essa perspectiva não parece refletir-se plenamente na seleção dos textos publicados. A pesquisadora destaca que a única cena explícita de tortura presente no número quatro, é do Luandino Vieira (p. 49-50) em : "O fato completo de Mateus". O conto descreve de forma explícita cenas de tortura, aspecto que pode ter favorecido sua rápida tradução e circulação em outro idioma para denunciar as atividades do regime colonial. Não por acaso, foi publicado juntamente com *A verdadeira vida de Domingos Xavier*, obra que igualmente tematiza a tortura no contexto colonial[10].

As duas entrevistas citadas com Rita Chaves e Jacqueline Kaczorowski (2015) e com Joana Passos (2019) permitiram reconstituir parcialmente a trajetória dos livros escritos pelo autor angolano durante seus encarceramentos. As entrevistas revelam a existência de diferentes formas de reprodução e disseminação das obras, incluindo cópias manuscritas, datilografadas [...]. Mencionar os mecanismos criados por escritores, intelectuais, editores e militantes para assegurar a circulação de textos considerados subversivos é essencial. Acompanhar a trajetória dos textos literários se faz necessário para entender como podem inspirar obras cinematográficas. As obras literárias e cinematográficas revelam as dinâmicas do campo - no sentido empregado por Bourdieu - cultural atravessado

9 A referência de Serafian, contudo, apresenta algumas imprecisões, tanto em relação ao título da obra quanto ao contexto em que a narrativa se desenvolve, já que a cena não ocorre em Cabo Verde. Foi a partir de 1965 que Luandino Vieira foi transferido para o Campo de Tarrafal (Cabo Verde).

10 Considerando que Novembre era uma revista editada em francês na Argélia e que Mário Pinto de Andrade – um dos fundadores do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) – residia em Argel nesse período, é provável que ele tenha realizado a tradução do conto.

por disputas políticas, limitações materiais e formas criativas artísticas. Tanto escritores quanto cineastas enfrentaram obstáculos semelhantes relacionados à censura colonial, às dificuldades de financiamento, à obtenção de apoio institucional e aos desafios de produção, circulação e distribuição de suas obras. Precisavam mobilizar redes internacionais de financiamento, lidar com a escassez de recursos técnicos, conviver com a precariedade das condições de produção e, muitas vezes, correr o risco de perder os negativos originais de seus filmes ou ainda não receber os direitos autorais sobre suas obras. Assim como os textos literários produzidos entre as décadas de 1960 e 1975 percorreram trajetórias complexas até sua publicação, múltiplos obstáculos aparecem na questão da produção de filmes para serem realizados e distribuídos. Apesar dos constrangimentos materiais, cineastas experimentavam linguagens cinematográficas diversas, mas a questão estética parecia secundária diante do desafio político da denúncia. Não raramente, essa estética foi considerada "rudimentar" ou "elementar" por parte da crítica da época. Em razão da repressão exercida pelo regime salazarista nas colônias portuguesas, *Monangambéé*, filme protagonista deste capítulo, não poderia ser filmado em Angola. Sarah Maldoror realizou o filme no final dos anos sessenta, quando vivia em Argel e recebeu apoio político e financeiro (parcial) para desenvolver o projeto de tornar filme, o conto: *O fato completo de Lucas Matesso*. O financiamento do governo argelino tornou a produção possível e inscreveu a obra no ambiente de sua solidariedade internacional às lutas de libertação africanas. O que interessa é entender que o processo de realização de *Monangambéé* ocorreu em um espaço intelectual e político marcado pela circulação de artistas, escritores e militantes anticoloniais. A Direção da Cultura Popular e

de seus Lazeres[11] da República da Argélia em Argel resume o filme *Monangambéééé* nos seguintes termos:

> Filme de curta-metragem. Tema:
>
> Um jovem patriota angolano em uma prisão portuguesa, em Angola: LUCAS MATEUS, matrícula "16". O diretor da prisão, um fracassado sonhador, vê na captura de Lucas a oportunidade de realizar um feito que o tiraria da rotina administrativa em que vive. O guarda da prisão deixa entrever essa possibilidade ao informar misteriosamente que Lucas receberá um "completo" de sua esposa, que o visitou na prisão. Um "completo", isto é, um terno – logo, Lucas estaria planejando fugir e seria um importante resistente envolvido em grandes atos de "terrorismo". Mas, na realidade, a palavra "completo" designa, em Angola, um prato de feijão com peixe. Lucas será torturado e espancado sem, contudo, falar.

Em seguida, seguem os comentários do responsável:

> A estupidez e a crueldade dos colonialistas portugueses são bem representadas, assim como a determinação do patriota angolano em não falar e resistir física e moralmente à tortura. Contudo, no auge dramático, o filme se apoia inteiramente na incompreensão da palavra

11 Carta do arquivo *Monagambéééé*. Concedida por Annouchka de Andrade. Fotografado em abril de 2023. Transcrito e traduzido dia 27 de maio de 2026. Direction de la culture populaire et de ses loisirs. *Mounagambe* (escrito desta forma na carta). Film de court métrage. Sujet : Un jeune patriote angolais dans une prison portugaise, en Angola : LUCAS MATEUS, matricule "16". Le directeur de la prison, un raté, rêve, à l'occasion de la capture de Lucas, d'un coup d'éclat qui le ferait sortir de l'ornière administrative dans laquelle il végète. Le gardien de la prison lui en laisse entrevoir la possibilité en lui rapportant mystérieusement que Lucas va recevoir un "complet" de sa femme qui lui a rendu visite en prison. Un "complet", un costume c´est donc que Lucas doit s´évader et qu´il est un résistant important mêlé à d'importants actes de "terrorisme". En fait de complet, de costume, le mot complet désigne *en angolais* (seria traduzido para o inglês, mas por ser uma língua que não existe, preferimos usar em Angola) un plat de haricots aux poissons. Lucas sera torturé et battu sans cependant parler. Observations: La bêtise la cruaté des colonialistes portugais sont bien rendues ainsi que la détermination du patriote angolais de ne pas parler et de résister physiquement et moralement à la torture. Mais à son paroxysme dramatique le film repose entièrement sur l'incompréhension du mot "complet" et de son interprétation abusive par les geôliers et les tortionnaires.



> "completo" e em sua interpretação abusiva pelos carcereiros e torturadores. A Direção da Cultura Popular e de seus Lazeres[12] da República da Argélia em Argel.

A conclusão da carta indica que: "O retrato heroico do mártir vivido pelo patriota acaba por ser diminuído já que a trama da história é ela mesma reduzida a uma anedota"[13].

Partimos da suposição de que Sarah teve acesso à versão do conto publicada na revista *Novembre*, já que seu filme *Monagambéééé* foi produzido em 1969, dois anos antes da publicação do conto na versão francesa. Esta suposição é corroborada pelas explicações do Luandino na sua entrevista (com Joana em novembro de 2019) em Vila Nova de Cerveira, quando a pesquisadora perguntou: "Como foi o processo do livro se tornar um filme? Como o manuscrito chegou até Sarah? Vieira responde: "[...] minha esposa datilografou o texto e o enviou, não sei para quem". "O fato completo de Lucas Matesso" [...] chegou em Paris "numa edição mimeografada, de circulação clandestina", provavelmente às mãos de Mário Pinto de Andrade. "Mário vivia com Sarah Maldoror, uma jovem cineasta. Os dois faziam parte daquele grande grupo de africanos que havia por Paris, que estavam

12 Carta do arquivo *Monagambéééé*. Concedida por Annouchka de Andrade. Fotografado em abril de 2023. Transcrito e traduzido dia 27 de maio de 2026. Direction de la culture populaire et de ses loisirs. *Mounagambe* (escrito desta forma na carta). Film de court métrage. Sujet : Un jeune patriote angolais dans une prison portugaise, en Angola : LUCAS MATEUS, matricule "16". Le directeur de la prison, un raté, rêve, à l'occasion de la capture de Lucas, d'un coup d'éclat qui le ferait sortir de l'ornière administrative dans laquelle il végète. Le gardien de la prison lui en laisse entrevoir la possibilité en lui rapportant mystérieusement que Lucas va recevoir un "complet" de sa femme qui lui a rendu visite en prison. Un "complet", un costume c´est donc que Lucas doit s´évader et qu´il est un résistant important mêlé à d'importants actes de "terrorisme". En fait de complet, de costume, le mot complet désigne *en angolais* (seria traduzido para o inglês, mas por ser uma língua que não existe preferimos usar em Angola) un plat de haricots aux poissons. Lucas sera torturé et battu sans cependant parler. Observations: La bêtise la cruaté des colonialistes portugais sont bien rendues ainsi que la détermination du patriote angolais de ne pas parler et de résister physiquement et moralement à la torture. Mais à son paroxysme dramatique le film repose entièrement sur l'incompréhension du mot "complet" et de son interprétation abusive par les geôliers et les tortionnaires.

13 "De ce fait, la portée héroïque du martyre du patriote s'en trouve quelque peu diminué. Le drame se ramène à une anecdote." Traduzido pela autora.

todos incluídos no movimento anticolonial e que lutavam pelas independências [...] queriam-se livrar do sistema colonial, que já era [...] absolutamente obsoleto." Segundo Raquel Schefer, em entrevista com a cineasta Sarah Maldoror, os contatos de Sarah e sua sensibilização com a situação das então colônias portuguesas se construíram por intermédio de Mário Pinto de Andrade, representante do MPLA, companheiro de Sarah (Raquel Schefer, 2015, p. 143). O escritor acrescenta que: "Sarah fez primeiro uma média metragem, ou uma curta metragem, *Monagambéééé*, em preto e branco, com o apoio da Frente de Libertação Nacional (FLN), da Argélia" (Joana Passos, 2019). Segundo Sarah, o filme não foi de difícil realização: havia um só *décor* e poucos atores" (Raquel Schefer, 2015, p. 144). Para a diretora, este conto é um texto cinematográfico e a prisão é um espaço-tempo que revela os sofrimentos dos detidos. No decorrer do conto e do filme, os afetos e projetos de vida dos presos e seu cotidiano são postos em contraste com o universo medíocre dos agentes coloniais – guardas e diretor da prisão – marcado pela burocracia, pela arbitrariedade, pela sede de poder e ascensão profissional. Essa oposição evidencia o descompasso entre a humanidade dos presos e a desumanização dos agentes coloniais que sustentam o aparato colonial. Contudo, isso não significa equiparar o filme ao conto. Embora *Monangambéééé* se inspire em "O fato completo de Lucas Matesso", a obra cinematográfica desenvolve uma representação construída por meio da articulação entre escrita fílmica, imagens, som e montagem.

Se Luandino Vieira mobiliza a linguagem literária para reconstruir experiências dos presos, Sarah Maldoror reelabora essas mesmas questões por meio de recursos especificamente cinematográficos. Como observa Jacqueline da Cunha (2012, p. 170), os contos de Luandino Vieira têm por função contribuir para "a reconstrução da cultura de um povo que, durante muito tempo, foi desenraizado e fragmentado pelo regime colonial". O filme de Sarah Maldoror dialoga com esse projeto, mas o faz por meio de uma linguagem visual e



sonora própria, inscrevendo sua assinatura visual e amplia a dimensão sensível da violência colonial, a humanidade dos presos. Tanto no conto quanto no filme, as cenas na cela compartilhada por Lucas Matesso e seus companheiros de luta – solidários na medida de suas possibilidades – representam: "um lugar de elaboração da diferença e de afirmação identitária". Como observa Carlos da Silva (2015), em "O fato completo de Lucas Matesso", o lócus da prisão ultrapassa sua função material e converte-se em um espaço de expressão e de trocas simbólicas. O espaço prisional é um local de confinamento, espaço de resistência, de construção de vínculos entre pares e uma síntese das contradições e tensões existentes. A narrativa fílmica acompanha os três meses de tortura sofridos por Lucas João Matesso em uma prisão de Luanda. Acusado, entre outras razões, de envolvimento com trabalhadores da empresa têxtil *Textang*, o detido é submetido a sucessivas agressões físicas e humilhações para obrigá-lo a falar e denunciar seus companheiros e militantes do movimento de libertação que se encontram, na sua maioria, exilados. O conto e o filme nos conduzem a um microcosmo de relações sociais marcado por tensões, incompreensões e contradições na comunicação entre sujeitos do mundo colonial e do mundo do colonizado que, em princípio, compartilham a "mesma língua": o português. Entretanto, as profundas diferenças ontológicas entre o universo dos agentes coloniais e o dos sujeitos colonizados manifestam-se justamente na linguagem. As línguas faladas entre os angolanos não são mencionadas no filme e são mais facilmente presentes no conto já que influenciam o português falado pelos sujeitos colonizados. A língua em comum é o português com formas plurais que revelam as assimetrias políticas, culturais e epistemológicas do colonialismo e as formas de apropriação da língua colonial pelas populações angolanas, principalmente as de Luanda.

O diálogo intertextual estabelecido entre *Monangambéé* e "O fato completo de Lucas Matesso" mostra-se particularmente fecundo para compreender as escolhas de Sarah Maldoror. Pensar o

filme a partir do conto – e do roteiro literário que o antecede e ao qual tivemos acesso – permite identificar quais elementos narrativos a cineasta preserva, transforma ou amplia ao convertê-los em imagens cinematográficas. Mais do que uma adaptação, trata-se de uma criação artística em que a artista realça aspectos cruciais do texto literário em imagens. Nesse movimento de ida e volta entre o conto e o filme existe uma conversa. Conforme propõe Robert Stam (2008), a adaptação deve ser compreendida como um processo intertextual, e não como uma simples relação de fidelidade entre original e obra adaptada. Assim, interessa menos verificar o que foi mantido ou alterado e mais compreender qual linguagem é mobilizada, quais recursos são utilizados para produzir sentidos e afetos. As emoções suscitadas pela leitura do conto e pela experiência sensível proporcionada pelo filme constituem, portanto, elementos fundamentais desta análise. Nesse sentido, experimentar e vivenciar *Monangambéééé* precedeu a leitura do conto e tornou-se elemento principal da minha reflexão. Segundo Jorge Larrosa Bondía : "A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca" (2002, p. 21). Jorge L. Bondía entende que o saber da experiência pode ser vinculado à elaboração do sentido do que nos acontece. Ao experimentar *Monangambéééé*, procuro compreender aquilo que o filme mobilizou em mim enquanto espectadora: quais imagens permanecem, quais afetos e sentimentos emergiram e como determinadas sequências produziram emoções capazes de orientar a compreensão da obra. Essa perspectiva não implica reduzir a análise a impressões subjetivas, nem buscar desvendar supostas mensagens ocultas do filme. Ao contrário, trata-se de reconhecer a experiência estética e as emoções como dimensões constitutivas da produção de conhecimento sobre a obra cinematográfica. Procurando libertar-me da "coceira interpretativa", expressão utilizada por Susan Sontag (1963), volto-me para a experiência do filme, que é inevitavelmente singular. No entanto, à experiência sensível, é preciso acrescentar o contexto histórico, político, social, cultural

e estético do filme para que ambas as dimensões possam constituir aspectos complementares da análise. Em seus ensaios escritos na década de 1960, Susan Sontag questiona a tendência comum entre críticos de arte e pesquisadores em reduzir as obras de arte à decifração de significados supostamente ocultos. Segundo a autora, a interpretação frequentemente se transforma em uma tentativa de desvendar "o invisível", submetendo a obra a esquemas prévios de classificação e tradução (Sontag, 1963, p. 15). Interpretar passa a significar retirar determinados elementos do conjunto da obra e convertê-los em um sistema de equivalências: "X na realidade significa A", "Y significa B", "Z significa C". Nessa perspectiva, a interpretação deixa de acolher a experiência emocional da obra para substituí-la por um código explicativo. A filósofa afirma que a interpretação manifesta [...] um gesto que empobrece e esvazia a experiência estética. Sua crítica consiste em questionar a primazia de um modelo que privilegia exclusivamente o conteúdo em detrimento da forma e da experiência sensível. Nessa mesma linha de raciocínio, Virginie Sobchack (1992, p. 5) sublinha: "Quando nos sentamos numa sala de cinema e percebemos um filme como sensível, como algo que faz sentido, nós (e o filme que temos diante de nós) estamos imersos num mundo [...]". É deste mundo e da minha experiência como espectadora que procuro compartilhar aqui. Sontag compreende que o cinema dispõe de um vocabulário a ele atribuído – movimentos de câmera, enquadramentos, montagem, ritmo, fotografia, som e silêncio – que participa ativamente da construção de sentido (Sontag, p. 26). Assim, compreender o filme exige atenção não apenas ao que ele narra, mas à maneira como sua linguagem cinematográfica produz afetos, convoca os sentidos. A tarefa analítica, portanto, não consiste necessariamente aqui em extrair o máximo de conteúdo da obra. As mensagens explícitas presentes tanto em "O fato completo de Lucas Matesso" quanto em *Monangambéééé* alimentam a minha experiência sensível da narrativa como procedimento metodológico de análise histórica. Nesse sentido, adquirem também uma dimensão da história pública.

As emoções despertadas por uma obra cinematográfica possuem historicidade. Na leitura do conto e na exibição do filme, sentir a angústia e as tensões presentes ao longo da trama é reconhecer como os afetos são desejados pela artista e possuem uma dimensão de produção de sentidos. As emoções tornam-se, assim, uma via de acesso para se aproximar da experiência cinematográfica que conta a violência colonial através da tortura e das privações, da solidariedade perceptível com a presença de outros detidos que amparam Lucas e das múltiplas formas de resistência, como não denunciar os companheiros e se sacrificar pela causa.

Em "O fato completo de Lucas Matesso" e em *Monangambéé*, a experiência da dominação colonial portuguesa é narrada a partir do cotidiano dos sujeitos colonizados, representados, por presos políticos. Ao fazê-lo, as duas obras constroem um verdadeiro *contra-mapa* da Luanda colonial. A noção de *contra-mapa*, formulada por Luandino Vieira[14], remete a uma representação da cidade que desafia a geografia e a ordem simbólica impostas pelo colonialismo. Em vez de privilegiar os espaços do poder colonial, a narrativa desloca o centro para os *musseques*, para a prisão e para os territórios onde se desenrolam as experiências cotidianas da população angolana. Nesses espaços marginalizados enraízam-se práticas de resistência, de solidariedade e de reinvenção da linguagem. *Musseque* vem do *kimbundu* "mu seke", que significa "no vermelho/local arenoso", sendo que a areia/terra de Luanda é vermelha (*seke*). O seu desenvolvimento está intimamente ligado ao da cidade propriamente dita[15]. As chamadas "subversões linguísticas"

14 Entrevista a Rita e Jacqueline. **RC**-**JK**: Numa entrevista a Margarida Calafate Ribeiro, em 2005, você define **Luuanda** como um contra-mapa da cidade. **LV**: Um contra-mapa em que sentido? **RC**-**JK**: A expressão é sua. Você fala mesmo que pretendeu escrever um contra-mapa, e a expressão é ótima! **LV**: A ideia que se tinha de Luanda não tem nada a ver com aquilo, por isso é que eu grafei com dois "us"; porque aquela é a cidade de **Luuanda**, era... As pessoas podem dizer: "Sim, sim, essas coisas, se calhar, passaram-se, eu vi".

15 Origem da palavra africana "musseque". Disponível em: https://jornaldalusofonia.pt/index.php/minha-patria-mobile/150-misc/lingua-portuguesa/1480-origem-da-palavra-africana-musseque.



– visíveis na incorporação do *kimbundu* e na recriação do português – constituem uma forma de contestação da ordem colonial, afirmando outras maneiras de habitar a cidade e de produzir sentidos. Luandino Vieira se refere ao conceito de *contra-mapa* para realçar à singularidade da cidade de Luanda que representa uma contranarrativa a ordem colonial. O título do livro *Luuanda*, e não Luanda, se refere à originalidade do local. Luanda seria essa invenção colonial enquanto *Luuanda* é a versão local, popular dos *musseques*. Ao conferir protagonismo às experiências vividas no interior da dominação colonial, Luandino Vieira e Sarah Maldoror mostram uma versão silenciada do regime colonial através dos colonizados, agentes da história. A apropriação da língua portuguesa, transformada pelo contato com as línguas *bantu*, nasce das práticas cotidianas das populações urbanas de Luanda. É no *musseque* que se encontra a raiz, o território urbano de acolhimento das populações rurais que se apropriaram da língua portuguesa. Essa recriação linguística manifesta-se no próprio título do conto. O título "O completo" foi inicialmente dado ao filme e, em 1969, tornou-se *Monagambéééé*. A expressão "o completo" – ou "o fato completo" – possui um sentido atribuído ao português da metrópole totalmente diferente do contido no título do conto. No universo linguístico dos *musseques*, designa um prato de comida. A definição de "completo" na culinária remete a um prato que inclui todos os acompanhamentos tradicionais. O alimento ocupa, assim, um lugar central na narrativa. Muito mais do que um aspecto do cotidiano, "O fato completo" é a esperança que resiste mesmo no interior da prisão. Ao longo do conto, Lucas Matesso aguarda ansiosamente o prato preparado por sua companheira. A expectativa em torno da refeição é interrompida pela tortura, quando os agentes coloniais interpretam literalmente a expressão e a confundem com uma suposta informação codificada. Somente após novas sessões de violência o preso recebe, enfim, o alimento esperado. O episódio evidencia que a incompreensão linguística não constitui um simples mal-entendido semântico: ela

revela a incapacidade do poder colonial de compreender o universo cultural angolano e transforma a própria linguagem em um campo de disputa política. A diferença linguística não podia ser rasurada, como explica Luandino. Ela acirra as valas entre mundos obrigados a conviver, mas tão distintos quanto as suas línguas e culturas. Este alimento é também elemento crucial da narrativa literária e que é tão esperado por Lucas preso, que recebe o saboroso prato enviado pela sua companheira:

> [...] Mas, nessa hora, olhando a luz amarela do azeite-palma no fundo da panelinha, a dor fugiu, voou, as lágrimas eram só água sem raiva que tinha bebido no *Lukala*, o *jindungo* do roer das feridas era ainda esse *jindungo* vermelhinho que lhe mirava das costas do peixe. O amarelinho doce do azeite-palma estava a rir para ele com esses dentes todos do feijão bem cozido e quase esborrachado pela colher de pau, Maria sabia fazer tão bem, nessa panela de barro onde lhe cozera. E tinha ainda o peixe para lhe juntar, as bananas mesmo, embrulhadas no papel, tudo como ele gostava, essa boa comida do povo, que a companheira cozinhava, sabia ainda arranjar como ninguém. Essa comida de feijão de azeite-palma com peixe de azeite-palma, banana e tudo, que toda a gente nos *musseques* tem só a mania de chamar de "fato completo" [...]. A gargalhada grande como as chuvas de Abril engrossando mais os rios cantou na garganta dele, encheu a cela de alegria, fugiu no postigo, pelos arames da rede, entrou maluca nos gabinetes onde os irmãos aguentavam as pancadas e torturas, calou os pássaros no jardim e,com um salto, voou por cima dos muros da prisão, correndo livre pelas areias de todos os *musseques* da nossa terra de Luanda. "O fato completo de Lucas Matesso" (p. 38-39). 13/07/1962.

Nascem múltiplas possibilidades expressivas e subversivas da língua colonial sendo apropriada, revisitada e em contato com outras línguas locais do tronco *bantu*. As línguas coloniais são recorrentemente reconfiguradas, modificadas e adaptadas às

necessidades das populações colonizadas. Essas transformações ocorrem durante um processo longo, paralelo ao tempo e regime colonial, e traduz a experiência histórica de um território, de culturas, corpos submetidos à rigidez do sistema colonial. Luandino Vieira desenvolve sua escrita por meio da articulação entre diferentes repertórios linguísticos, trazendo para a escrita *estórias* contadas que mesclam o *kimbundu*, o português criado em Luanda e o português da metrópole. Como observa Pires Laranjeira (1995): "as interferências culturais do colonizado – manifestadas nos costumes, no exercício das línguas africanas e na interiorização do *quimbundo* – constituem elementos fundamentais para a construção da autonomia e da auto representação dos sujeitos no interior da colônia". A invasão da língua portuguesa correspondeu a um projeto cultural e linguístico que implicou a desvalorização das línguas angolanas por parte dos portugueses e por causa da sua incapacidade em aprender as línguas originárias de um território que passaria a se chamar Angola, onde o português ganhou um estatuto de superioridade cultural. É imprescindível lembrar que os portugueses falados em São Tomé e Príncipe, Angola, Cabo Verde, Moçambique, Guiné-Bissau mostram diversos processos criativos das populações e sinalizam as diferentes formas de transformações para tornar a língua colonial mais urbana, territorializada e própria. Uma menção interessante ao trabalho de Lélia Gonzalez e Caetano W. Galindo se faz pertinente. A autora citada por Galindo demonstra o agenciamento do africano ao falar português no Brasil. Lélia considera que os africanos foram tão relevantes no desenvolvimento do uso da língua portuguesa, que denomina a língua brasileira de *pretuguês*. Ao moldar a língua do colonizador segundo suas próprias experiências, as populações angolanas tornam-se protagonistas desse processo histórico e criam seu *pretuguês*. Assim, o português ou *pretuguês* de Angola constitui-se como uma criação histórica produzida no cotidiano de *Luuanda*.

DA ESTUPIDEZ DO AGENTE COLONIAL AO *MONAGAMBA*

Sarah Maldoror atribuiu importância central a este aspecto linguístico da narrativa. Resumiu a trama nos seguintes termos: "Uma mulher leva comida ao marido preso e diz-lhe: 'trouxe-te um completo.' Os portugueses, que não conheciam a África, não entendiam o significado da palavra. [...] Para os portugueses, 'o completo' era um 'fato completo' (um terno) com uma missiva ou um bilhete secreto dentro" (Schefer, 2015 p. 144). O escritor queria que os leitores portugueses - ao ler o conto - pensassem: "[...] 'isto é português', mas há qualquer coisa que escapa, não é?!". Um "algo que escapa" e que os levam a dizer: "É minha língua, mas não é minha língua". Esse "algo que escapa" produz um estranhamento fundamental: trata-se de uma língua simultaneamente familiar e estrangeira, que desestabiliza a pretensa universalidade do português metropolitano. É justamente nessa diferença cultural e linguística que reside o eixo do conto. Sarah Maldoror leva essa questão à tela em *Monangambéé*. No entanto, a especificidade linguística do texto literário não poderia ser totalmente transportada para a linguagem cinematográfica, sobretudo em um filme destinado a circular internacionalmente, falado em francês[16] com legendas em português metropolitano. Na cena magistral que representa, na minha percpeção, o auge da ignorância, o guarda prisional e o chefe Reis têm uma conversa no escritório da prisão. A cenografia reforça o caráter burocrático e decadente da administração colonial: pilhas de pastas e papéis acumulados em cima da escrivaninha, enquanto um retrato de Salazar pendurado na parede assiste à cena. A semelhança física entre Salazar e o chefe Reis não parece casual; ao contrário, transforma este último em uma

16 Se tratando de duas línguas latinas, o termo "o completo" possui em francês o mesmo significado, embora em desuso, do português de Portugal e pode ser definido como um terno.



espécie de extensão das próprias ideias salazaristas. Convencido de que descobriu uma informação decisiva, o guarda relata a conversa entre Lucas João Matesso e sua companheira Maria ocorrida durante a visita íntima concedida ao detido. Ao repetir a expressão "o completo" mencionada por Maria, assume a postura de quem revela um segredo de grande importância. O diretor da prisão, porém, demonstra sucessivamente sua incapacidade de compreender o significado da expressão. Por quatro vezes pergunta na cena filmada: "o completo?", tentando atribuir-lhe um sentido coerente dentro do universo semântico português. Chega a imaginar que Lucas deseja vestir um fato completo para comparecer ao tribunal. A sequência transforma a ignorância colonial em objeto de ironia. Quando o guarda deixa a sala, o chefe Reis permanece sozinho no escritório, uma voz em *off* invade seus pensamentos. Duas garrafas de cerveja repousam sobre a mesa, o calor torna-se perceptível e o personagem tenta estabelecer uma ligação entre Lucas, os militantes nacionalistas, os trabalhadores da *Textang* e as redes internacionais de solidariedade entre africanos, notadamente no Congo. A montagem evidencia que sua reflexão é conduzida muito mais pela paranoia e seu imaginário do que por qualquer evidência concreta. A violência sofrida por Lucas Matesso nasce desta combinação entre ignorância, racismo e suspeita permanente.

As múltiplas camadas semânticas do português de Angola dificilmente produziriam os mesmos efeitos provocados ao ler o texto e ao visionar o filme. Em vez de tentar reproduzir literalmente essa situação cultural, Sarah Maldoror a converte em uma situação cinematográfica. A incompreensão entre colonizadores e colonizados é construída pela *mise en scène*, pelas expressões corporais e pela atuação caricatural dos agentes coloniais. O guarda e o diretor da prisão interpretam a expressão "o fato completo" segundo a lógica do português metropolitano, incapazes de compreender seu significado no contexto angolano. A cineasta exacerba essa

incompreensão por meio de uma encenação que torna esses personagens grotescos, autoritários e ridículos, evidenciando que sua ignorância não é apenas linguística, mas também cultural e política. Sarah representa a diferença linguística em uma experiência sensível e visual da incompreensão colonial.

A incompreensão é perpetrada pelos agentes coloniais. É imageticamente presente no filme na forma como o guarda prisional e o chefe se iludem, se enganam. O guarda prisional é autoritário, racista, até provocar em mim uma ira na cena em que revista todos os pertences enviados por Maria, companheira de Lucas João Mateus, e se depara com sua própria ignorância[17] e estupidez. Afinal não encontra bilhete nenhum, nem qualquer prova que poderia confirmar a culpabilidade do réu. Em várias cenas, *closes* mostram as fisionomias expressivas do guarda. Sua ira aumenta, à medida que realiza que não tem bilhete, nem prova. O que o leva a sentir mais raiva contra Lucas[18]. A construção dessa sequência me provocou um sentimento de indignação que não decorre apenas da violência física metaforicamente retratada no filme, mas da arrogância colonial encarnada pelo guarda. Essa reação torna-se, aqui, um dado analítico, pois evidencia a maneira como Sarah Maldoror faz da ignorância colonial um objeto de crítica e de escárnio.

A cineasta evidencia que o interesse da narrativa não reside apenas no equívoco linguístico, mas naquilo que ele revela sobre a lógica colonial. A incapacidade dos agentes portugueses de compreender o significado de uma palavra comum no cotidiano angolano

17 Não foi possível desenvolver neste texto as ideias de Shannon Sullivan sobre o conceito de ignorância branca. Segundo a autora, o conceito possui uma de suas raízes na história colonial e na relação entre a metrópole e as colônias. Os saberes e conhecimentos sobre as colônias são produzidos e sobretudo orientados de modo a servir os interesses do poder colonial. Um dos exemplos que a autora cita no seu livro *Race and Epistemologies of Ignorance*, é a questão linguística. Ela cita o nome original *Puerto Rico*, que é consciente e constantemente modificado em "Porto Rico", porque é mais fácil de pronunciar pelos falantes anglófonos americanos (p. 153-172).

18 Cenas do filme estão disponíveis em Andrade, Boulanger, Buire e Tolan-Szkilnik (2025).



torna-se metáfora de uma dominação fundada na ignorância dos portugueses. Os portugueses que interpretam equivocadamente a expressão "o fato completo", incapazes de estar em contato com significados produzidos no cotidiano dos *musseques*. A ignorância colonial decorre da própria lógica do colonialismo, que pressupõe a superioridade da cultura metropolitana e dispensa o esforço de compreender os sujeitos dominados. Os agentes coloniais exerciam seu poder sem a necessidade de compreender as línguas, os costumes e as formas de vida da população angolana. Portanto, não constitui uma simples anedota como é mencionado na carta da Direção da cultura da Argélia. O filme traduz as profundas assimetrias de poder existentes na cadeia. A incompreensão retratada por Sarah Maldoror é uma expressão da própria violência epistemológica do colonialismo: o poder colonial pretende governar um mundo que se recusa a conhecer.

Nessa trama, que constrói o protagonismo dos presos oriundos dos *musseques*, Maldoror constrói a figura de um trabalhador, companheiro, militante, herói comum que vive o mártir, correndo o risco de ser torturado até morrer. A figura do patriota que se sacrifica pela pátria, morre calado, é percebido como mais valioso do que uma língua subvertida, sinal de resiliência discreta. O filme é inicialmente chamado "O completo" para manter certa conexão com a narrativa criada por Luandino, mas na pré-estreia do filme em 14 de novembro de 1969 em Argel, é intitulado: *Monagambéééé*.

Em conversa com Sarah Maldoror[19], a entrevistada sinalizou que tinha uma relação afetiva forte com *Monagambéééé*, por ser seu primeiro filme. A artista não hesitou em erguer sua independência para filmar e se adaptar às condições possíveis de filmagem, como

19 Por intermédio de Annouchka de Andrade, tive a oportunidade de realizar uma entrevista com Sarah na sua residência em Paris em setembro de 2015. Infelizmente, por razões diversas, e pelo fato de a artista não estar com plena saúde, propus uma conversa usando algumas palavras-chaves, às quais respondia.

testemunha Suzanne Lipinska, na filmagem do seu segundo filme *Fusis para Banta*. A diretora concedeu certa liberdade de interpretação para a atriz e atores amadores do filme. Em *Monagambéééé*, a artista confirma que fez uma proposta de interpretação livre:

> [...] era necessário que os actores, todos eles não-profissionais, compreendessem o que era o filme. Não podemos esquecer que era o primeiro filme que se fazia sobre a guerra[20]. Por essa razão, era muito importante que eles representassem bem a natureza do conflito. Fui muito criticada pelas cenas de tortura, por ter feito os actores emagrecer. As agressões, os golpes, na sua dimensão física de contacto entre os corpos, têm muito mais efeito do que uma cena de chicotear. Aquilo me interessava era o sofrimento que cada novo soco representava (Entrevista concedida por Sarah Maldoror a Raquel Schefer, p. 146).

Schefer pergunta em seguida qual foi a razão que levou Sarah a trabalhar com atores não-profissionais. Cita o exemplo da economista cabo-verdiana Elisa Andrade que atua no papel de Maria, esposa do Lucas, único personagem feminino da narrativa.

> Na verdade, não tinha outra escolha. *Monagambéééé* é o primeiro filme de Elisa de Andrade. Encontrei todos os atores no local da filmagem. A Elisa era muito bonita e agradável, mas como fui criticada pela sua beleza... Quando a heroína de um filme francês ou americano é bonita, não há qualquer problema, mas se a heroína for africana, não pode ser bela...Tinha encontrado uma mulher de grande sensibilidade e, além disso, bonita. Deveria ter abdicado dela só porque era negra? É claro que não (Schefer, p. 146).

Trabalhar com atores amadores constitui para Sarah Maldoror uma escolha ao mesmo tempo estética, política e circunstancial. No final dos anos 1960, pessoas interessadas em atuar em

20 Sarah Maldoror se refere à guerra pela libertação de Angola.

filmes não poderiam viver escolhendo ser atores profissionais, por falta de formação, mas também falta de oportunidades. No decorrer da entrevista, Raquel Schefer destaca o caráter extraordinário de *Monangambéé́* do ponto de vista estético, chamando a atenção para sua dimensão expressionista, elaboração plástica das imagens e influência da escola soviética na montagem. Sugere o pioneirismo do filme na perspectiva de uma estética anticolonial e pergunta à cineasta se sua obra anunciou: "o início das condições formais de um cinema africano e de uma estética cinematográfica negra". Sarah Maldoror, contudo, evita assumir esse pioneirismo de forma categórica. Sua resposta desloca a discussão para o papel político e cultural do cinema, enfatizando sobretudo sua capacidade de promover uma "desconstrução cultural" e abrir novos horizontes de percepção. Quanto à estética, afirma que ela depende, em grande medida, das condições materiais e dos recursos financeiros disponíveis aos realizadores. Embora profundamente engajada nas lutas anticoloniais, Sarah Maldoror nunca reduziu o cinema à militância política. Ao afirmar que todos os seus filmes são políticos, acrescenta imediatamente que o cinema também existe "para fazer sonhar". A realizadora conclui que: "É preciso saber fazer sonhar; meus filmes são belos e políticos".

Compartilho a impressão de Raquel Schefer sobre a beleza do filme no qual a denúncia da violência colonial convive permanentemente com uma preocupação estética. Encontrei momentos de intensa beleza poética, mesmo quando a narrativa expõe o sofrimento de Lucas João Matesso em decorrência da tortura sofrida. Uma das sequências que considero mais impactantes, Lucas entra em delírio por causa da fome e da sua exaustão. Inicia um silencioso diálogo com um pequeno lagarto que atravessa a parede úmida da cela. Quase sem forças, o preso fixa o olhar sobre um feixe de luz que penetra a prisão e aquece discretamente a parede, atraindo o animal. Nessa sequência, Sarah Maldoror construiu uma cena de

delicadeza visual. O movimento da câmera acompanha o olhar de Lucas. No roteiro literário, essa cena - que não existe no conto - é descrita da seguinte forma:

> "Um lagarto na parede está igualmente perturbado. Vemos seus flancos baterem no ritmo de sua agitação. Em seu semi-sono, Lucas acaricia suas feridas, marcas do chicote. Lucas percebe então que o lagarto, imóvel perto dele, o observa. O homem e o animal se encaram longamente. 'Você está com fome, lagarto, está com fome. Você também. E vem me ver... Você. Um bicho, grande bicho preto que tem fome como você, lagarto... Deviam me dar dois pães hoje, dois pães. Foi o homem com sorriso de rato que me prometeu isso: Deem dois pães a Lucas Mateus!' Dois pães para que eu fale... Você não conhece esses homens, lagarto: o que eles não conseguem com o chicote, acreditam conseguir pela fome. Lagarto! Mas você não conhece as armadilhas deles... Sabe... Você vai sair daqui agora mesmo" (ele imita Reis), 'foi um erro! A polícia conhece o nome do sujeito que provocou as brigas em Textang[21]. Ele foi preso. Você não tem nada a dizer. Assine o depoimento e vá embora... Não! Não! Não! Não! Harid não foi preso, ele está livre. Agora eu sei. Ele está livre com outros, armado, e está lutando...'"[22]

21 Nome de uma grande e famosa fábrica de têxteis em Angola, Luanda, onde muitos operários trabalhavam e se reuniam para melhor organizar a militância e resistência anticolonial.

22 Trecho do roteiro literário. Arquivo disponibilizado por Annouchka de Andrade. Pasta *Monagambéééé*. Número 147. Un lézard sur le mur est tout aussi troublé. On voit ses flancs battre au rythme de son émoi. 149. Dans son semi-sommeil, Lucas caresse ses plaies, marques du fouet. 154. Lucas découvre alors que le lézard qui s'est immobilisé près de lui et le regarde. L'homme et l'animal s'observent longuement. "Tu as faim, lézard, tu as faim. Toi aussi, Et tu viens me voir... Toi. Une bête, grande bête noire qui a faim comme toi, lézard. Ils devaient me donner deux pains aujourd'hui, deux pains: C'est l'homme au sourire de rat qui me l'a promis "Donne deux pains à Lucas Mateus!" Deux pains pour que je parle... Tu les connais pas lézard: ce quíls n'ont pas par le fouet, ils croient l'avoir par la faim, Lézard, mais tu connais pas les pièges de ceux-là : Tu sais... tu vas sortir, tout de suite (il mime Reis), c'est une erreur! La police connaît le nom du type qui a provoqué les bagarres à *Textang*. Il est arrêté. Tu n' as rien à dire. Tu signes le procès-verbal et tu sors... Non! Non! Non! Non!Harid n' est pas arrêté, il est libre. Je le sais maintenant. Il est libre avec d'autres et armé et il se bat...".

No conto, Lucas Matesso sente um "bicho [...] a roer na barriga" (Vieira, 1975, p. 77), imagem que remete a uma experiência e cotidiana na prisão: a fome. A privação de alimento torna-se um dos principais instrumentos da violência exercida pela administração colonial. O diretor da prisão, persuadido que vai receber as provas da responsabilidade do detido na resistência, promete-lhe dois pães. Os pães remetem à alimentação padronizada (e de recompensa) da prisão. O impacto da cena reside na tensão entre a extrema fragilidade física do personagem e sua extraordinária lucidez. Sua voz é fraca, vacilante, como se pudesse desfalecer a qualquer instante. Ao mesmo tempo, sua lucidez permanece intacta, apesar da dor, da fome e das sucessivas sessões de tortura. O lagarto converte-se em seu confidente, ocupando o lugar de um interlocutor silencioso. Mesmo debilitado, Lucas procura compreender as estratégias empregadas pelo diretor da prisão para arrancar-lhe informações. O delírio provocado pela fome não representa uma ruptura completa com a realidade; ao contrário, convive com uma consciência política. Lucas reafirma para si mesmo que nenhum companheiro de luta caiu nas mãos da PIDE.

MONAGAMBA E *MONAGAMBÉÉÉ*

> Naquela roça que não tem chuva é o suor do meu rosto que rega as plantações; O café vai ser torrado, pisado, torturado, vai ficar negro, negro da cor do contratado! [...] Quem faz o branco prosperar, ter a barriga grande – ter dinheiro? – Quem? E as aves que cantam, [...] os regatos de alegre serpentear e o vento forte do sertão responderão: – Monangambéée[23] ("Monangambé", António Jacinto / Ruy Mingas), Ruy Mingas, 1974.

23 "Monangambé" (António Jacinto / Ruy Mingas), Ruy Mingas, 1974.

Algumas interpretações sugerem que a palavra *monangamba* constitui um exemplo expressivo do processo histórico. O significado da palavra (em *umbundu*) seria: "homem do mato". Outras a relacionam ao *kimbundu*, na forma *mona ngamba*, aproximando seu sentido para as relações de trabalho criadas no tempo colonial, trabalho compulsório, como "servente", "carregador", "moço de frete"[24] ou "filho do escravo". O vocábulo do tronco *bantu* passou a designar de forma geral os trabalhadores angolanos submetidos ao regime de contratação e de exploração. Segundo a fonte consultada (Hermenegildo Seca, 2023) não possui tradução literal para o português da metrópole.

Na literatura, *monagamba* aparece no poema "*Monangambé*" escrito por António Jacinto, detido junto com Luandino Vieira. O poema apresentado em citação, denuncia a exploração dos trabalhadores contratados durante a época colonial. Trata-se de uma mão de obra significativa em condições marcadas pelo trabalho forçado, pela violência e pelo desenraizamento. A nossa hipótese é que *Monagambé* definiria o conjunto de trabalhadores, como a poesia nos deixa supor. Ao ser musicado por Ruy Mingas em 1974, o poema amplia sua circulação e se torna o "cartão de visita" do cantor. A edição do disco pela Zip-Zip/Sassetti[25] reforça essa dimensão coletiva: além da letra da canção, a contracapa se caracteriza por um texto manuscrito de José Luandino Vieira. Na apresentação do disco,

24 No Dicionário Porto Editora há acepção de *zungueira* (vendedora informal que percorria as ruas e avenidas das cidades angolanas) anunciando a venda de limões: "ma limonje ma limonjéé", enquanto "ji ferrera ji ferreréé" será o anúncio de um certo tipo de peixe característico da região de Luanda. Tendo em conta que os outros nomes referidos na mesma estrofe são nomes de peixes; encontra-se no poema "Canção para Luanda" (1980), de Luandino Vieira.

25 A Nossa Rádio...: Ruy Mingas: "Monangambé" (António Jacinto). Monangamba. António Jacinto – Escritas.org "Poemas" 1961. Texto publicado na contracapa do EP "Monangambé", de Ruy Mingas Zip-Zip/Sassetti, 1974. Zip Zip é uma etiqueta discográfica independente que tomou o nome do programa de televisão do mesmo nome. Foi comprada pela Sassetti em 1972. São seus subselos: Fama, Zip Fado, Zip Zip Folclore, Zip Zip Novidade. Disponível em: https://www.discogs.com/release/13827155-Ruy-Mingas-Monangamb%C3%A9.

Luandino Vieira desloca a atenção do público ouvinte para a voz de Ruy Mingas. Pergunta: "Quem está cantando? Negro ou voz de um povo?" E responde afirmando tratar-se de uma voz "dolorosa, cheia demais para ser de uma pessoa só". Para Luandino, Ruy Mingas encarna uma voz coletiva, capaz de expressar a experiência histórica de Angola e sua luta de quinhentos anos. Em seguida escreve: "A gente ouve o berro: monangambéééé! – e somos capazes de começar a sorrir já na dor que a palavra tem, a dor de lhe sabermos sinônimo de escravo". O prolongamento da vogal final decorre de uma elaboração poética e sonora que converte *Monagambé* em *Monangambéééé*, grito coletivo contra a exploração colonial, contra a dor sofrida pelos explorados. Em seguida, Vieira prossegue: "O povo angolano sabe, Ruy Mingas sabe, sua voz marca hierarquias: 'desdém' (mal se ouve!) 'fuba podre' (constata só) 'peixe podre' (quase um rir), 'panos ruins' (ironia numa 'civilização colonizadora') 'cinquenta angolares' – é aqui que a voz berra, a mais desumana violência dum sistema de opressão é o capital". Vieira nos levam em passeio linguístico sofisticado em que tem algo que não conseguimos apreender! Ele finaliza sua dedicatória da seguinte forma:

> "Com Agostinho Neto, negro poeta angolano, denuncia; denuncia com António Jacinto, poeta branco angolano; denuncia com Mário de Andrade, mestiço, poeta, angolano. E com aquele que o nosso irmão e filho e tudo mais quanto é, brasileiro, nosso mais-velho poeta, Solano Trindade, ainda pergunta: Quem está gemendo? Negro ou carro de bois? Este disco é a resposta: quem está gemendo é carro de bois! Negro, esse, já está cantando — Rui Mingas, angolano."[26]

26 A Nossa Rádio...: Ruy Mingas: "Monangambé" (António Jacinto). Luandino Vieira. Texto publicado na contracapa do EP "Monangambé", de Ruy Mingas, Zip-Zip/Sassetti, 1974.Poema: António Jacinto (ligeiramente adaptado). Música: Ruy Mingas. Intérprete: Ruy Mingas. EP "Monangambé", Zip-Zip/Sassetti, 1974; LP "Monangambé e Outras Canções Angolanas", Zip-Zip/Sassetti, 1976, reed. Strauss, 1994, CNM, 2000). Disponível em: https://www.discogs.com/release/13827155-Ruy-Mingas-Monangamb%C3%A9.

Segundo Hermenegildo Seca, os três poetas, António Jacinto, Mário de Andrade e Agostinho Neto, mencionados por Vieira, fazem referência de diferentes formas ao *monagamba*. Hermenegildo Seca considera que a incorporação de vocábulos de línguas do tronco *bantu* constitui uma estratégia estética e política por meio da qual os escritores angolanos reivindicam suas raízes culturais e reafirmam sua vinculação ao universo histórico e linguístico dos *ambundu*. Mário de Andrade resgata, por exemplo, seu vínculo com *kimbundu* na canção "*Muimbu ua Sabalu*", transcrita por ele. Em uma antologia de poesias, o poeta pede licença: "O leitor desculpará a imodéstia de me incluir nesta antologia com uma canção em *kimbundu*, cujo valor é mais simbólico que poético". É a segunda canção do disco de Ruy Mingas. Entendo pela explanação da palavra que *Monagambéééé* substituiu o título "O completo" por trazer uma dimensão mais coletiva, palavra enraizada nas línguas de tronco *bantu* transformada em grito político e capital simbólico.

CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO DO FILME

O conjunto documental ao qual tive acesso permitiu reconstituir as diferentes etapas de realização de *Monangambéééé*, revelando aspectos fundamentais das dificuldades relacionadas à sua produção, montagem e distribuição. Os documentos atestam desde a elaboração do roteiro, a busca por financiamento e a formação da equipe técnica e do elenco, até os obstáculos enfrentados durante as filmagens, as dificuldades materiais e a obtenção de recursos complementares. Também permitem compreender as etapas finais da produção, incluindo a montagem, a inserção da trilha sonora e as estratégias de distribuição e circulação escolhidas. A maior parte da documentação consultada faz parte do acervo das filhas de Sarah. Complementei essa documentação com cartas encontradas no site

da Fundação Mário Soares e Maria Barroso. Por fim, algumas entrevistas realizadas, principalmente a de Raquel Schefer com Sarah Maldoror e a de Joana Passos com Luandino Vieira, trouxeram informações mais específicas sobre o filme.

A leitura de correspondências, relatórios e recortes de jornais permitiu reconstituir a trajetória de *Monangambéééé* tanto como objeto material quanto como *medium* historiográfico. Embora produzido em um contexto politicamente favorável ao desenvolvimento de cinematografias africanas em Argel, o filme dependeu de uma ampla rede internacional de solidariedade. Nesse sentido, *Monangambéééé* configura-se como uma obra coletiva, cuja realização envolveu, além de Sarah Maldoror, estreita colaboração de Mário de Andrade, Serge Michel, artistas, técnicos, atores, militantes e financiadores. Seu financiamento esteve estreitamente ligado à colaboração entre a Conferência das Organizações Nacionalistas das Colónias Portuguesas (CONCP), representada por Mário Pinto de Andrade, e a Frente de Libertação Nacional (FLN) da Argélia. A FLN acolheu favoravelmente a solicitação da CONCP, viabilizando a realização de *Monangambéééé* em território argelino. Nesse ambiente de intensa solidariedade internacional, o apoio da FLN exemplifica essa cooperação política e cultural. Após cerca de dois anos de trabalho, Sarah Maldoror concluiu as filmagens e realizou a montagem de *Monangambéééé* nos laboratórios do Exército Nacional Popular (ANP) argelino[27]. O filme foi exibido em uma pré-estreia realizada em Argel em 14 de novembro de 1969. Em uma correspondência, Sarah Maldoror informa que as cópias em 35mm ainda apresentavam problemas técnicos que precisavam ser corrigidos. Por essa razão, deslocou-se para Paris, onde acompanhou as etapas finais de revelação, desenvolvimento e mixagem do filme. A viagem tinha também um objetivo estratégico: buscar oportunidades de distribuição e inserção de *Monangambéééé* nos circuitos cinematográficos

27 Carta de Sarah para Marcelino, dezembro de 1969.

da Europa Ocidental. Além de concluir a produção, era fundamental garantir a circulação internacional da obra, alcançar público para além das redes de militantes. Sarah Maldoror relata que precisou custear pessoalmente metade das despesas de sonorização do filme. Serge Michel escreveu o roteiro literário após a adaptação do conto por Mário Pinto de Andrade. Sarah Maldoror elaborou uma nota de intenções e uma escaleta, sem recorrer a um guião convencional. A diretora justificou a ausência de um guião porque: "Ainda estava a aprender. No início ignorava quase tudo" (Schefer, 2015 p. 145). A recepção do filme em sua pré-estreia, realizada em Argel, é conhecida por meio de um artigo publicado no jornal *El Moudjahid*, em 14 de novembro de 1969.

> É assim que começa *O fato completo de Lucas Matesso*, conto de José Luandino Vieira que mergulha no universo concentracionário das prisões de Angola. A narrativa gira em torno da interpretação da palavra "completo", que o prisioneiro Lucas Matesso espera receber. O "completo", na realidade, nada mais é do que um prato de feijão com peixe, óleo de palma e banana – alimento cotidiano dos *musseques* de Luanda. Ao levar *O fato completo de Lucas Matesso* para as telas, em adaptação do português realizada por Mário Pinto de Andrade, Sarah Maldoror poderia ter se limitado ao desenvolvimento linear da trama, reproduzindo numa prisão convencional o confronto entre a burocracia colonial e sua vítima. Em vez disso, optou por recriar sobretudo uma atmosfera de sofrimento e de incomunicabilidade entre seres colocados em conflito pela sociedade colonial. Num ritmo lento e cuidadosamente construído, a cineasta desenvolve essa ambivalência em um cenário insólito: os porões do Observatório da Bouzaréah, fotografados por Noureddine Adjel. É nesse espaço que o espectador é tocado pela força visual de duas cenas particularmente comoventes: o diálogo de Lucas Matesso com um lagarto e a sequência mimada da tortura. Nelas, percebe-se a preocupação estética de Sarah Maldoror, característica que talvez dificulte uma

apreensão imediata e total do filme. A originalidade da obra, cujo roteiro foi escrito por Serge Michel, reside precisamente em seu estilo depurado e econômico. Entre os intérpretes dirigidos por Sarah Maldoror, Mohamed Zinet, no papel do guarda Arthur, demonstra a segurança de um ator profissional. Já o personagem de Lucas Matesso é interpretado por Carlos Pestana, que incorpora de maneira profunda o espírito do conto de Luandino Vieira. Lamenta-se apenas que os músicos não tenham recorrido com maior frequência, em determinadas sequências, ao refrão da canção "Monangambé". Esta primeira realização cinematográfica de Sarah Maldoror está destinada, sem dúvida, a ocupar um lugar entre as mais importantes obras modernas do cinema africano[28].

A CONCP assumiu[29] a produção geral de *Monangambéé*, coordenando sua montagem, sonorização e finalização. Coube ao

28 Avant-première de *Monangambé El Moudjahid, 14 novembre.* Ainsi débute *Le Complet de Matesso*, une nouvelle de José Luandino Vieira qui nous plonge dans l'univers concentrationnaire des prisons d'Angola. La trame du récit repose sur l'interprétation du mot «complet» que le détenu Lucas Matesso doit recevoir. Or, ce «complet» n'est en réalité qu'un plat de haricots accompagné de poisson, d'huile de palme et de bananes – nourriture quotidienne des *musseques* de Luanda. En portant à l'écran *Le Complet de Matesso*, adapté du portugais par Mário Pinto de Andrade, Sarah Maldoror aurait pu se contenter d'un développement linéaire de l'intrigue et restituer, dans le cadre classique d'une prison, l'affrontement entre l'administration coloniale et sa victime. Elle a choisi au contraire de recréer avant tout une atmosphère de souffrance et d'incommunicabilité entre des êtres pris dans les contradictions de la société coloniale. Dans un rythme lent et mesuré, la réalisatrice construit cette tension dans un décor insolite: les caves de l'Observatoire de la Bouzaréah. Magnifiquement éclairées par la photographie de Nourredine Adnane, elles offrent au spectateur deux scènes particulièrement émouvantes: le dialogue de Lucas Matesso avec un lézard et la séquence mimée de la torture. On y perçoit les préoccupations esthétiques de Sarah Maldoror, qui peuvent parfois faire obstacle à une appréhension immédiate de l'ensemble du film. Mais l'originalité de cette œuvre, dont le scénario est signé Serge Michel, réside précisément dans ce style épuré. Parmi les interprètes dirigés avec finesse par Sarah Maldoror, Mohamed Zinet, dans le rôle du gardien Arthur, confirme ses qualités de comédien professionnel. Quant au personnage de Lucas Matesso, il est incarné par Carlos Pestana, qui s'est profondément imprégné de l'esprit du récit de Luandino Vieira. On pourra seulement regretter que les musiciens n'aient pas davantage repris, dans certaines séquences, le refrain de la chanson *Monangambé*. Cette première réalisation de Sarah Maldoror est appelée, sans aucun doute, à prendre place parmi les œuvres majeures du cinéma africain moderne.

29 Novembro de 1969 – nº 4: autorização de difusão.

Departamento de Orientação e Informação da Frente de Libertação Nacional mobilizar os organismos argelinos responsáveis pelas autorizações de filmagem, pelo fornecimento de equipamentos e apoio logístico, financiamento das filmagens e da equipe técnica, atores e figurantes. Em contrapartida, o FLN tinha seus créditos mencionados em todas as versões do filme e os direitos de difusão em território argelino. A documentação evidencia, contudo, que os acordos nem sempre foram plenamente cumpridos. Correspondências entre Sarah Maldoror, Mário Pinto de Andrade e representantes do Estado argelino revelam sucessivas negociações para obter recursos complementares e viabilizar a conclusão da obra. A CONCP encaminhou um orçamento detalhado solicitando novas subvenções, uma vez que o Exército Nacional Popular (ANP) não havia fornecido integralmente os serviços previstos, como transporte e assistência técnica. Embora as limitações técnicas sejam perceptíveis em parte da produção cinematográfica africana dos anos 1960, elas não impediram o desenvolvimento de propostas estéticas voltadas à desconstrução do olhar eurocêntrico e à afirmação de outras formas de representar as experiências africanas e diaspóricas (Shohat; Stam, 2006, Cap. 8).

José Luandino Vieira avaliou positivamente a adaptação de *Monangambéééé*, embora reconheça seu caráter "ingênuo" e "rudimentar" do ponto de vista cinematográfico, aspecto que associa também à simplicidade da narrativa original (entrevista 2019). Joana Passos relativiza essa avaliação ao lembrar que Sarah Maldoror realizava seu primeiro filme e dispunha de recursos extremamente limitados. O próprio Luandino contextualiza sua crítica ao afirmar que "recursos... não havia" e conclui que, apesar dessas limitações, *Monangambéééé* lhe parece possuir maior unidade estrutural e desenvolvimento artístico do que *Sambizanga*. Entre 1969 e 1972, *Monagambéééé* circulou em festivais renomados e recebeu dois prêmios prestigiosos como mostra a tabela a seguir:

Ano	Evento	Cidade / País	Participação	Premiação	Observações
1969	Pré-estreia	Argel			Críticas positivas
1970	Festival Internacional do Filme de Expressão Francesa	Dinard, França	Competição de curta-metragem	**Grande prêmio de curta-metragem**	
1971	Quinzena dos Realizadores – Festival de Cannes	Cannes, França	Filme selecionado		Exibição especial
1971	Festival de Cinema Africano	Bonn, Alemanha	Exibição (curta e média-metragem, fora de competição		**Programa de 14 de outubro de 1971**
1972	Jornadas Cinematográficas de Cartago	Cartago, Tunísia	Competição	**Prêmio Tanit de Bronze** (2º prêmio)	
1972	Festival Pan-Africano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (FESPACO)	Ouagadougou, Burkina Faso	Filme selecionado		

A circulação internacional de *Monangambéé́é* demonstra que o filme alcançou importantes festivais europeus e africanos. Entre 1970 e 1972, a obra recebeu reconhecimento crítico e premiações que contribuíram para consolidar Sarah Maldoror como uma das pioneiras do cinema africano anticolonial. O filme passou também em algumas televisões europeias, nem sempre trazendo interesse do público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A diversidade desses espaços de exibição evidencia tanto a inserção do filme nos circuitos do cinema de autor europeu quanto

sua importância para a constituição de uma rede panafricana de difusão cinematográfica. *Monangambéééé* constitui um documento historiográfico que confronta o público com a banalidade da violência colonial. Tanto o conto quanto o filme apresentam um final em aberto que preserva uma possibilidade de esperança e reafirma o sentido da luta de libertação. Como recordaria Luandino Vieira, "era banal ser preso, era banal ser morto. Tudo aquilo era o dia a dia". Essa experiência cotidiana da repressão, que posteriormente reaparece em *Sambizanga*, já se encontra condensada em *Monangambéééé*. Apesar da tortura e do encarceramento, a narrativa encerra-se com um gesto de resistência. A gargalhada de Lucas Matesso ultrapassa os limites da cela e converte-se em imagem da liberdade imaginada: "A gargalhada [...] encheu a cela de alegria, fugiu no postigo [...], voou por cima dos muros da prisão, correndo livre pelas areias de todos os musseques da nossa terra de Luanda" (Vieira, 1985, p. 68). O riso do personagem simboliza a persistência da esperança e da resistência, assim como a vitalidade de uma língua reinventada, o *pretuguês* ou português angolano apropriado pela irreverência e pela força expressiva das línguas *bantu*. Logo nas primeiras sequências de *Monangambéééé*, a diretora apresenta um casal negro cuja relação é marcada pela cumplicidade, pelo afeto e pela ternura, contrapondo-se às representações coloniais que desumanizavam os sujeitos africanos. Colocar em imagens essa sequência trouxe uma densidade à relação de amor negro que não é tão forte no conto. Em uma das cenas finais, o corpo do prisioneiro movimenta-se com uma expressividade de bailarino que transforma seus gestos em pura estética no ritmo de uma música inquietante. No som e nessas diversas escolhas pessoais, a artista revela a singularidade da assinatura visual. Por meio de metáforas poéticas e sonoras afirma que o encarceramento colonial é incapaz de aprisionar por completo aqueles que preservam o sonho da liberdade, o vínculo com seus afetos, sua família, sua cultura e sua luta.

SUMÁRIO

FONTE PRINCIPAL

Monangambéééé (1969, 17 min) de Sarah Maldoror.

VIEIRA, Luandino. *Vidas novas*. Luanda: UEA, 1975.

FONTES ELETRÔNICAS

Édition électronique URL: https://journals.openedition.org/sources/3931

Fundação Mário Soares e Maria Barroso – Preservar a memória para construir o futuro | Fundação Mário Soares e Maria Barroso. Disponível em: https://fmsoaresbarroso.pt/

Dicionário Michaelis. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*. Paris: Pierre Jean Oswald, 1958. p. 57-60.

ANDRADE Annouchka De; BOULANGER Dorothée, BUIRE Chloé , TOLAN-SZKILNIK Paraska.'Pronta Para A Revolução?' Sarah Maldoror por Annouchka de Andrade. Entrevista. Sources. *Material & Fieldwork in African Studies*, p. 10-11, 2025.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. *In*: BAZIN, André. *O cinema:* ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHAVES, Rita; KACZOROWSKI, Jacqueline. Pela voz de Luandino Vieira. Scripta, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 177-198, 2015.

CUNHA, J. R. da. Narrativas contemporâneas de língua portuguesa: a influência de Guimarães Rosa nas obras de Luandino Vieira e Mia Couto. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 167-173, abr./jun. 2012.

SUMÁRIO

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Juliana B. *Sentimentos vividos:* experiências com a música cabo-verdiana. 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/267986841_Sentimentos_Vividos_experiencias_com_a_musica_cabo-verdiana. Acesso em: 8 maio 2026.

DILTHEY, Wilhelm. *Selected writings*. London: Cambridge University Press, 1976.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Rio de Janeiro: ANPOCS, 1984. Disponível em: https://bibliotecadigital.mdh.gov.br/jspui/bitstream/192/10316/1/06_GONZALES___L%c3%a9lia_Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira_1.pdf. Acesso em: 8 maio 2026.

GRAZIOSI, Michela. Violência, tortura e luta pela sobrevivência na vida e nas obras de Luandino Vieira. *RDGC*, n. 11, p. 67-82, 2022. (Dossiê: Guerra colonial, colonialismo, procesos postcoloniales y relaciones internacionales.)

JOSÉ, Sérgio. *O cinema marginal:* história e crítica. São Paulo: Edusp, 2007.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 18 maio 2005.

LIPINSKA, Suzanne. *Cinéma chez les Balantes* [Cinema com os Balantas]. Guiné-Bissau: PAIGC, 6 jul. 1970. Documento de arquivo. Arquivo Mário Pinto de Andrade, Fundação Mário Soares e Maria Barroso, pasta 04320.005.020, n. 19. Disponível em: http://casacomum.org/cc/parceiros?inst=1. Acesso em: 20 jul. 2026.

MALDOROR, Sarah. *TOMAscope 2012 #12:* Interview Sarah Maldoror. [S.l.]: Vimeo, 2012. 1 vídeo. Disponível em: https://vimeo.com/684595708. Acesso em: 20 jul. 2026.

PASSOS, Joana. Entrevista realizada com Luandino Vieira, 2019. Disponível em: https://ceh.elach.uminho.pt/womanart/?p=1270. Acesso em 06 out. 2026.

SECA, Hermenegildo. *Abordagens da figura do Monangamba por três poetas da Geração da Mensagem*. Luanda: Mayamba, 2015.

SUMÁRIO

PIRES LARANJEIRA (1995), SCHEFER, Raquel; Sarah Maldoror: o cinema da noite grávida de punhais. Entrevista de Raquel Schefer a Sarah Maldoror. *In*: PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (ed.). *Angola*: o nascimento de uma nação, III. O cinema da independência. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2015.

SÉFÉRIAN, Maria-Alice. Novembre: revue culturelle algérienne. *In*: CENTRE DE RECHERCHES ET D'ÉTUDES SUR LES SOCIÉTÉS MÉDITERRANÉENNES (ed.). *Annuaire de l'Afrique du Nord*. Paris: Éditions du CNRS, 1980. p. 1019-1034.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica:* multiculturalismo e representação. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Carlos da. A configuração do espaço colonial no conto "O fato completo de Lucas Matesso", de Luandino Vieira. *In*: 1º PIBIDSUL / PARFORSUL / ENLICSUL: impactos na formação docente inicial e continuada. *Anais* [...] Lages (SC): UNIPLAC, 2015. Disponível em: https//www.even3.com.br/anais/pibidsul/23438-A-CONFIGURACAO-DO-ESPACO-COLONIAL-EM-O-FATO-COMPLETO-DE-LUCAS-MATESSO-DE-LUANDINO-VIEIRA. Acesso em: 17 ago. 2026.

STAM, Robert. Beyond hybridity: the aesthetics of garbage. Social Identities, v. 3, n. 2, p. 275-290, 1997.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema:* realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays,* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.

VIEIRA, João Luiz. Chanchada e a estética do lixo. *Contracampo*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 169-182, 2008. Disponível em: https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17318. Acesso em: 10 out. 2024.

VIEIRA, João Luiz. Lixo, marginais e chanchada. *In*: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. (org.). *Cinema marginal e suas fronteiras*. São Paulo: CCBB, 2001.

VIEIRA, Luandino. *Vidas novas*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1975.

4

Renata Schittino

O CINEMA CONTRACOLONIAL DE JOCELYNE SAAB

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-753-8.4

SUMÁRIO



> *Je ne suis pourtant pas plus haute que trois pommes, mais toujours prête à braver le feu; Pasolini n'écrivait-il pas: "Faire du cinéma c'est écrire sur du papier qui brûle?" Je suis ainsi redevenue, grâce à cette lecture – lucide – de mes films ce que j'ai toujours été: une femme engagée pour le droit à la vie à travers les images.*
>
> *Jocelyne Saab (ROUXEL, 2019).*

O propósito desta exposição é analisar o cinema documentário de Jocelyne Saab, diretora franco-libanesa, com produção importante nos anos 1970 e 1980. Interessa observar como Saab lida com questões da guerra colonial, solidariedade internacional e vida cotidiana em diferentes momentos.

Parto do entendimento de que sua obra é tocada pelo cinema ativista terceiro-mundista, pela análise classista e que sua experiência na Europa também marca decisivamente a construção de seus filmes, trazendo o olhar sobre a agência histórica em diversos contextos do mundo árabe e trabalhando de modo original a montagem dos enredos no seu cinema documentário.

Uma questão que permeia o texto é a pergunta sobre a narrativa cinematográfica contracolonial de Saab. Meu argumento é que Saab formula de modo experimental a conexão temporal do filme. Recusa o encadeamento tradicional da escrita ocidental moderna de uma linearidade entre início, meio e fim, sem perder a noção de história.

Tendo nascido no Líbano, em 1948, em família bem estabelecida de classe média e estudado na França, ficou conhecida, principalmente, pelos seus filmes sobre o Líbano – sobre a guerra civil no Líbano (1975-90) –, embora tenha explorado a condição de diferentes povos, guerras e situações decisivas no contexto asiático, africano e árabe.

Jocelyne se formou em economia e atuou no meio da imprensa – rádio/jornal – e como correspondente de guerra. Embora não tenha tido formação artística propriamente dita, tal prática foi fundamental para seu desenvolvimento e emancipação como documentarista independente.

Após uma série de reportagens de guerra, o documentário *Mulheres palestinas* (1974) marca o início de uma longa carreira, incluindo, em sua maioria, a forma documentário, mas também contando com filmes do gênero ficcional, como o mais reconhecido, *Dunia* (2005). Jocelyne é também fotógrafa e tem muitos trabalhos artísticos, tendo publicado um livro *Zonas de guerra* (2018), com material recolhido ao longo dos anos de produção.

Nos anos 1970, Saab teve suas reportagens e produções sobre o Oriente Médio veiculadas por canais importantes na França (TF1, *Antenne* 2, *France* 3) e por outros canais na Europa (Itália, Alemanha, Suíça e Suécia), atingindo ainda outros países, como: EUA, Canadá, Argélia, Japão.

Sua produção artística vai ganhando forma a partir de 1974, com *Mulheres palestinas* – curta que havia sido rejeitado pela TV francesa. Desde quando se assume como cineasta independente, Jocelyne vai sofisticando sua abordagem poética. As produções ficam menos engessadas na forma reportagem – com mapas, explicações ao espectador europeu, suposta imparcialidade – e aprofundam um falar ao povo árabe, marcado pelo colonialismo. Na série de filmes sobre o Líbano – *Líbano na tormenta* (1975); *Crianças da guerra* (1976); *Beirute nunca mais* (1976); *Cartas de Beirute* (1979); *Beirute minha cidade* (1985) – ficam evidenciados tais elementos que marcam todas as suas obras. Chama para si uma responsabilidade de representação, de testemunho. Ao mesmo tempo que toca também na questão da responsabilidade de todos os sujeitos locais e internacionais envolvidos em cada situação. Por um lado, os

setores do capitalismo ocidental, por outro as elites locais. Também terão lugar especial nas suas películas as diversas possibilidades de agenciamento, de resistência. Saab procura deixar ver e fazer ouvir aqueles que estiveram à margem. Os povos estigmatizados da Ásia, as mulheres, as crianças.

Mesmo antes de sua morte em 2019, Saab era uma diretora conhecida mundialmente e aclamada no âmbito de cinema independente e festivais de cinema[1]. A restauração de seus filmes dos anos 1970, hoje disponíveis em sua maioria em plataformas digitais, exibidos em Festivais Internacionais e promovidos pela *Fundação Jocelyne Saab*, vêm tornando possível e visível o contato mais profundo com seu trabalho, que apesar de seu início em redes televisivas importantes, que supostamente lhe dariam audiência, encontrou, na verdade, na sua forma independente, apesar das dificuldades financeiras, um amplo reconhecimento em setores especializados e, atualmente, possibilidades de um número maior e mais diverso de espectadores mundo afora.

RECEPÇÃO DA OBRA

A produção de Saab ainda é pouco estudada por críticos e teóricos da história da arte e do cinema, mas despontam algumas

1 Saab obteve diversos prêmios/indicações internacionais. Dentre os quais, *Arab Critics' Prize of the Year* (1975), *Catholic Jury Prize at Oberhausen* (1976), *Golden Spike – Valladolid International Film Festival* e *First Documentary Prize at Oberhausen* (1982). Seu longa *Dunia* ganhou uma série de prêmios. Saab recebeu uma homenagem retrospectiva pelo conjunto da obra no *Lincoln Center* (NY, 2010) e no *Paris National Film Archive*, da *Cinématheque Française* (Paris, 2013) (Van der Peer, 2017, p. 57-58).
Fez também exposições fotográficas e instalações em diferentes cantos do mundo, dentre as quais, coleção em Dubai *Art Fair* e *Art-Paris* Abu-Dhabi (instalação multimídia); *Strange Games and Bridges*, no *Singapore National Museum.* Em Beirute, 2008, expôs a controversa coleção *Sense Icons and Sensitivity*, onde apresenta a recepção de mulheres ocidentais no Oriente Médio.

pesquisas recentes interessantes sobre ela. Uma delas, que possivelmente se configura, como uma das maiores especialistas em Saab, é Mathilde Rouxel, pesquisadora e produtora independente francesa, com formação em Lyon e Sorbonne. Outra é a professora suíça, que atua no *Trinity College Dublin*, Stephanie Van der Peer, com estudo mais geral sobre o cinema árabe feminino.

Meu primeiro passo neste capítulo é retomar a leitura dessas autoras com intuito de avançar no âmbito da recepção da obra de Jocelyne Saab entre seus críticos/intérpretes. Entendendo que um objetivo importante no estudo do cinema pela historiografia é justamente historicizar a obra fílmica, analisando ou tendo em vista a rede produtiva, que passa, desde a produção propriamente dita, até o consumo da obra pelos espectadores.

Inicialmente, vale destacar que Rouxel chegou a atuar com Saab na produção quando iniciou sua aproximação junto à diretora por conta da pesquisa. A própria Jocelyne, que faz o prefácio do primeiro livro de Rouxel, nos conta que foi procurada pela jovem estudante para fins da pesquisa no âmbito de história da arte. Na época, Jocelyne estava trabalhando para um festival de filmes de resistência e convidou Rouxel a segui-la em sua rotina de trabalho para tentar entender de perto sua movimentação. A estudante acabou se tornando uma colaboradora da diretora. Nas suas palavras:

> Après cette expérience exaltante qui avait pour objectif de « « panser les plaies [d'une ville en guerre] sur grand écran », Mathilde s'est jetée à corps perdu dans mon travail, dans mes images, en quête de ce qu'elle a décelé comme étant ma « volonté tenace de reconstruire une mémoire en voie de disparition, d'exprimer une vérité impossible à rattraper, [...] guidée par cette recherche intérieure d'une identité qui justifie sa place et son rôle dans un monde qui se déchire et qui plonge dans l'oubli » [...] elle a su saisir ce qui m'avait taraudé tout au long de ma carrière dans ma capture d'images: la recherche d'un « pacte narratif établi

> entre la caméra et le monde réel » né d'abord d'un contact humain, d'un regard bienveillant " (Rouxel, 2019, p. 8)[2].

Na verdade, um dos elementos principais da obra de Rouxel, *Jocelyne Saab, memória indomada*, é destacar o lugar de testemunha que Saab assume com sua produção. Um lugar particularmente delicado num mundo em desaparecimento. A memória é indomada porque ela de fato não se fixa, configura-se como uma impossibilidade de captura da realidade.

> I broke with this way of seeing in my films, by going back to Arab narrative traditions: not like in the Occident with the beginning, the middle, the end. No, you have boxes, like Russian matrioshka dolls, one going into the other. If you show things in this way, people suddenly identify with it. It disturbs them because the art is not foreign anymore, it is theirs. I feel I can communicate with people this way (Van der Peer, 2017, p. 65).

Rouxel trabalha com a obra de Saab na longa duração (1970-2019), observando seus movimentos mais gerais, acompanhando sua trajetória desde a sua formação em economia, que segundo a autora, lhe serviu amplamente para ter consciência dos sistemas de pensamento da economia política e se aproximar da realidade social com mais propriedade teórica. Um argumento que se destaca em Rouxel é que a guerra no Líbano foi fundamental para a diretora passar do jornalismo ao cinema independente. Segundo ela, nesse momento a diretora encontra a possibilidade de "inverter sas propres formes". Assim, a autora configura uma passagem complexa e não

2 "Após essa experiência estimulante, que visava 'curar as feridas [de uma cidade devastada pela guerra] na tela grande', Mathilde mergulhou de cabeça no meu trabalho, nas minhas imagens, em busca do que ela percebeu como minha 'vontade tenaz de reconstruir uma memória que desaparece, de expressar uma verdade impossível de recapturar, [...] guiada por essa busca interior por uma identidade que justifique seu lugar e papel em um mundo que se despedaça e mergulha no esquecimento' [...]. Ela conseguiu captar o que me preocupou ao longo da minha carreira na captura de imagens: a busca por um 'pacto narrativo estabelecido entre a câmera e o mundo real', que nasce, antes de tudo, do contato humano, de um olhar benevolente" (Saab, J. *In*: Rouxel, 2019, p. 8).

esquemática na trajetória de Saab, que passa do discurso militante e político às formas poéticas ou abstratas. Não é exatamente uma passagem etapista, mas vemos que, segundo Rouxel, na cinematografia de Saab ao longo dos anos há menos política e mais poesia.

Rouxel demonstra que Jocelyne tem posicionamento político evidenciado e isso lhe colocou, inclusive, em situações difíceis, não apenas por presenciar a violência terrível, mas também por sofrer até ameaças de morte após filmar determinadas cenas de violência. Para a autora, no entanto, a forma de engajamento político da diretora vai se alterando e se torna mais poética, assumindo o significado de construção de uma memória coletiva[3].

> Jocelyne Saab montre qu'elle n'oublie rien, et qu'elle est bien décidée à rappeler aux Libanais et au monde entier ce qu'a enduré son pays. Filmer ce qui reste, et non pas ce qui est reconstruit, filmer ce qui était et ce qui ne peut plus être renvoie à la problématique de la construction d'une mémoire collective et de la sauvegarde d'un patrimoine qui témoigne de l'histoire du pays (Rouxel, 2019, p. 18).

No crivo interpretativo de Rouxel, é muito importante perceber como Saab inicia sua produção independente no cinema documentário nos anos 1970, encaixando-se no que ficará conhecido como "novo cinema libanês". Na esteira de outros movimentos de "novo" cinema, os diretores libaneses independentes visavam tratar das realidades políticas e sociais do país, sobretudo da questão da guerra. Muitos tiveram formação ou passagem pelo jornalismo e viveram fora do Líbano por certo tempo. Assim como Saab, Rouxel nomeia como pertencentes ao "novo cinema libanês" diretores como Borhane Alaouié e Maroun Baghdadi, observando a proximidade que estes cineastas tinham com as ideias e grupos de esquerda, bem

3 La position de Jocelyne Saab dans ce contexte politique est singulière. Son intérêt douloureux pour le Liban est à mettre sur le compte de son histoire personnelle, de son passé, de son identité de Libanaise, chrétienne de surcroît et défendant la cause palestinienne dans un pays fortement marqué par le communautarisme (Rouxel, 2019, p. 18).

como com a resistência palestina. Baghdadi formulou a concepção do grupo como um cinema de resistência e de contestação.

Rouxel vai destacar o lugar da guerra civil na obra de Saab, que segundo ela, se configura como uma fratura histórica. É assim que a pesquisadora visualiza como Saab vivencia esse desmoronamento do mundo provocado pela guerra e tenta dar conta de salvar a memória do país; de, como vimos, construir uma memória coletiva que testemunhe a história do país.

Haveria então uma conexão entre a estratégia de Saab de deixar que as pessoas falem por si – de mostrar a vida cotidiana, a rotina de mulheres, crianças, de trazer uma pluralidade de depoimentos – com a sua veia humanista. A estratégia de Saab para salvaguardar a memória coletiva é, portanto, para Rouxel, uma profunda conexão e ancoragem na realidade no sentido de defender o direito humano à vida.

Olivier Hadouchi, numa exibição de filmes de Saab em 2013 na Cinemateca Francesa em Paris, utilizou uma definição que marcou Rouxel, que o cita. Para ele, o cinema de Saab se configura como "un combat pour la vie contre tout ce qui mutile, tente d'emprisonner, empêche de s'épanouir, une conquête du droit à raconter et à transmettre en toute liberté".

A ideia de conceber Saab como testemunha de guerra passa pela possibilidade de a câmera conectar histórias e civilizações diversas e assumir um lugar importante na transmissão do passado ao futuro. Sobre este ponto, é significativa a frase de Saab que Rouxel nos repassa, onde ela se assume também como aquela que faz história. Ela fala que se dirige àqueles que como nós "participamos da construção da história mundial". Uma hipótese, que nos lembra as remissões de Marc Ferro sobre a relação entre cinema e história, é que a diretora assume e tem consciência de que não está simplesmente capturando o real, mas está também agindo o real.

Os filmes de Saab, e Rouxel utiliza por vezes a expressão toda a sua obra – onde vê uma coerência e uma unidade profunda –, surgem como um lugar de possibilidades à história; ou "aqueles que participam da história". Pode-se dos filmes "tirer les leçons du passé" (Rouxel, 2019, p. 22), mas também, principalmente, os filmes podem ser vistos como testemunho de Saab no sentido de formação de identidade. Formação, na verdade, não seria bem o termo, uma vez que, mais do que permitir o desenvolvimento ou amadurecimento de um sujeito definitivo, as narrativas fílmicas de Saab funcionam, para Rouxel, como o lugar de busca constante por uma definição possível de identidade.

Neste sentido, Rouxel destaca, de um lado, a fala individual de Saab, como mulher libanesa, que encontra lugar também no Cairo e em Paris. Uma mulher que traz na sua formação tanto a questão da cultura árabe, como a relação com o Ocidente. Por outro, sugere que esse lugar da identidade de Saab, que perpassa a sua obra, está relacionado não apenas à memória de si, mas se conecta com a memória coletiva. Interessa-me sublinhar como Rouxel destaca a tarefa de "assumir responsabilidade" como uma ação decisiva nessa ligação entre a história de si e a história coletiva.

> Ainsi, en assumant la responsabilité de créer par le cinéma sa propre image du monde, Jocelyne Saab assume du même coup la responsabilité du cinéma lui-même face à la nécessité de constituer une histoire collective, qui s'écrit à travers cette relation complexe entre une cinéaste et sa culture. Ses premières images de jeunesse proposent un éclairage vif sur les réalités collectives qui abîment ce qui constitue pour elle son univers et sa culture (Rouxel, 2019, p. 58).

O testemunho, que constitui sua obra cinematográfica, é lido por Rouxel, através de Lacan, como uma ação de produção do Real, onde notadamente o real não se confunde com a realidade concreta, sendo, na verdade, aquilo que é impossível representar, uma

repetição do trauma e da angústia. A situação de horror da guerra produziria a configuração de um mundo despedaçado, sem sentido.

Não é um cinema espetáculo que traz uma verdade da realidade, que comporta em si uma narrativa explicativa. Em Saab, Rouxel enxerga essa realidade interrompida, uma memória barrada. O testemunho acaba, portanto, a referir-se ao seu plano criativo, que mais do que reproduzir a realidade concreta ou constituir-se apenas como uma variação de seu estado subjetivo, configura-se como um entrelaçamento entre "o passado histórico e a experiência vivida". Ao conceder "forma visual" à sua memória, Saab coloca essa memória no mundo comum (Rouxel, 2019, p. 62).

Entendo que Rouxel trabalha com uma contraposição entre um cinema político engajado – poderíamos chamar de militante, no sentido que carrega uma ideia política no plano da esquerda e quer passar essa ideia ao espectador – e o cinema testemunhal de Saab, que, segundo ela, não assume um caráter narcisista, de modo a centrar sua força na presença pessoal da diretora. A passagem do político ao poético aparece como ênfase na responsabilidade do testemunho e na sua conexão com o mundo sem sentido.

O que é marcado na recepção de Rouxel sobre o cinema de Saab, que também vamos notar em outros autores que analisam a diretora no mundo contemporâneo, é o destaque desse elemento notadamente ético – centrado numa duplicidade entre político e estético/ético. Mesmo quando enfatizam o contexto de produção do cinema terceiro-mundista e o olhar esquerdista de Saab, acabam por deslocar a sua militância política em função da peculiaridade estética – pluralidade de vozes, não linearidade causal, recorte de imagens de violências –, que se coadunaria com uma preocupação ética, qual seja, relatar a injustiça, a morte de crianças e o apagamento de comunidades humanas.

A autora suíça Stefanie Van der Peer trabalha com o cinema árabe feminino e sua proposição central é, seguindo a linha de Laura

Marks, vislumbrar o cinema como um espaço onde é possível ver o ponto de vista dos outros, através de empatia e solidariedade. Seja quando as imagens produzem solidariedade, seja quando produzem "suspensão", que podem propiciar novos atos e sentimentos.

A autora, na verdade, não vai se debruçar empiricamente sobre a rede de recepção da obra de Jocelyne Saab (público, críticos, exibições), mas tem como pressuposto esse elemento de intersubjetividade na análise de suas produções. O foco é o modo como o filme pode ser visto. Trata-se de considerar uma abordagem intersubjetiva, que considera como diretor, sujeito e espectador interagem na obra. "Through the affection for and the unfolding of the images, the 'other' on screen approaches the spectator, through which an inter-subjective spectatorial identity can be established. Especially once the spectator perceives the Arab subjects as no longer 'Other'" (Van der Peer, 2017, p. 3).

No que se refere ao cinema árabe tratado no livro, Stefanie trabalha a partir das considerações de Viola Shafik, segundo a qual, o mundo árabe não é um monólito. Ou seja, através da concepção de que é preciso considerar diferentes países, comunidades, pessoas. Assim, cinema árabe ganha, na verdade, a categorização de cinemas árabes, embora, evidentemente, se trate de observar uma rede comum que também se conecta de alguma forma. Uma orientação nesse sentido é notar uma estética coletiva, anunciada no cinema árabe depois de 1967.

Lembremos que nesse período dos anos 1960, sobretudo, após a guerra de 1967, muitos intelectuais se engajaram na reflexão sobre o mundo árabe e sobre a chamada questão Palestina. Em 1968, no Egito, funda-se o Grupo do Novo Cinema, com a publicação do manifesto do *Novo Cinema Egípcio*. Também na Palestina se organiza o *Cinema Militante* com objetivo de registrar imagens da guerra. A concepção geral desses cineastas passa pela construção de uma via alternativa para o cinema local, independente da grande indústria

cinematográfica e dos grandes estúdios. Visa-se focar na realidade social e política com *insights* próximos ao neorrealismo e com faceta militante. O intenso interesse na realidade tinha lugar privilegiado junto à forma documentário. Mas o principal era a centralidade em torno da consciência da realidade social, política, econômica. Todas as relações, inclusive, a vida cotidiana das pessoas estava diretamente relacionada às forças sociais e ao contexto histórico específico.

Van der Peer remete a alguns manifestos de Cinema nesse período, retomando também Octavio Getino e Fernando Solanas e o *Manifesto do Terceiro Cinema - Hacia un Tercer Cine – apuntes y experiencias para el desarollo de un cine de liberación en el Torcer Mundo*, lançado na Argentina em 1968[4].

Penso que a menção ao terceiro-mundismo é muito frutífera para vislumbrar a obra de Saab, embora, na prática, quando analisa o caso da diretora libanesa, Van der Peer trate apenas da produção que tematiza o Líbano dos anos 1970. Como indicado anteriormente, tendo em vista a questão do colonialismo, um ponto importante é de fato comparar filmes de Saab sobre diferentes lugares desse chamado Terceiro Mundo. É nesse sentido que meu recorte de análise fílmica privilegiará os filmes sobre a Palestina/Líbano, Egito e Irã. Desse modo, espero mostrar como "contexto" terceiro-mundista era uma realidade comum. Países que foram diretamente colonizados ou afetados pelo imperialismo do final do século XIX ou início do XX. Países que buscam libertação nacional política e/ou socioeconômica.

4 Sobre esse momento terceiro-mundista, ela indica que: "They were looking for a cinema of the revolution that was 'at the same time one of destruction and construction: destruction of the image that neo-colonialism has created of itself and of us, and con-struction of a throbbing, living reality, which recaptures truth in any of its expressions'" (Van der Peer, 2017). Van der Peer indica que, desde os anos 80, e ainda no início dos anos 2000, esse tipo de cinema vinha sendo questionado. Entendia-se que sua relevância era localizada aquele período histórico específico desde o final dos anos 1960. Nessa linha interpretativa, Van der Peer cita os nomes de Teshome Gabriel e Ella Shohat. A autora se propõe a analisar o cinema árabe dos anos 1970-80, observando elementos desse contexto. Assim, trabalha com uma similaridade entre o Terceiro Cinema e o cinema árabe independente desse mesmo período.

No meu entendimento, uma realidade comum fundamental para compreender a arregimentação da narrativa fílmica contracolonial.

Van der Peer vê Jocelyne como uma diretora transnacional – que circula entre Líbano, Egito e França. Essa classificação também a coloca num modo específico de se relacionar com o mundo árabe, sua terra natal. Influenciada por autores que discutem a experiência pós-colonial, Van der Peer enquadra Saab como uma diretora marcada pelo exílio e pelo idealismo político. O filme aparece como um lugar de narração privilegiado. A autora segue Kaplan na sua análise do olhar, a qual estabelece uma classificação dos modos de olhar (*gaze*), que pode ser passivo – através da negação – e ativo (*looking*), um ato de olhar que pode dar visibilidade a parcelas da sociedade, regiões não representadas. Esse argumento será fundamental para Van der Peer na sua análise, pois ela entende que o cinema pode permitir algo além do olhar no sentido ativo (*looking*). Esse além do olhar ativo é a possibilidade de estabelecer, através das imagens, uma relação de solidariedade. Assim, ela desenvolve a categoria do ver (*seeing*), como uma potencialidade que surge do olhar ativo, mas vai além dele, comportando a abertura de uma ética da reconciliação. Ver o outro, na formulação de Van der Peer, envolve compreensão e aceitação, "The activity of seeing is transnationally significant: if one 'sees' the other through the act of looking, one acknowledges the other's subjectivity's and therefore establishes a reciprocal relationship based on proximity, allegiance, understanding and solidarity's" (Van der Peer, 2017)[5].

A autora acompanha mais especificamente os trabalhos de Saab sobre o Líbano nos anos 1970 – (*Líbano na tormenta* (1975); *Crianças da guerra* (1976); *Beirute nunca mais* (1976); *Cartas de Beirute* (1979); *Beirute minha cidade* (1985) –, tratando de filmes que estão

5 A autora nesse ponto é bastante otimista com relação à possibilidade de uma ética da reconciliação. Em nenhum momento trabalha com as ponderações de Susan Sontag, *Diante da dor dos outros*. Ou de J. Butler, *Quadros da guerra*. Talvez esse debate seja interessante para ponderar a reação humanista diante da imagem de violência.

relacionados à suposta tentativa de representação da presença da ausência durante a guerra.

Ao analisar esses três documentários sobre o Líbano que Jocelyne fez durante a guerra civil, observando a complexa combinação de elementos de jornalismo, de documentário e de arte que estrutura as obras, Van der Peer conclui que um elemento fundamental em Saab é a sua própria voz, que aparece de modo significativo nos filmes: "Her voice is at the centre of the documentaries and is powerful in its agency and in its sarcasm. The look here is used in an illustrative manner: the indexical relationship between the voice-over and the image remains strong and challenges the spectator" (Van der Peer, 2017, p. 58). O outro é a montagem. É através da montagem que a diretora consegue colocar em contraste passado e presente; *east/west*.

Observando detidamente esses dois aspectos centrais – voz e imagem –, Van der Peer sublinha o caráter experimental dos filmes de Saab. É na passagem do jornalismo para a arte que frui a técnica mais própria da diretora libanesa. Embora utilize microfones em certos momentos na configuração de entrevistas, com perguntas aos entrevistados, sistematização factual de determinados eventos, a construção de Saab não confere um sentido lógico à guerra, não tem uma explicação causal, típica de determinadas reportagens ou documentários realistas. Para a pesquisadora suíça, Jocelyne não estabelece uma linearidade e, através de entrevistas múltiplas acaba, por subverter a narrativa histórica e revelar o fracasso da narrativa nacional. "Though the non-synchronicity of voice and image, the fragmentary nature of the content of the film, of the journeys she undertakes and of the structure of the films, she emphasises interrupted memory and the difficulty of reconciling past and present (Van der Peer, 2017, p. 77).

A questão da perda de sentido nos permite visualizar que a recepção da obra de Saab no mundo contemporâneo, marcada

pela leitura de algumas de suas principais críticas, tem pontos de análise comum bastante decisivos. Embora se reconheça em Saab a presença de uma temporalidade terceiro-mundista, sua produção será reinterpretada à luz, sobretudo, de uma concepção pós-colonial, mesmo quando se trata de examinar os filmes dos anos 1970.

Mathilde Rouxel, destacando seu aspecto de testemunho e de memória inacabada, visa sublinhar o papel significativo da subjetividade da própria diretora. Não se trata de uma subjetividade individualista ou fechada em si mesma, tampouco de uma subjetividade pronta e acabada. De todo modo, a categoria fundamental aqui é o eu que testemunha. A construção da realidade histórica, objeto incontornável de Saab, aparece na conexão com esse eu. A realidade fragmentada da guerra que vai sendo apanhada ou construída pelo relato específico da forma documentário ou mesmo da forma ficcional. O filme como testemunho passa significativamente pela invenção narrativa ou pela memória e pelas opiniões de Jocelyne, que se constitui ela mesma num sujeito fragmentado. Um sujeito que tenta encontrar a si mesmo mas se vê aos pedaços. Como um sintoma da realidade histórica mais ampla. A referência a Lacan é significativa. Segundo Rouxel, Jocelyne é quem tenta ressignificar o mundo que perde significado. Assim, a ideia de que Saab vai sendo cada vez mais poética e menos jornalística se conecta ao reconhecimento desse horizonte fragmentado e sem sentido.

De modo semelhante, embora com enfoque na produção dos anos 1970-80, Stefanie Van der Peer enfatiza a impossibilidade da construção de uma narrativa explicativa, causal ou linear na obra de Saab. Para ela, embora Jocelyne utilize recursos da forma jornalística, aplicando em seu cinema documentário, a proposta da diretora não pode ser trazer um produto fechado em sua totalidade de sentido, a ser entregue ao espectador. A não causalidade se apresenta para Van der Peer como uma espécie de técnica de montagem que pretende trazer o espectador para dentro da película. Mas não um espectador qualquer, e sim um espectador que poderá se aproximar da obra

numa postura de solidariedade e compreensão do outro, numa postura não fechada ou predefinida, numa verdadeira interlocução ou intersubjetividade. É a partir desse horizonte aberto em Saab, o qual Van de Peer chama de possibilidade de ver, que surgiria a abertura para o aparecimento de uma ética da reconciliação. A autora não desenvolve a conceituação de reconciliação nesse cenário, mas é evidente que se ela aparece na relação de mediação entre diretor-sujeito-espectador. Na reconciliação com um passado perdido.

A questão da narrativa, que destaco como elemento comum na análise de Saab, tanto em Rouxel como em Van der Peer, me parece, de fato, um ponto central na abordagem cinematográfica de Saab. Na minha abordagem, sugiro que pensar na forma da narrativa fílmica em Saab significa, inevitavelmente, levantar a temática da História, num sentido mais amplo. Significa observar como passado e futuro se conectam e como a história é agenciada por sujeitos históricos. Desse modo, volto-me para a produção jornalístico documentário de Saad nos anos 1970, com o intuito de visualizar aspectos da conexão entre narrativa fílmica e realidade trazidas pela diretora.

NARRATIVA FÍLMICA

A tematização da possibilidade de reconciliação ou da narrativa fílmica como testemunho, que ouso acrescentar, seria um testemunho histórico, traz o debate da obra de Saab a partir de seu elemento central, a conexão da produção cinematográfica com o contexto histórico, qual seja, com a própria realidade social, econômica, política. A relação entre a narrativa fílmica e a história.

No caso de Saab, a história constitui-se ela mesma em seu objeto. A necessidade de trazer fatos, eventos que aconteceram, imagens históricas, seja por meio de fotografias – registros – anteriores produzidas, seja por meio da própria produção de imagens

do cotidiano acumulada nas filmagens para os documentários. Saab trata de coisas que estão sendo vivenciadas e terrivelmente experienciadas pelas pessoas reais. Na sua maioria, pessoas anônimas, desconhecidas do mundo em sua individualidade específica. Mas pessoas que aparecem nos noticiários mundo afora como números, como registros populacionais ou como números de mortos em uma guerra, por exemplo. Pessoas da Ásia, da África, pessoas do mundo árabe. Evidentemente, ouvir pessoas, filmar pessoas, trazer fatos, dados, registros de como essas pessoas vivem, o que comem, o que sentem, onde dormem, onde trabalham, etc., significa também ter que pensar como essas pessoas se conectam e como elas se conectam com os eventos e registros da história – com taxas de desenvolvimento econômico-social, com intervenção política direta, etc. A seleção de dados, de imagens, a produção de imagens/entrevistas a partir de determinadas perguntas, o recorte de cenas específicas. Todo um processo de elaboração da produção fílmica passa evidentemente não meramente por um registro do real, mas por uma seleção de determinadas cenas e momentos do real visualizados pela diretora. É nesse sentido que Rouxel, como vimos, vai entender que a realidade ou a história registrada nos filmes de Saab dizem mais respeito às suas próprias elaborações e linguagens, configurando-se como um "criar imagens".

A diretora, por sua vez, ao comentar o trabalho de Rouxel, não destaca exatamente essa questão do testemunho, mas sublinha como a pesquisadora percebeu que ela estava em busca de "uma verdade impossível de capturar" (Rouxel, 2019, p. 11).

Se insistirmos na declaração de Saab, é porque creio que podemos tentar separar, ao menos como exercício reflexivo, de um lado, a ideia de verdade e, de outro, a possibilidade de capturar a verdade. Pensando em termos de interpretação/produção artística da realidade histórica, parece-me que Saab tem exatamente essa questão para si. A realidade da violência, da humilhação e da pobreza é evidente e é visível. Essa realidade tem a ver com um processo

histórico mais amplo do colonialismo, do imperialismo, da pretensa superioridade ocidental. Essa verdade me parece incontornável em Saab. A questão é: Como mostrar isso? Como deixar ver? Como conectar a narrativa fílmica à realidade histórica? Como ser também resistência a esse processo por meio do cinema?

Separar as instâncias – realidade e a forma de mostrar essa realidade – só pode ser, evidentemente, um passo reflexivo. Em Saab, essas instâncias estão profundamente conectadas. A história está inevitavelmente conectada à forma de ver – narrar – a história. No entanto, a possibilidade de existir diversas formas de ver o real não significa que não exista o real/verdade. Penso que esse é um risco quando a recepção crítica de Saab enfatiza a perda de sentido do real, o caráter testemunhal da sua obra, a questão da reconciliação ética. Nesse sentido, a frase da diretora sobre a recepção de Rouxel é interessante. Ela percebeu que havia uma busca por uma "verdade impossível de capturar".

Penso que podemos olhar não apenas para esse "impossível de capturar", mas também para a noção de que ela se depara com uma verdade. Que verdade é essa e por que ela seria "impossível de capturar"?

Entendo que a noção de verdade da história em Saab não significa que há uma determinação da história, que ela está pronta e acabada, como uma espécie de filosofia da história, ao contrário, a história está sendo construída pelas pessoas que pensam, agem, lutam. A verdade da história não é "um processo autônomo dotado de sentido". Não é um "pano de fundo" definido *a priori*, que se desenvolve por si mesmo racionalmente.

Nem poderia, porque a primeira lição do colonizado é perceber que não há mundo do sentido e desenvolvimento histórico para ele. Esse vislumbre da história como processo racional, encadeado rumo ao progresso, só serve ao colonizador para legitimar sua falsa

superioridade e sua ação de expropriação continuada no mundo colonial. Como formulou Franz Fanon em *Os condenados da terra*:

> O colono faz a história e sabe que a faz. E, porque se refere constantemente à história da sua metrópole, indica claramente que ele é, aqui, o prolongamento dessa metrópole. A história que ele escreve não é pois a história do país que ele despoja, mas a história da sua nação, quando rouba, viola e esfomeia. A imobilidade à qual é condenado o colonizado só pode ser questionada se o colonizado decidir pôr termo à história da colonização, à história da pilhagem, para fazer existir a história da nação, a história da descolonização (Fanon, 2005, p. 68).

Entendo que Saab trata a temática do colonialismo e constrói uma narrativa contracolonial, que vai aparecer como luta anticolonial, resistência imperialista e questionamento da relação Oriente-Ocidente disponibilizada pelos europeus.

O mundo de Jocelyne Saab é um mundo aos pedaços. Escombros, tiros, guerras. A violência é tema que perpassa sua obra. A violência que fragmenta os corpos, as construções, os objetos. Violência que fragmenta a História. O despedaçamento da História não é, na perspectiva contracolonial, apenas a fragmentação de mundo – desumanização – promovida pela violência da colonizador. Aceitar o despedaçamento é tomar consciência da possibilidade de reconstruir a história. O tempo histórico despedaçado que surge em Jocelyne é o tempo dos sujeitos históricos. Uma pergunta que perpassa os filmes não é "Para onde a história está indo?" – como se a história tivesse uma caminho automático predefinido. As perguntas fundamentais são: "Quem está fazendo história? Quais são as conexões para agir história? Como capturar essas conexões?"

Vemos que a diretora pretende "apresentar" o mundo devastado pelo imperialismo, seja na forma de ocupação colonial, seja na forma de resgate das tradições, resgate que, como ela diz, é uma invenção de um mundo destruído – guerras, guerrilhas, organizações

são objeto frequente de seus filmes, mas também o dia a dia – crianças, mulheres, moradia ou ausência dela. "I make images. First, they were war images, and then I started to invent them, because when everything was destroyed in front of my eyes, I couldn't collect the real anymore. I had to reinvent everything. This is how I moved into fiction" (Van der Peer, 2017, p. 57).

Trata-se de construir o que estou chamando de uma contranarrativa, que, em grande medida, se interpõe à visão da Europa e do Ocidente sobre os povos da Ásia/África. O cinema de Saab contribui para reverter significativamente o projeto que Said havia definido como orientalista: "um sistema do poder europeu-atlântico sobre o Oriente do que como um discurso verídico sobre o Oriente (o que, na sua forma acadêmica erudita,é o que ele afirma ser)" (Said, 2007, p. 33).

A produção da contranarrativa leva em conta que o imperialismo, onde quer que tenha atuado, se baseou tanto na instituição da força, quanto na instituição do consentimento, precisando se amparar numa concepção moderna de História – numa filosofia da história – que tinha o progresso e a racionalidade como elementos centralmente movimentados, no sentido de visualizar que os povos europeus deveriam e poderiam estar no topo do mundo. A violência, na forma da expropriação direta, foi plenamente legitimada pelo mote de "levar a civilização" a povos atrasados.

Ainda com Said, observamos que a narrativa tem lugar fundamental na disputa e também na resistência do mundo colonial:

> O principal objeto de disputa no imperialismo é, evidentemente, a terra; mas quando se tratava de quem possuía a terra, quem tinha o direito de nela se estabelecer e trabalhar, quem a explorava, quem a reconquistou e quem agora planeja seu futuro – essas questões foram pensadas, discutidas e até, por um tempo, decididas na narrativa (Said, 2011, p. 11).

Saab tem plena consciência da disputa em torno da narrativa, da necessidade de romper com uma visão ocidental para tentar deixar ver a tradição árabe; a tradição do Oriente Médio; a tradição terceiro-mundista. Mas não concebe essa composição, que estou denominando contracolonial, apenas com a subversão da narrativa ocidental. Em suas palavras, ela explica.

> I broke with this way of seeing in my films, by going back to Arab narrative traditions: not like in the Occident with the beginning, the middle, the end. No, you have boxes, like Russian matrioshka dolls, one going into the other. If you show things in this way, people suddenly identify with it. It disturbs them because the art is not foreign anymore, it is theirs. I feel I can communicate with people this way (Van der Peer, 2017, p. 65)[6].

Essa percepção de Saab sobre a disputa narrativa e a necessidade de construir uma história fora dos moldes da narrativa ocidental, marcada pelo alinhamento de início-meio-fim, é muito frutífera para compreendermos o que a diretora tem em mente quando opera a captação da realidade – marcada por uma verdade –, que é sobretudo a verdade do colonialismo – e se propõe a criar formas para captar essa verdade "impossível de captar"[7]. Vemos que, com a referência às bonecas russas, Saab indica se aproximar de uma forma que rompe com a forma ocidental de narrativa e que tem mais proximidade com a superposição de caixas, com a superposição de camadas que vão envolvendo o núcleo, tendo assim desde a mais interior até a mais exterior. Assim, a narrativa se configura em Saab não como uma conexão de início-meio-fim (como numa linha/plano), mas como a ligação entre interior-exterior (como numa forma que ganha volume ou, digamos, que contém volume). O núcleo possivelmente é o centro da narrativa, e é um elemento pressuposto e

6 Van der Peer, de quem copio a citação de Saad, utiliza esse trecho para ancorar sua formulação acerca da formulação do despedaçamento da memória e da história em Saab.

7 Como indicado anteriormente.

de certo modo permanente durante toda a narrativa. Ele se desenrola em camadas. Reaparece e se reconecta de uma camada à outra, enquanto vai também aparecendo em diferentes formas/formatos.

Vou analisar mais especificamente quatro filmes de Saab do final dos anos 1970. Um se refere à Palestina, tendo a intercessão geográfico-histórica com o Líbano, dado o exílio dos palestinos nesse país. Outro se passa no Cairo, na época de Sadat, e o último se volta para o Irã, no período pós-revolução. Temos aqui a seguinte seleção: *Mulheres palestinas* (1974); *Egito – A cidade dos mortos* (1978); *Irã, utopia em movimento* (1980). Este último filme, Saab dirigiu conjuntamente com Rafic Boustani, parceiro também em outros filmes ao longo de sua carreira.

A escolha movimenta-se no sentido de tratar da multiplicidade/pluralidade de lugares na obra de Saab (que é conhecida como uma diretora libanesa que trata do Líbano). Em nosso entendimento, o Líbano é um lugar central na obra de Saab, mas não apenas pela sua filiação de nascimento – a autora, na verdade, se diz tanto libanesa, quanto egípcia, quanto francesa. Porém, mais central é a preocupação de mostrar que o jogo entre a particularidade e o caráter geral da resistência terceiro-mundista configura-se como um elemento importante da narrativa contracolonial de Saab.

Minha estratégia operativa para análise dos filmes mais propriamente dita é a seguinte. Vou tentar trazer ao leitor uma sequência esquemática do desenrolar dos filmes, destacando o que estou chamando de elementos fílmicos que operam a construção de uma narrativa/estética contracolonial. Alguns pontos específicos terão destaque na abordagem, dentre os quais destaco: 1) o modo como Saab opera a conexão da seleção de imagens e o uso da *voz off*; 2) a narrativa da história colonial e contracolonial, ou seja, como aparece a história do povo local – tradição; povos árabes; terceiro-mundo – que está sendo abordada em contraposição à história de povos colonizadores ou imperialistas ocidentais, que de algum modo

interagiram ou violentaram esses povos; 3) a presença de um povo local, com hábitos e vida cotidiana específica; 4) formas de resistência cotidiana, luta armada, intelectuais, artistas, universidade, etc.

MULHERES PALESTINAS (1974)

O filme se inicia com uma cena de uma escola de crianças pequenas. Mulheres com crianças e a *voz off* indica. "Essas mulheres não são comuns. Querem construir uma nova sociedade." A montagem corta para mulheres em treinamento de guerrilha, com uniformes de tipo militar e lenço palestino. A *voz off* mais uma vez localiza o espectador, explicando que aqui se trata de mulheres que se uniram aos *fedayin* e fazem treinamento militar voluntário intensivo para a guerrilha.

Dessas duas cenas iniciais, o filme retoma para uma imagem em preto e branco em junho de 1967, com pessoas em retirada de uma região, carregando coisas de casa, colchão, malas, móveis, crianças chorando, etc. A *voz off* explica que, em 1948, a divisão da Palestina e a criação do Estado de Israel ocasionou um primeiro êxodo dos palestinos. Em 1967, com a Guerra dos Seis Dias, Israel anexa a Cisjordânia e há um novo êxodo. Deste quadro histórico mais geral, o filme volta para as mulheres. Mais especificamente, uma mulher que fala, tendo atrás de si um quadro da guerrilha palestina. Ela diz que tinha 16 anos quando escapou para o Líbano e se tornou refugiada em Beirute. Sua memória é bastante marcada por essa identificação como "refugiada palestina". Relata com certo sofrimento que sempre que ia comprar alguma coisa quando era criança. Onde quer que ela fosse diziam tratar-se de uma "refugiada palestina". Essa moça cresceu, estudou na escola das Nações Unidas e agora trabalha como professora nos campos de refugiados. Ensina as mulheres a ler e escrever. Fala da importância do apoio internacional, mas destaca

que há muita dificuldade nos acampamentos: Falta de estrutura, de condições sanitárias, etc.

A conexão da história de vida de uma refugiada específica e a retomada cênica da história da Palestina, êxodo palestino, criam um contexto ao mesmo tempo pessoal e geral, para apresentar mais especificamente as formas da resistência palestina. Assim, o fio narrativo elaborado por Saab não se desenrola de modo linear, com início, meio e fim, mas se constrói, como indicamos na sua elaboração da "boneca russa", como que por uma integração de partes contrastantes que se contêm umas nas outras.

Do mesmo modo, vemos a manipulação técnica do recurso da *voz off*. Enquanto se escuta o relato da professora, a câmera nos traz cenas de miséria e pobreza no acampamento palestino. Após essa visão dos campos, a montagem se "desloca" para a Universidade Árabe de Beirute, onde há uma série de falas de mulheres, estudantes palestinas. Seus relatos indicam a dificuldade de se adaptar, tendo em vista que a maioria dos estudantes pertence à classe alta libanesa. A filmagem mantém o close nas estudantes quando elas estão falando, e usa o recurso da filmagem à distância, onde se vê o pátio com estudantes no geral, quando é inserida a *voz off*. Esse recurso se repete ao longo do curta em diferentes locais e insere um contraste entre a voz dos testemunhos e a voz da diretora.

Outra jovem estudante enfatiza que o movimento palestino de mulheres na Universidade é eficaz e bem organizado. Conta que pessoalmente teve que deixar a Palestina há dois anos por razões políticas. Ainda um outro relato sublinha a dificuldade de encontrar emprego ao fim dos estudos, e o fato de que, se for possível encontrar emprego, como palestinas refugiadas provavelmente acabam recebendo salários menores que qualquer outro cidadão libanês. E não têm direitos iguais, como seguro-saúde, por exemplo. As estudantes trazem também dados quantitativos do percentual de mulheres

na Universidade, e falam da presença e importância das mulheres palestinas nesse espaço.

Ao demarcar essa participação palestina feminina no desenvolvimento de caminhos socioculturais para reflexão e organização das demandas dos refugiados, a *voz off* traz uma inflexão, mais uma vez contrastando a opção pela luta política e luta armada Palestina. Esse contraste, que aliás vamos perceber como um recurso bastante utilizado e reutilizado pela diretora, não se configura exatamente como uma oposição. Como se, numa narrativa linear, o que acontece na frente está imediatamente negando o que aconteceu antes. Assim, a nova forma ou configuração histórico-social não está numa linha do tempo de sucessão linear, mas muito mais numa forma que ganha volume e vai conectando o antes e o depois, a partir de um crescimento do volume corporal na "boneca russa". Se pensamos na formulação de Saab, uma boneca se encaixa na outra. Uma mantém algo da sua anterior imediata, mas já não é mais a mesma, não tem exatamente a mesma forma. O contraste entre os dois volumes/formas se faz não exatamente por negação, mas por subsunção ou integração.

Assim, entendemos que Saab conecta o movimento de mulheres palestinas nas universidades e na tarefa de formação intelectual nos acampamentos com a luta armada, que tem maior destaque a partir da segunda metade da película.

Na sequência fílmica, a cena se desloca da Universidade para um local de treinamento de guerrilha. Aparece uma mulher falando que existem operações suicidas na guerrilha. Em suas palavras, "eles atacam de avião. É fácil lutar a partir de um avião quando se enfrenta um simples *fedayin* armado. Aviões americanos e franceses, não só Israel, nos atacam. Os Estados Unidos e a França, todos os outros países". Essa moça tem um fuzil ao lado e fala de modo incisivo que "não sabe bem onde vive; que vive no meio de aviões". A voz da

diretora pergunta (sem aparecer pessoalmente na cena fílmica) se haverá uma solução política, ao que ela responde que "não enquanto permanecer vivo pelo menos um filho nosso".

Dos filmes de Saab que vamos analisar neste capítulo, esse é o que tem menos *voz off* no geral. Possivelmente, isso se deve ao fato de que esse filme foi pensado inicialmente como reportagem para a TV francesa. Na verdade, é por conta da recusa dessa reportagem que Saab assume sua carreira de cineasta independente. Mas em toda sua trajetória nunca mudou de posicionamento em relação à causa palestina. Sempre foi nitidamente favorável à resistência e à luta de libertação nacional desse grupamento.

As cenas finais do filme assumem mais uma vez o "contraste" – uma fala na Universidade e uma fala de uma guerrilheira. Essa fala final na Universidade é bastante sintomática, pois uma estudante indica que as mulheres palestinas sofrem uma opressão em nível nacional, sendo, como todos os palestinos, desenraizadas. Além disso, sofrem ainda os mesmos problemas das classes pobres da maioria dos países árabes, sendo oprimidas também pela condição de mulher. No seu entendimento, essa lutas são complementares e envolvem homens e mulheres.

Note-se que as falas finais, sem nenhuma participação de *voz off* ou de entrevista aparente na cena, destacam, portanto, do lado da Universidade, a necessidade da luta conjunta, percebendo a conexão entre aquilo que hoje chamamos de unidade das opressões de raça, classe e gênero. Por outro lado, o enfoque vai para o depoimento de uma guerrilheira – que se posiciona no mesmo lugar na primeira testemunha (a sala com um cartaz da guerrilha palestina ao fundo). A mulher conta que fez várias operações em nome da guerrilha em território ocupado. Distribuiu mensagens, entregou armas. Em geral, as atividades descritas podem ser caracterizadas como de apoio logístico. Conta ainda que foi presa várias vezes, acusada de fazer parte

da Frente Popular pela Libertação da Palestina. Ao passar por cerca de quatro prisões israelenses, foi torturada brutalmente de diferentes formas: com gás, choques, humilhações, etc. A película se encerra com essa fala e com cenas de desenhos artísticos que remetem às situações de violências, sugerindo a importância da imagem artística para dar conta do trauma experimentado por essa testemunha.

EGITO – A CIDADE DOS MORTOS (1978)

Egito, A cidade dos mortos, vai trazer de modo muito evidenciado o contraste entre riqueza, modernidade, desenvolvimento urbano, de um lado, e a pobreza, precariedade habitacional e de transportes, falência do urbano, de outro. O contraste entre a Cidade Cairo – capital do Egito – e a Cidade dos Mortos, que se configura nesse povoamento de pessoas pobres que, não tendo como pagar aluguel na cidade mais cara do país, acharam um jeito de sobreviver morando das criptas e catacumbas do maior cemitério da cidade.

A película se inicia com cenas de funerais na cidade, muitas pessoas e carros passando, grupo carregando caixão; corta para uma moça sorridente, andando saltitante, de aparência pobre, mordendo uma roupa, uma senhora e uma criança andando, estrada de chão, construções antigas, área esvaziada e "rural".

A *voz off* inicia sua construção "Cairo. Um milhão de pessoas vivas vivem ao lado dos mortos no maior cemitério da cidade. A cidade dos mortos".

O contraste entre a Cidade urbanizada e a Cidade dos mortos revela também um contraste entre o passado e o futuro. Nas construções do cemitério, vemos materiais de uma arquitetura tradicional – barro, gesso, pedra –, o transporte de tração animal, ruas de

terra, pessoas caminhando devagar, silêncio, sino tocando, carteiro entregando carta numa cripta/casa, jornaleiro entregando jornal. Nas construções do Cairo urbanizado, vemos prédios, avenidas, carros, ônibus superlotados, trânsito intenso e caótico, barulho, luzes. Saab movimenta sua câmera para a produção de cenas cotidianas, pequenos testemunhos, que relatam como é viver na Cidade dos mortos.

A montagem volta a mostrar a cidade Cairo e a *voz off* amarra uma explicação sobre esse contraste indicado nas cenas anteriores. Aos poucos, o espectador se torna consciente de que se trata do contexto do Egito pós-Nasser, onde a especulação imobiliária, a especulação e o comércio de determinados produtos de luxo – eletrodomésticos, carros, etc. para um setor específico da população, classes mais abastadas – tornaram-se o foco da política econômica que visava urbanizar, modernizar – e eu acrescentaria "ocidentalizar" ou modernizar em moldes ocidentais – o país, em vez de, segundo a *voz off*, privilegiar o "desenvolvimento de infraestrutura e investimento produtivo para o benefício do país, assim como sua administração". Por conta disso, sistematiza a *voz off*, com tom explicativo, o "Cairo cresce e se enrosca na miséria".

Ao mesmo tempo em que a *voz off* surge em tom explicativo, as imagens priorizam cenas de pessoas pobres vagando pela cidade urbanizada, caos na locomoção de pessoas, que aparecem aos montes na tela. A *voz off* trazendo dados quantitativos sobre o processo: "uma cidade lotada, 200 mil pessoas privilegiadas possuem 100 mil carros particulares". Três milhões de pessoas que estão fora desse grupo se locomovem em ônibus lotados ou carroças ou a pé.

Nesse ponto, chama a atenção a comparação traçada entre a densidade populacional do Cairo e os guetos indianos. A comparação indica também a precariedade da situação econômico-social. A conexão com outro país do Terceiro Mundo, acossado pelo imperialismo, não é ingênua.

Aqui também a *voz off* menciona rapidamente, pela primeira vez, a questão da violência. Após fazer a crítica política nesse contexto de "venda" do país, ela indica que uma população muito pacífica se aproxima da violência. Ao mencionar a violência, que, como vamos notar, vai sendo construída como uma narrativa de resistência, o filme se arma para apresentar ao espectador as pessoas que moram na Cidade dos mortos, para que seja possível se familiarizar com seus moradores. As cenas de crianças brincando, mulheres pendurando roupa, tecendo, a imagem de uma TV, cuidados de bebês, são acompanhadas da *voz off* que traz dados de uma situação de fome, aumento populacional, desemprego e inflação. Segundo a *voz off*, essa situação tem conexão com os levantes de janeiro[8]. O contraste entre a população pacífica da Cidade dos mortos, população vitimada pelo processo urbano desenfreado e a conexão com a violência de janeiro, do levante não nomeado no documentário. Na Cidade dos mortos, uma moça indica que mora no cemitério desde pequena e que a vida lá é boa. Não tem medo dos mortos. Pode parecer estranho para quem não mora lá, mas a vida é doce e tranquila. Não tem carro, nem tráfego.

Observa-se que a polarização entre Cairo (cidade urbanizada) e Cidade dos mortos (o outro Cairo) revela mais que um contraste no sentido de uma possibilidade de desenvolvimento e de fracasso. Na formação da narrativa contracolonial, que se movimenta em termos de "boneca russa", como estamos supondo, portanto, como uma realidade contida dentro da outra, a Cidade dos mortos está contida na Cidade Cairo. Há um núcleo de tradição, de "povo originário", vitimado pelo processo de modernização/ocidentalização que tem como polo central não o desenvolvimento do povo local, mas o

8 Gostaria de destacar aqui que os levantes de janeiro não são de fato explicados. Na historiografia do Egito, tais movimentos, que ficaram conhecidos como "revoltas do pão", de janeiro de 1977, o período é relacionado a uma profunda crise econômica: o presidente Anwar Sadat, que seria futuramente assassinado, cortou subsídios estatais no âmbito de alimentos e combustíveis, como demandado pelo Banco Mundial. Os protestos de massa foram espontâneos e sofreram repressão violenta por parte do governo, que através do exército pretendia acabar com as manifestações.

afluxo de capitais para países desenvolvidos e a entrada de produtos de luxo para a elite local. Esse núcleo não é exatamente o oposto da modernidade, mas é ele que pode movimentar a resistência quando essa forma histórica moderna capitalista aparece como uma forma que envolve a tradição.

Seguindo o encaminhamento do filme, após destacar a "tranquilidade" dessa população que precisou viver na Cidade dos mortos, a narrativa se volta para a questão mais específica da carestia dos alimentos (que vai movimentar a Revolta do Pão). Depoimentos da classe trabalhadora, observando o uso desse termo. Um rapaz fala que o salário não dá conta de comprar comida e na mesma casa várias pessoas trabalham. Indicam as dificuldades (quando perguntados pela *voz off*) de comprar alimentos, carne, etc.

Na sequência, aparece um jornalista que, pela fala e conexões de Saab no mundo do jornalismo, é possível entender como ligado à visão de mundo de esquerda. Ele diz que há um fracasso na política, que o capital está indo do mundo árabe para o Ocidente, não só no Egito. Que o apoio aos países da região visa ao lucro, ao afluxo de bens para as classes altas e ao anseio de evitar rebeliões/radicalização. E isso não é o bastante para que a economia de fato floresça: "não é uma economia socialista como queríamos no começo, nem economia capitalista, [...] resta a crescente institucionalização da corrupção".

Destaca-se aqui que a análise do "entrevistado", que queria o socialismo, como indica, articula uma conexão com outra economia do Terceiro Mundo, quando fala do processo de *saigonização* que está acontecendo no Egito. Uma elite consumidora que pouco se importa com a situação real do país e com a libertação geral, mas apenas com a própria reprodução de seus modos de vida burgueses. Um elemento visível aqui do ponto de vista da narrativa contracolonial é a "colaboração" da elite colonizada com o processo de usurpação do Terceiro Mundo. A essa altura, o filme corta para cenas da

burguesia egípcia no Hilton do Cairo, festas, casamentos recepções, muita comida, música, vestidos, penteados, roupas, trajes e modos típicos da classe burguesa, elite terceiro-mundista.

Mais uma vez no movimento do contraste, o filme volta-se para cenas no lixão. Pessoas catando lixo, trabalhando no lixo, roupas sujas, comendo alimentos do lixo, etc. A cena do lixão é entrecortada por cenas de vitrines com televisores, eletrodomésticos e produtos diversos do setor consumidor das classes abastadas.

O último bloco de imagens do filme se dedica a trazer a temática da resistência mais concreta. Primeiro, foca num senhor de turbante, com vestes tradicionais, que havia aparecido rapidamente no começo, na Cidade dos mortos, dizendo que foi abandonado pela família e que chegou ao Cairo a pé sozinho. Agora ele destaca pontos importantes no que se refere à implementação da violência colonial/imperialista. Indica a produção do consenso e conciliação no âmbito do processo e aponta para a necessidade de ruptura/resistência: "nossos pais explorados permitiram que suas personalidades fossem roubadas. Se eles aceitaram esse jeito de morrer, devemos nós também aceitar e vivermos como covardes?". O testemunho indica também as múltiplas violências do colonialismo. Destaca como é violento e enganador. Como classifica de loucos os que discordam de suas práticas.

É apenas nesse momento que o filme fala diretamente do levante de 18 de janeiro. Ao som da música de resistência, da poesia egípcia – e aqui vemos uma repetição interessante em relação ao primeiro filme analisado, *Mulheres palestinas*, pois quando fala da violência contra aqueles que resistem, Saab introduz música, imagens de artes plásticas ou poesia na constituição das cenas –, passa-se ao testemunho de uma mulher que fala da prisão do marido, poeta. Ela relata várias prisões e perseguições por parte do governo àqueles que dizem qualquer coisa contrária.

Na sequência, aparece novamente o depoimento de um jornalista egípcio de esquerda, falando do fechamento do país no sentido de debate de ideias e circulação de jornais. Segundo ele, o governo, que detém maioria no Parlamento, não consegue tolerar um único jornal de oposição socialista. Outro líder de esquerda também aparece como sujeito entrevistado e lembra a dificuldade de organização e funcionamento dos partidos de oposição. Nota-se que a opção de Sadat pelo capitalismo e abertura aos americanos é duvidosa para resolver os problemas sociais e econômicos e paralisa o desenvolvimento.

Após essa "entrevista", temos o encaminhamento final, em que mais uma vez a *voz off* retoma, agora mais poeticamente sobre a Cidade dos mortos, notando a relação entre o efêmero e o eterno, e falando literalmente que a Cidade dos mortos está contida na Cidade.

Das cenas do cotidiano na Cidade dos mortos, passa-se às cenas da Cidade, à beira do Nilo, com mulheres trabalhando. Surge também a tematização dos trabalhadores do campo, de suas dificuldades na passagem ao governo capitalista de Sadat, mas destaca que os trabalhadores permanecem unidos e organizados.

A cena final é novamente na Cidade dos mortos, onde o senhor de turbante faz uma digressão final: "não há Deus que não Deus, não há força que não a do meu Senhor, o que vai restar fazer submeter-me a Deus. A vida não poupa nem os sábios ou aqueles que detêm a sabedoria". Dito isso, ele se dirige de modo incisivo à própria câmera e pergunta: "Você trabalha para o governo? O que você está fazendo aqui? Você devia ter vergonha de si mesma".

Creio que essa cena final é muito sintomática da narrativa contracolonial de Saab. Concluir o filme com a voz do morador local da Cidade dos mortos é bem significativo na operação não apenas de dar voz aos sujeitos locais, mas também de mostrar o possível olhar desse local sobre a própria obra.

SUMÁRIO

IRÃ, UTOPIA EM MOVIMENTO (1980)

No filme, destaca-se a questão dos caminhos da revolução e a pergunta acerca da relação entre política e religião. Logo no início, o espectador se depara com uma frase de Ali Chariati, que indica a especificidade da revolução no Irã. As revoluções até agora tinham filósofos, e eles falavam à razão, agora temos um profeta que fala à emoção. "As revoluções dos últimos três séculos foram inspiradas por filósofos. O filósofo entende as coisas e fala à mente. O Profeta sente e fala com o coração."

Na sequência, uma cena de produção em massa de "santinhos" com imagens de Khomeini sendo impressas e cortadas em série por uma máquina. A cena volta-se para uma marcha de soldados, saudações ao povo e música alegre, culminando num ato com um palco e uma enorme plateia masculina – de homens sentados, ajoelhados, com gestual religioso. Em seguida, aparece também um outro lado, uma enorme plateia só de mulheres com cabeças/cabelo cobertas pelo véu. Homens e mulheres separados. Em meio às cenas, a primeira entrada da *voz off*. "O islã não confunde religião e política, apenas nega que exista uma distinção entre elas. O partido religioso tem maioria na assembleia nacional, mas o clima no Irã é explosivo. Opõe tradicionalistas religiosos e intelectuais de diferentes movimentos."

Após marcar o estado de disputa em torno da revolução, o filme se volta para mostrar outros grupos políticos no interior do Irã. As cenas trazem Massoud Rajavi, intelectual de esquerda, na Universidade, com um curso "concorrido", onde fala de "Platão, Sócrates e Marx". Uma multidão sentada ouvindo. A *voz off* traz os seguintes comentários: "A atmosfera pode ser vermelha, mas dessa vez é austera". Indica que Rajavi foi condenado à prisão perpétua, e que o clero considera a esquerda muçulmana mais perigosa que a

esquerda ateísta. E conclui que, em qualquer lugar, "viver a revolução é viver uma história de amor", possivelmente indicando uma certa verdade na formulação de Chariati. A revolução não fala só à razão.

Essa conclusão é bem interessante, pois traz a questão da possibilidade da revolução para os demais povos próximos ao Irã. Lembra a fala da própria diretora, quando numa entrevista foi indagada acerca desse filme sobre o Irã. Segundo ela, esse trabalho foi encomendado por um grupo japonês de esquerda, que tinha interesse em conhecer o processo revolucionário. Ela conta que hesitou um pouco, mas pensou que compreender essa revolução também era uma tarefa importante para "nós", qual seja, para os árabes, para o Oriente Médio. Nessa linha, Saab conecta os acontecimentos no Irã no âmbito de uma revolução terceiro-mundista.

Na sequência do filme, vemos o enfoque naquilo que a *voz off* configura como extrema direita, o Hezbollah. "O Partido de Deus, uma misteriosa organização de extremistas muçulmanos." Nesse momento, temos cenas de tiros, correrias e embates. Cenas da Universidade, onde há uma disputa entre Hezbollah e Khomeini. Cena de um carro de som do Hezbollah fazendo "agitação política". A *voz off* explica que os Mulás preparam uma reforma do ensino superior. Este será baseado nas crenças políticas e religiosas dos candidatos ao estudo.

A disputa de Khomeini e da revolução também se faz muitas vezes contra formas tradicionais de vida do Irã, rituais persas, estilo de vida *tahotius*. O filme traz cenas e pessoas em família, em sociabilidade, preparando e servindo o chá. Nesse momento, a *voz off* alerta que "um filósofo disse que a revolução iraniana é a revolução dos filhos e avós contra os pais, e conclui que todos estão filosóficos em Teerã".

Na tela, a imagem de uma mulher que sai de casa, da cena da família reunida, coloca o véu e se junta a outras mulheres para colar

cartazes pela revolução. A *voz off* indica: "A revolução se torna cada vez mais enigmática".

Note-se que a pergunta sobre a Revolução no Irã como um novo tipo de revolução leva à necessidade de visualizar um panorama mais geral das revoluções. Parece que uma pergunta que perpassa o filme é: "O que está acontecendo no Irã e a que nos serve como esquerda no Terceiro Mundo?" A questão sugerida pela diretora na sua entrevista se desenvolve na forma fílmica. Não há uma resposta linear, mas há indícios significativos que demarcam a particularidade dessa revolução. Mais um exemplo aparece na sequência que estamos descrevendo e analisando. A *voz off* teoriza: "Eles nunca protestaram contra a guerra do Vietnã, nunca aqueceram seus corações nem com o nasserismo, nem com o castrismo, nem com a vitória da Argélia".

Aqui, o deslocamento da revolução do histórico tradicional da esquerda terceiro-mundista lança uma pista sobre as disputas internas no âmbito da revolução naquele momento – tanto a relação das tradições persas com a revolução, quanto a relação dos modos ocidentalizantes do Irã moderno do Xá, quanto as relações de disputa no interior do próprio mundo muçulmano. O que vemos adiante no filme é como a revolução vai intensificar a vigilância em torno da sua política religiosa.

A cena de *dazibaos* "reinventados" no Irã – e podemos ver aqui a referência indireta à revolução chinesa – é contrastada com cenas de feira de coisas proibidas. Na tela aparecem discos, livros, vitrolas, etc. Tudo da cultura pop ocidental proibido pelo regime. Tudo entendido como contrarrevolução. Nesse momento, aparece uma imagem de Jesus numa toalha de banho em estilo *pop art*. Trata-se de uma imagem significativa que conecta a proibição de todo tipo de ideia – religiosa, ocidental, artística, etc.

Nesse momento, o filme alterna imagens das "relíquias de uma era passada" – produtos importados, cosméticos, roupas ocidentais, saltos, etc. – com as ações de perseguição e restrição. Atuação da guarda revolucionária em bordéis, confiscando material proibido. Cenas de destruição de imóveis, fechamentos, cadeados. A *voz off* fala que: "Rapidamente a guarda revolucionária se transformou em polícia". Fazem cumprir a lei islâmica e combatem o pecado.

O filme mostra o aiatolá Khalkhali atuando como juiz supremo. Há uma fala do próprio Khalkhali que destaca a separação entre a forma jurídica implementada pela revolução e as formas ocidentais, e explica: "não reconhecemos os direitos democráticos ocidentais, nem tribunais orientais. Matamos os criminosos. É a regra do Islã e do Alcorão". A *voz off* sistematiza a configuração jurídica revolucionária: onde o Aiatolá age como juiz supremo, não precisa de advogado, ele é a lei. Ele não tem medo da responsabilidade, resolve litígios de todas as ordens - civis, criminais e políticos. Os tribunais civis estão paralisados aguardando o Parlamento. O filme relaciona a forma jurídica policialesca da revolução às execuções da Savak – polícia do Xá –, num indicativo de continuidade da violência política do regime fechado. Essa faceta das proibições, fechamento do regime e execuções, é possivelmente o que a voz estava considerando como o andar "enigmático" da revolução. Note-se que o processo é apresentado como um processo em curso. Com rupturas e continuidades com relação ao passado, mas um processo que está sendo construído pelos próprios iranianos.

A partir daí, a montagem se volta mais propriamente para a questão religiosa. "Quem são esses religiosos? Fora do Irã ninguém os conhecia antes de 1978". A abordagem aqui já indica o que também novamente a *voz off* comprovará na sequência. A revolução no Irã não se baseia nas ideias do Ocidente. Aqui, a China aparece como uma revolução na Ásia, inspirada em Marx. De modo que fica a ilação para o espectador de que a revolução iraniana não se inspira

em Marx, nem na esquerda tradicional. É nova. Da mesma forma, a película concentra o olhar em mostrar que ela é nova também no Islã. Há uma digressão histórica sobre o Islã e a especificidade da tradição xiita. A revolução tem, ao mesmo tempo, uma força da tradição, mas também compõe-se como novidade. A formulação da *voz off* não é explícita, mas é possível perceber um certo fio explicativo que indica que "o conhecimento religioso não é monolítico" e que "cada aiatolá representa por si só uma escola de pensamento". Nesse sentido, Khomeini aparece como aquele que mudou a relação dos xiitas com o poder. Não que não houvesse uma relação com a política, mas desde a morte do Imã Hussein – filho do Profeta Maomé, martirizado em 680 –, os xiitas adotaram a postura do sofrimento, choram a perda e se recusam a assumir o poder. Khomeini muda isso.

Outro direcionamento que se encaminha mais ao fim da película é o de mostrar a diversidade de povos no interior do Irã, suas tradições próprias e a relação do poder central com essas regiões. Nesse caso, trata-se primeiramente dos curdos. Segundo a *voz off*, há cerca de 15 milhões de curdos, principalmente nas regiões de fronteira. Temos nesse momento o testemunho de um militante curdo, que indica acreditar na solução pacífica com o governo central, mas que, se são atacados, precisam se defender. Aqui também fica demarcada a situação geral histórica do Irã como resistência ao imperialismo.

Podemos observar que a referência ao imperialismo deixa perceber duas estratégias típicas dessa política e as diversas reações dentro do Irã. Por um lado, a revolução aparece no contexto de uma reação ao imperialismo; por outro, a divisão interna e conflitos, que, segundo o depoimento, precisa ser superada, é também uma estratégia do imperialismo. Aqui podemos lembrar a diretiva de Frantz Fanon, segundo a qual, a construção da liberdade no Terceiro Mundo passa pela tomada de consciência em relação às divisões internas – de classes, de povos –, estimulada pelo colonialismo/imperialismo.

Não sem razão, na nossa sequência fílmica aparece uma remissão explícita à questão do petróleo. Esse ponto é importante porque, destarte os questionamentos anteriores com relação à especificidade da revolução iraniana, aqui sua alocação no cenário esquerdista e anti-imperialista é bem notada. Segundo a *voz off*: "Apesar dos problemas da revolução iraniana, o petróleo lhe dá um alívio. Esta é a primeira vez que uma revolução no Terceiro Mundo pode sonhar em remodelar suas estruturas sem depender das grandes potências. Conseguem resistir a um bloqueio econômico imposto por seus adversários. É verdade que, desde a saída dos técnicos americanos, a produção caiu pela metade, mas parece que as coisas estão caminhando bem".

Mais uma vez volta à Universidade, mas agora para colher testemunhos. Pergunta às mulheres sobre o uso do véu. Recebe respostas no sentido de que o véu se torna uma tática e uma estratégia de reação ao Ocidente, de unidade de classes. Na sequência, aparece um outro testemunho em sentido contrário. Uma mulher fala que não usa o véu e o uso em si não resolve o problema da liberdade das mulheres.

Seguindo sua tática cênica de dar voz a vários grupamentos sociais, aparece na tela uma região bem pobre; nesse momento, a *voz off* destaca problemas sociais ainda permanentes no Irã. Também um depoimento indica promessas não cumpridas pela revolução. Um homem fala que essa foi a Revolução dos despossuídos. "Nós que derrubamos o Xá, e desde então nada mudou. Nós não concordamos mais."

A montagem passa pela fala de outros trabalhadores e pela demarcação do desemprego, aumento do uso de drogas com a proibição do álcool e degradação de determinadas camadas sociais vulneráveis. Corta para depoimento de um professor universitário que argumenta na mesma linha dos trabalhadores. A revolução foi construída por todos, mas foram abandonados no encaminhamento

do processo. Sua fala é marcada pela retomada de sua experiência pessoal de classe média. Essa fala é importante, pois vai refletir um caminho que passa pela ida à Europa – ele estudou em uma escola inglesa –, pela adoção de um estilo de vida ocidentalizado, rock e drogas, e depois passa pela rejeição desse estilo, quando diz que só encontrou um vazio existencial, um mundo cheio de aparências e fragilidades. A partir da experiência ocidentalizante, volta-se para uma busca religiosa, às tradições espirituais asiáticas. Encontra alívio no zen e depois na tradição islâmica. *Marcos miliários (Qutb)* se torna uma referência importante para conectar ações políticas e misticismo. Segundo ele, a revolução iraniana se torna uma referência para todo o Terceiro Mundo.

Vale destacar que o relato pessoal aqui retoma etapas importantes que também podem ser percebidas na própria história do Irã e, em certa medida, em todos os países que se veem diante da questão Ocidente/Oriente, trazida fundamentalmente pelo imperialismo. Vemos aqui a tematização da rejeição da tradição e da adoção de valores ocidentais que, por serem vazios e ligados sobretudo às práticas capitalistas, não dão conta de preencher o vazio existencial; não dão conta das relações humanas. Aqui, mais do que a religião islâmica em si ou outras formas de espiritualidade, é possível perceber novamente como Saab traz a questão da relação tradição e modernidade – a forma narrativa da boneca russa, para retomar o debate que estamos fazendo neste capítulo.

A revolução no Irã, com todos os problemas apresentados e disputas e processos políticos complexos, aparece também, desde o início do filme com a citação de Ali Chariati, como um nova revolução que fala não à razão, mas ao coração. O elemento de afetividade, de verdade dos povos locais, é movimentado não simplesmente em contraste com a modernidade, mas através de uma percepção espaço-temporal que opera a relação a partir da conexão núcleo--exterioridade. A transformação histórica mantém uma constante em seu núcleo, e esse núcleo pode ser acessado como forma de

resistência. Assim como não é possível à diretora manter a forma da narrativa ocidental de início-meio-fim, também talvez não seja possível à revolução no mundo asiático, no Terceiro Mundo, manter a forma revolucionária tradicional/ocidental.

A discussão da alternativa terceiro-mundista também aparece na remissão ao trabalho artesanal e no campo, onde o filme encontra cenas de trabalhadores tecendo e arando a terra. O presidente Bani-Sadr, em discurso, aparece indicando essa necessidade de conexão com o campo e os trabalhadores, e o próprio Khomeini surge dizendo que a revolução não é um processo construído de cima, mas pelos iranianos em conjunto, escolhendo e decidindo seu caminho. O filme traz nas últimas cenas uma reflexão sobre entroncamento espacial do Irã entre EUA e URSS, tanto no sentido do geográfico, golfo, rotas, afluxo de afegãos fugindo da guerra, como no sentido de traçar um caminho específico no cenário da guerra fria. A película termina com a cena de um televisor transmitindo o sequestro na embaixada americana em Teerã. Na cena, os reféns aparecem em fila, de olhos vendados.

É uma cena muito rica visualmente, primeiro por conta da estratégia de filmar a transmissão da televisão, sugerindo que o mundo/o Ocidente vê o Irã pelas reportagens e transmissões televisivas. Vê já influenciado por uma montagem. A cena também é sugestiva para o fim da película, pois remete à imagem da venda nos olhos, deixando em aberto o futuro ainda incerto (vendado) da revolução.

REFERÊNCIAS

COGGIOLA, O. *A Revolução Iraniana*. São Paulo: UNESP, 2008.

FANON, F. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FERRO, M. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SUMÁRIO

HILLAUER, R. *Encyclopedia of arab women filmmakers*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2005.

MEIHY, M. *Os libaneses*. São Paulo: Contexto, 2016.

ROUXEL, M. *Jocelyne Saab*. La mémoire indomptée. (19070-2019). Éditions Nadhar, Beyrouth, Liban, 2019.

SAAB, J. *Utopia in the making*. Conversation with Anne Demy-Geroe. Iranian Film festival Australia, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8nYhltpWp-k. Acesso em: 6 jul. 2026.

SAID, E. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Cia das letras, 2011.

_____. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

VAN DER PEER, S. *Negotiating dissidence*: the pioneering women of Arab documentary. Edimburgo: Edinburg University Press, 2017.

VIOLA, Shafik. *Arab cinema*: History and cultural identity. Cairo: The American University in Cairo Press, 2003.

5

Flávio da Silva Nogueira

À SOMBRA:

LINGUAGEM, CORPO E EXISTÊNCIA LGBTQIAPN+ EM *UPON THE SHADOW* (2017), DE NADA MEZNI

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-753-8.5

INTRODUÇÃO:
A PRAIA E O PROBLEMA DA APARIÇÃO

A cena de abertura de *Upon the Shadow* (2017), documentário franco-tunisiano dirigido por Nada Mezni Hafaiedh, enquadra a areia da praia, o mar, o céu e a sombra de uma pessoa. A câmera tateia o corpo antes de revelá-lo por inteiro: uma figura feminina corre à beira-mar, descalça. Quando finalmente surge, está vestida para o frio: casaco, touca, mas com uma regata por baixo e bermuda curta acima dos joelhos. Há tatuagens espalhadas pelo corpo. No horizonte, um arco-íris. Sobre a paisagem, a música ressoa lentamente.

A câmera de Nada Mezni Hafaiedh constrói, já nos primeiros segundos, uma espécie de declaração metodológica. O filme anuncia desde o início que seu problema central é o da aparição: como certos corpos conseguem tornar-se visíveis, sob quais condições, a que custo e sempre de maneira parcial. A sombra antecede o corpo. Ela o anuncia e também o encobre.

O próprio título, *Upon the Shadow*, do inglês, "Sobre a Sombra", em tradução livre, trabalha num registro simultaneamente espacial e literário. O significado de "upon" na língua inglesa se assemelha em muito ao da preposição "on", mas "upon", além da carga mais formal, reforça a ideia de contato direto, de peso, algo que se coloca sobre. Não há fuga nem superação implícita; a vida se situa sobre a sombra, em contato com ela, construída a partir dela e também dentro dela.

Figura 1 – Sequência de abertura de *Upon the Shadow*



Fonte: Frame do documentário Upon the Shadow (Hafaiedh, 2017). Captura realizada pelo autor.

Nada Mezni Hafaiedh, diretora do filme, nasceu em 1984, na Arábia Saudita, em uma família de diplomatas, e formou-se na Escola de Cinema Mel Hoppenheim, da Universidade Concordia, em Montreal (Canadá). A obra estreou no Festival Internacional de Documentários de Tessalônica (Grécia), em março de 2017, e recebeu o Tanit de Bronze na categoria de longa-metragem documental no Festival de Cinema de Cartago (Tunísia), no mesmo ano. O prêmio ganha ainda mais peso quando considerado o próprio contexto tunisiano de produção, circulação e recepção do filme.

Filmado no bairro de Sidi Bou Said[1], em Túnis, capital da Tunísia, a produção acompanha Amina Sboui, ex-integrante do

1 Sidi Bou Said é um bairro numa colina a cerca de 20 km ao norte de Túnis, reconhecível pelas casas brancas com portas e janelas azuis e pela vista sobre o Golfo de Tunes. O lugar leva o nome de Abu Said al-Baji, santo muçulmano que ali se estabeleceu e foi sepultado no século XIII, transformando o local num centro sufista. No século XIX, tornou-se refúgio das elites tunisianas; no início do século XX, artistas e intelectuais europeus começaram a frequentá-lo, entre eles Paul Klee, André Gide e Michel Foucault, que residiu no bairro durante o período em que lecionou na Universidade de Túnis.

movimento feminista Femen[2], presa em 2013 por causa de sua militância, e o grupo de amigos LGBTQIAPN+ que vive ao seu redor, entre eles Sandra Neifer, Ramy Ayari, Atef Pucci e Ayoub Moumene. A obra parece menos interessada em definir personagens individualmente e sim em acompanhar os vínculos que se tecem entre essas pessoas, suas histórias e os fios frágeis que as mantêm próximas umas das outras, as dinâmicas de acolhimento que surgem em meio à exclusão social e às agressões cotidianas que as atravessam por serem o que são, quando quase tudo ao redor insiste em tornar essas vidas impossíveis.

Esses vínculos ganham mais peso quando observados dentro do contexto tunisiano contemporâneo, atravessado por tensões que o documentário não trata apenas como cenário político ou contexto histórico. Depois da Revolução de 2011, a Tunísia passou a ocupar um lugar simbólico importante na chamada Primavera Árabe, e frequentemente é apresentada como um dos países mais progressistas do Norte da África em relação aos direitos das mulheres. Ao mesmo tempo, permanece em vigor o artigo 230 do Código Penal[3], herdado

2 O Femen é um movimento feminista criado na Ucrânia em 2008, conhecido por utilizar protestos com o torso desnudo como estratégia de contestação política contra o sexismo, a homofobia e diferentes formas de opressão de gênero. Em 2013, o grupo transferiu sua sede para Paris e chegou a atuar na Tunísia, contexto em que Amina Sboui ganhou projeção pública. O movimento também foi alvo de críticas por parte de feministas decoloniais e islâmicas, que questionaram o caráter universalizante de suas formas de ação e apontaram limites de sua atuação em contextos não europeus. Cf. KIM, Jayeon. *We Came! We Stripsurgeped! We Conquered!: The Sextremist Feminists of FEMEN in Ukrainian Historical Context and Contemporary Controversy*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado) — Colby College, Waterville, 2013. Disponível em: https://digitalcommons.colby.edu/. Acesso em: 10 abr. 2026.

3 O artigo 230 do Código Penal tunisiano apresenta duas versões juridicamente relevantes. Na versão árabe, que prevalece na interpretação legal, estabelece-se que a sodomia masculina (al-liwāṭ) ou feminina (al-musāḥaqa), quando não enquadrada em outras disposições do Código, é punida com pena de prisão de três anos. A versão francesa utiliza apenas o termo sodomie, sem mencionar explicitamente a homossexualidade feminina. Segundo Wahid Ferchichi, a formulação do artigo delimita sua aplicação aos atos consentidos entre adultos no âmbito privado, tornando a própria intimidade objeto de criminalização (Ferchichi, 2015). Disponível em: https://inkyfada.com/fr/2015/05/26/article-230-code-penal-criminalisation-anticonstitutionnelle -homosexualite--tunisie/. Acesso em: 13 abr. 2026.

do período colonial francês, que criminaliza relações entre pessoas do mesmo sexo com pena de até três anos de prisão.

No documentário, essa contradição vai dando pistas de que não se trata apenas de uma questão jurídica ou de um debate institucional discutido no plano das leis. Ela aparece na maneira como os personagens vivem, circulam, são silenciados e constroem relações entre si. Está nos medos que organizam os deslocamentos, nas cautelas cotidianas e até na forma como cada um aprende a ocupar os espaços. O artigo 230 deixa de existir como vestígio do período colonial e surge como algo presente no cotidiano, inscrito nos corpos e nas experiências daqueles que o filme acompanha.

O foco deste texto não está em produzir uma interpretação geral sobre LGBTfobia; o que me interessa é observar como essas pessoas compartilham suas histórias diante da câmera, quais posições conseguem sustentar naquele momento de fala[4], a que medos, expectativas e coerções respondem e o que aparece quando a linguagem hesita, interrompe-se ou parece não dar conta da própria experiência. A análise desenvolvida neste texto parte de uma leitura interpretativa de orientação pós-estruturalista, centrada nas formas pelas quais os personagens narram a si mesmos diante da câmera, atentando para hesitações, silêncios, interrupções e limites da linguagem na elaboração da experiência

O argumento central é que, em *Upon the Shadow*, a câmera permanece próxima dessas vidas sem transformá-las em símbolo, exemplo ou metáfora de superação. O filme acompanha hesitações,

4 Todas as falas dos personagens citadas ao longo deste capítulo correspondem a traduções realizadas pelo autor a partir das anotações de visualização do documentário *Upon the Shadow* (2017), de Nada Mezni, cujo título original em árabe é في الظل (Fī al-Ẓill, "Na sombra"). Embora o título oficial esteja registrado em árabe padrão, o documentário alterna diálogos em árabe tunisiano (derja) e francês. A análise foi desenvolvida com base na versão legendada em língua inglesa disponível na plataforma Tubi. Em passagens específicas, ferramentas de inteligência artificial foram utilizadas exclusivamente como recurso auxiliar para esclarecer expressões idiomáticas, gírias e nuances linguísticas do árabe tunisiano, sempre confrontadas com o contexto narrativo e visual das cenas, sem substituírem a interpretação analítica realizada pelo autor.

silêncios, afetos e formas provisórias de permanência. Talvez esteja aí sua força: em mostrar que, para muitos desses personagens, existir publicamente nunca significa sair da sombra por completo.

A análise parte de visualizações repetidas do documentário, acompanhadas de transcrição parcial das falas e anotações de cena. A escolha das sequências foi orientada pela densidade dos depoimentos, pelas hesitações da fala e pela maneira como certas situações concentram questões sobre linguagem, corpo e aparição pública. O horizonte interpretativo articula análise fílmica com referenciais pós-coloniais e estudos de gênero e sexualidade, atento às condições históricas que tornam possíveis essas enunciações e às formas cotidianas pelas quais a violência estrutural atravessa o corpo, as linguagens e as subjetividades. Vale registrar o lugar de onde esta análise é produzida: uma pesquisa conduzida no Brasil sobre experiências situadas na Tunísia, no âmbito do projeto temático Link'Art Áfricas (FAPESP nº 2022/05923-9). Essa distância atravessa as perguntas feitas ao material e os limites do que foi possível ver.

Os referenciais mobilizados chegam ao objeto com distâncias diferentes, mas nenhum chega sem ela. Essa condição atravessa as perguntas feitas ao material e os limites do que foi possível ver.

A SOMBRA COMO ESTRUTURA:
COLONIALIDADE, LEI E VIOLÊNCIA CUMULATIVA

Para compreender o peso que acompanha os personagens, é preciso olhar para a estrutura histórica da qual essas vidas se tornam possíveis e, ao mesmo tempo, constantemente ameaçadas. O medo, o silêncio, a cautela e a necessidade permanente de medir a própria exposição têm uma história. E essa história continua agindo no presente.

O artigo 230 do Código Penal tunisiano, que criminaliza relações entre pessoas do mesmo sexo, antecede o próprio Estado tunisiano independente. Sua origem remonta ao período do Protetorado Francês, quando a administração colonial introduziu dispositivos jurídicos inspirados no direito penal francês para regular sexualidade, moralidade e ordem social. Pesquisas desenvolvidas por Ramy Khouili e Daniel Levine-Spound (2019) mostram que a criminalização da homossexualidade na Tunísia não nasce de uma tradição islâmica fixa e imutável, como frequentemente aparece em leituras orientalizantes. Trata-se de uma legislação colonial que foi incorporada ao longo do tempo pelo próprio Estado tunisiano e permaneceu ativa mesmo após a independência.

Essa origem colonial muda a maneira de olhar para a questão. A ideia da dissidência de gênero como um suposto desvio incompatível com a cultura árabe costuma apagar o fato de que a própria criminalização foi produzida dentro da experiência colonial europeia. No filme, isso não aparece como explicação histórica direta. Surge em algumas falas, quando fala das dinâmicas sociais guiadas pelo medo e pela maneira como os personagens calculam constantemente os riscos da própria existência.

A permanência do artigo 230 depois da independência da Tunísia, em 1956, e mesmo após a Revolução de 2011, ajuda a compreender por que o medo ocupa um lugar tão constante no documentário. A lei não precisa ser aplicada o tempo inteiro para produzir efeitos concretos. Sua existência já reorganiza a vida cotidiana. Ela altera comportamentos, limita deslocamentos, produz silêncio e transforma a exposição pública em ameaça permanente.

É nesse contexto que o documentário se constrói e compartilha um pouco das histórias de Amina Sboui e seus amigos. Amina tornou-se uma figura amplamente conhecida na Tunísia em 2013, depois de publicar no Facebook uma fotografia sua de *topless* com a frase *"Meu corpo me pertence e não é fonte da honra*

de ninguém". A imagem provocou forte reação pública, ameaças e perseguições, transformando seu corpo em alvo de disputas morais, religiosas e políticas no país. É na casa de Amina que muitos desses encontros acontecem.

Figura 2 – Amina Sboui e amigos reunidos em sua residência



Fonte: Frame do documentário Upon the Shadow (Hafaiedh, 2017). Captura realizada pelo autor.

Os amigos circulam entre festas, conversas, brigas, silêncios e relatos atravessados pelo medo constante da polícia, da exposição pública e da rejeição familiar. A câmera permanece próxima dessas convivências, acompanhando os episódios de intimidação explícita, mas também a tensão contínua que organiza pequenas decisões do cotidiano. Quando Ramy Ayari afirma diante da câmera que *"posso ir para a prisão a qualquer momento, porque a polícia tem provas contra mim"*, a frase surge de experiências muito concretas. Ele conta que um amigo havia sido preso depois que a polícia acessou o celular dele e encontrou mensagens trocadas com outros homens. Como Ramy também mantinha conversas com esse amigo, passa a viver sob a sensação permanente de que pode ser preso a qualquer instante. Em outro momento, Ramy relembra um encontro organizado por uma amiga pesquisadora interessada em discutir os direitos LGBTQIAPN+. Algumas pessoas da comunidade haviam sido

convidadas para conversar sobre abuso, exclusão e suas trajetórias pessoais. Durante esse encontro, a pesquisadora propõe um ensaio fotográfico. Ramy comenta que inicialmente imaginava que as imagens seriam sobre marcas, feridas e experiências de violência. Em determinado momento, porém, ela pede que ele e um amigo se beijem para a câmera. Os dois hesitam. Ainda assim, acabam aceitando. Pouco depois, percebem a presença da polícia nas proximidades e tentam transformar rapidamente a situação em algo que pareça um editorial de moda. Ramy coloca o braço em volta do amigo, muda a postura do corpo e os dois começam a posar como se participassem de uma sessão *fashion* qualquer. As fotografias circulam, e é nesse contexto que ele afirma viver sob o risco permanente de prisão. O relato ajuda a refletir como a vigilância se infiltra até mesmo em situações aparentemente banais. O perigo aparece em episódios de repressão; instala-se nos encontros entre amigos, nas imagens produzidas coletivamente, nos afetos e na própria maneira como esses corpos negociam continuamente os limites de sua exposição.

É aqui que observamos o que Veena Das (2020) destaca quando nos lembra que a violência não habita apenas grandes eventos, mas se inscreve na textura do cotidiano, nas relações de proximidade e intimidade que, por isso mesmo, têm capacidade de ferir de modo mais agudo. "Sugiro, portanto, que o que se torna o não narrativo dessa violência é o que é indizível nas formas da vida cotidiana" (Das, 2020, p. 130). A formulação é particularmente relevante para a leitura do filme porque direciona o olhar para aquilo que permanece depois do acontecimento. Nos relatos, agressões, expulsões, medos e rejeições familiares reaparecem incorporados às maneiras de recordar, falar e habitar o presente. O que está em questão não é a permanência de um evento isolado, mas os modos pelos quais determinadas experiências passam a compor a vida ordinária. O medo da polícia, as agressões nas ruas e a impossibilidade de buscar proteção institucional compõem esse quadro, mas é muitas vezes dentro de casa que essas dinâmicas ganham forma mais sutil

e persistente. Em um dos relatos, um jovem conta que o pai passou a questionar suas roupas e seus modos, incomodado, entre outras coisas, com o fato de ele usar um suéter de gola em "V", considerado afeminado; um elemento aparentemente banal que revela como a violência pode se insinuar no próprio espaço familiar, nas pequenas fricções do dia a dia. Essa história, que será retomada mais adiante, ilustra como o extraordinário e o ordinário se tornam inseparáveis na intimidade. O interesse analítico dessa cena reside em perceber como experiências de rejeição continuam presentes sem necessariamente aparecer sob a forma de um acontecimento identificável, incorporando-se aos vínculos familiares, aos afetos e às formas pelas quais alguém aprende a perceber a si mesmo.

O perigo não vem de um acontecimento específico, mas da sensação contínua de exposição. A polícia pode aparecer a qualquer momento. Uma fotografia pode circular. Uma mensagem no celular pode se transformar em prova. Certos corpos aprendem a ocupar o espaço a partir desse cálculo constante do risco.

É nesse ponto que a reflexão de Achille Mbembe sobre a necropolítica contribui para a leitura do filme. Os relatos situam experiências em um contexto marcado por dispositivos jurídicos, institucionais e sociais que definem de maneira desigual as condições de proteção, reconhecimento e pertencimento. A discussão proposta por Mbembe permite olhar como determinadas populações permanecem mais expostas à vigilância, à punição e à precariedade em razão de processos históricos profundamente ligados à experiência colonial e às formas de poder que dela derivaram. A questão passa a envolver os modos pelos quais uma sociedade distribui proteção, reconhecimento e possibilidades de futuro. Nesse ponto, a aproximação entre Mbembe e Veena Das revela-se particularmente fecunda. Enquanto Mbembe chama a atenção para os arranjos históricos e políticos que produzem formas desiguais de exposição à violência, Das acompanha a maneira pela qual essas condições se sedimentam

na vida ordinária, incorporando-se aos vínculos familiares, aos afetos e às práticas cotidianas. Não é sobre uma separação entre estruturas amplas e experiências individuais, mas sim sobre a percepção de que ambas se constituem mutuamente. Uma das contribuições mais importantes dessas leituras consiste precisamente em mostrar que a violência raramente se esgota em seus momentos mais evidentes. Seus efeitos persistem, circulam e se transformam, encontrando abrigo em espaços aparentemente banais da existência cotidiana.

Amina Sboui sintetiza isso de maneira direta quando afirma diante da câmera: *"A homossexualidade é crime na Tunísia, assim como o amor. O simples fato de viver e ser como você é... é crime na Tunísia".* A dureza dessa frase está em deslocar a violência do campo do ato para o da própria existência. O que aparece ameaçado é a possibilidade de viver publicamente.

NARRAR-SE PELA FERIDA:
SUBJETIVIDADE, TESTEMUNHO E O NÓ FAMILIAR

Acompanhar essas falas é algo profundamente incômodo. Escutar essas pessoas retornarem continuamente às agressões, às expulsões, ao medo e às marcas deixadas pela família produz a sensação de que a dor não pertence apenas ao passado. Em muitos relatos, os "vínculos" familiares continuam existindo de forma atravessada pela violência, como nas mensagens ofensivas enviadas por parentes ou nas acusações constantes de vergonha e desonra. Mesmo quando há distância física, a rejeição continua presente na linguagem e nas formas cotidianas de relação. Os depoimentos frequentemente se organizam em torno dessas experiências, como se narrar a própria vida exigisse passar primeiro por tudo aquilo que tentou corrigi-la, silenciá-la ou apagá-la.

Amina lembra que sua mãe lhe ensinava boas maneiras e normas de conduta social. Ela diz que, para a família e para a sociedade tunisiana, teria sido a "*garota perfeita*", caso simplesmente tivesse seguido as regras esperadas para ela. Isso nos revela algo importante: o abuso muitas vezes começa como disciplina cotidiana, como pedagogia do corpo, como aprendizado constante sobre quais formas de existir podem circular socialmente sem ameaça.

Com Ramy, isso retorna repetidamente à infância e à família. Ele compartilha que, quando criança, a mãe o levava ao salão de beleza, onde brincava com maquiagem e tatuagens de rena. Na época, diz que o pai não prestava muita atenção nele porque estava mais preocupado com o irmão mais velho. Mas, à medida que cresce e passa a ser percebido como um menino afeminado, as agressões começam a aparecer com mais força. Em determinado momento, ele afirma que, mesmo sem compreender totalmente o que acontecia quando era criança, nunca conseguiu esquecer o que viveu.

Há uma recorrência na maneira como os amigos narram diante da câmera. As histórias raramente começam pelo presente; elas retornam continuamente à infância e aos primeiros momentos em que esses corpos passaram a ser lidos como inadequados. Antes mesmo do espaço público, da polícia ou da lei, é dentro de casa que muitos aprendem pela primeira vez que existem maneiras consideradas aceitáveis e inaceitáveis de existir.

Em muitos momentos, os personagens parecem levados a explicar quem são, de onde vem a dor que carregam e em que momento seus corpos passaram a ser percebidos como desviantes ou perigosos. Falar de si, aqui, nunca é um gesto simples. Existe sempre a sensação de que essas narrativas precisam justificar a própria existência.

A reflexão de Michel Foucault sobre confissão e produção discursiva da subjetividade ajuda a pensar essas cenas. Mais do

que revelar uma verdade interior já pronta, o ato de narrar organiza essas experiências, seleciona memórias e produz modos específicos de existir publicamente. Por isso, o que interessa não é decidir se os depoimentos são mais ou menos autênticos, mas perceber como essas falas se constroem, onde hesitam, o que conseguem nomear e quais marcas retornam continuamente enquanto tentam contar suas próprias histórias. Vale resistir, no entanto, à tentação de tratar esses silêncios como acesso a algo mais verdadeiro, uma experiência interior que a linguagem simplesmente não alcançaria. Uma perspectiva foucaultiana sugere que o sujeito não preexiste aos dispositivos de fala. Ele se constitui neles, inclusive nas pausas, nas frases que param no meio do caminho, nos momentos em que a voz diminui antes de encontrar a palavra certa. O silêncio diante da câmera é produzido pela situação de enunciação: pelo olhar esperado, pela câmera presente, pela consciência de que aquela fala vai circular além daquele espaço. O que torna esses momentos analiticamente densos não é a ideia de que neles aparece algo mais autêntico. É perceber que mesmo ali, mesmo no colapso aparente da linguagem, o sujeito continua sendo moldado pelas condições que tornaram aquela fala possível e necessária.

O relato do suéter de gola em "V" começa repleto de dor. O jovem conta que o pai perguntou por que ele usava aquele suéter. Durante alguns instantes, a conversa parece girar em torno de um detalhe pequeno demais para carregar tanta tensão. Aos poucos, porém, a fala deixa aparecer outra coisa. O problema nunca foi exatamente o suéter, mas aquilo que aquele corpo passava a sugerir ao vestir determinada roupa: uma masculinidade percebida como inadequada, delicada demais, próxima de tudo aquilo que precisava ser corrigido.

É nesse ponto que Frantz Fanon (2020), em *Pele negra, máscaras brancas*, ajuda a iluminar a cena. Embora suas reflexões estejam ancoradas na experiência do colonialismo e da racialização, seu trabalho continua mobilizando debates sobre gênero e sexualidade

porque se dedica a compreender como relações históricas de poder atravessam a constituição da subjetividade. Ao longo do livro, Fanon acompanha os efeitos dessas relações sobre a percepção de si, sobre o desejo e sobre as formas pelas quais alguém aprende a ocupar um lugar no mundo. As normas sociais aparecem menos como um conjunto estável de prescrições do que como uma presença que se infiltra na linguagem, nos afetos e nos vínculos mais cotidianos. O depoimento parece conduzir a essa questão. Quando o jovem continua falando, a narrativa desacelera. Ele lembra do pai rasgando o suéter e queimando seu peito com um cigarro. Em certos momentos, a memória parece extremamente precisa, como se algumas imagens permanecessem gravadas no corpo antes mesmo de conseguirem virar linguagem. Em outros, a fala hesita. As frases diminuem de ritmo, procuram palavras, param no meio do caminho. Existe uma dificuldade visível em transformar aquela experiência em discurso completamente organizado.

O pai não surge como uma figura excepcional nem como uma explicação suficiente para o sofrimento narrado. Sua reação ao suéter remete a sensibilidades, valores e formas de julgamento que circulam muito além do espaço doméstico. A cena torna visível o percurso por meio do qual expectativas sociais se tornam parte da intimidade familiar, adquirindo consistência em observações aparentemente banais, comentários corriqueiros e pequenos gestos de correção. O desconforto provocado pela gola em "V" não se concentra na roupa em si. Ele está naquilo que passa a ser percebido naquele corpo, para os sentidos que se acumulam em torno de sua aparência e para as inquietações produzidas quando alguém escapa às imagens socialmente disponíveis do masculino. As aproximações entre Fanon, gênero e sexualidade têm sido construídas sobretudo por leituras posteriores de sua obra (Coswosk, 2024). Em vez de contornarem as tensões e os limites presentes em seus escritos, muitos desses trabalhos tomam essas questões como ponto de partida para novas reflexões sobre desejo, masculinidade, homofobia e

subjetivação em contextos marcados pela colonialidade. O interesse persistente por Fanon talvez esteja ligado à atenção que dedica aos efeitos psíquicos da dominação. No relato do suéter, por exemplo, a violência não está só na agressão física, mas também na forma como determinados julgamentos passam a acompanhar a percepção que o jovem desenvolve de si mesmo. Entre elas, a maneira pela qual relações de poder atravessam a intimidade, participam da formação da subjetividade e deixam marcas que permanecem atuantes muito além dos acontecimentos que lhes deram origem.

A marca deixada no peito atravessa a vida de maneira silenciosa. Ela reaparece diante do espelho, no toque da água durante o banho, nos momentos mais íntimos do corpo. Achille Mbembe ajuda a pensar como certas formas de violência continuam operando muito depois do acontecimento inicial. O poder não precisa produzir morte direta para reorganizar uma existência. Às vezes, basta deixar marcas permanentes, lembrando continuamente ao sujeito quais vidas podem circular sem punição e quais carregarão no corpo a memória do limite que ultrapassaram.

Figura 3 – Relato sobre a cicatriz deixada pela violência paterna e sua permanência na memória corporal do personagem



Fonte: Frame do documentário Upon the Shadow (Hafaiedh, 2017). Captura realizada pelo autor.

Narrar essa experiência diante da câmera também produz outro deslocamento importante. Soumaya Mestiri (2016), ao pensar subjetividades decoloniais no norte da África, observa que falar de si em contextos atravessados por violência estrutural nunca é um ato neutro. Existe sempre uma negociação difícil entre aquilo que foi vivido e as linguagens disponíveis para tornar essa experiência inteligível diante dos outros. Quando o jovem fala da cicatriz, ele não está apenas relatando uma agressão passada. Está retirando aquela marca do silêncio privado onde ela foi produzida e colocando-a diante do mundo. O depoimento não apaga o que aconteceu, mas impede que a violência permaneça confinada à lógica de vergonha e correção que tentou organizar aquele corpo desde a infância.

Mas o que torna esse depoimento ainda mais denso é o que surge logo depois da violência física. O jovem queimado pelo cigarro passa então a falar da mãe. Conta que ela precisou negligenciar as filhas para cuidar dele, insistindo para que permanecesse na escola: *"Quero que você seja forte até concluir seus estudos"*. À noite, depois que o pai adormecia, ela ia até o quarto do filho para confortá-lo, abraçá-lo e pedir que resistisse. Logo depois, o choro interrompe sua fala. *"Eu gostaria de devolver todo o dinheiro que ela gastou comigo"*, ele diz em determinado momento. A frase fica suspensa na cena de um jeito estranho, quase como se dinheiro e cuidado passassem a ocupar o mesmo lugar. Aos poucos, o depoimento vai revelando que o desejo de ganhar dinheiro tem menos relação com a ascensão social do que com a mãe. Com aquilo que ela viveu dentro de casa. Com os conflitos constantes com o pai. Com os anos atravessados por medo, desgaste e tentativas de proteger o filho sem conseguir impedir completamente a violência ao redor. Existe também outro medo ali, um medo silencioso. De que ela morra antes que ele consiga oferecer algum tipo de conforto de volta. Como se parte da vida adulta passasse a ser organizada em torno dessa tentativa tardia de reparação. Escutando essas falas, torna-se difícil não pensar em como a violência reorganiza afetos muito para além do momento da agressão. Ela

permanece nas relações familiares, nas formas de cuidado, na culpa, no sentimento de dívida e até na maneira como esses personagens imaginam o próprio futuro. Em vários momentos, o que aparece não é somente o desejo de sobreviver, mas o desejo de aliviar o sofrimento das pessoas que permaneceram ao lado deles apesar de tudo.

À medida que os depoimentos avançam, começa a aparecer uma espécie de repetição entre essas histórias. Pais violentos ou emocionalmente distantes, mães que tentam proteger os filhos dentro dos limites que também as aprisionam, filhos atravessados por culpa, medo e desejo constante de reparação. As relações familiares nunca surgem de forma simples. Afeto e violência convivem no mesmo espaço, às vezes na mesma fala, sem que uma coisa consiga apagar completamente a outra.

A família aparece nessas narrativas menos como pano de fundo e mais como o lugar onde esses personagens aprenderam, pela primeira vez, quais formas de existência seriam consideradas aceitáveis, vergonhosas ou perigosas. É dentro de casa que muitos deles descobrem o peso da vigilância, da expectativa de gênero e da necessidade de esconder partes de si para continuar pertencendo àquele espaço.

Dina Georgis (2013) percebe algo semelhante ao discutir narrativas queer em diferentes contextos do mundo árabe e de suas diásporas. Em muitos desses relatos, a experiência LGBTQIAPN+ continua profundamente ligada às relações familiares. O desejo de afastamento convive com laços afetivos que permanecem fortes, mesmo quando atravessados por violência, rejeição ou sofrimento. Por isso, as falas retornam tantas vezes à mãe, ao pai, aos irmãos, às lembranças da infância e às pequenas cenas domésticas. Não porque falte consciência política a esses personagens, mas porque é desenhada em um território íntimo em que muitas dessas vidas foram moldadas.

Escutar essas histórias torna difícil pensar a família apenas como instituição privada ou espaço de proteção. Ela aparece

também como lugar de regulação moral, onde certas normas de gênero são ensinadas, policiadas e punidas muito antes da entrada da polícia, da lei ou do espaço público. Existe algo particularmente duro nisso: a violência quase nunca vem de desconhecidos. Ela chega através das pessoas que primeiro ensinaram o que era cuidado, pertencimento e amor.

Há algo na fala de Ramy que retorna várias vezes ao longo do filme: a culpa circula entre ele, a mãe, o pai, a família inteira, sem nunca encontrar um lugar fixo. *"Não sei se a culpa é minha, da minha família, da minha mãe, do meu pai."* Fanon observou que uma das marcas mais persistentes da ordem colonial é exatamente essa: a culpa que o sujeito internaliza sem conseguir localizar a origem dela. Ela circula, redistribui-se, pousa provisoriamente num lugar e logo escorrega para outro; a culpa foi apreendida dentro de uma ordem que chegou antes dele e organizou o que era vergonha, desvio, inadequação. A pergunta "de quem é a culpa" pressupõe que existe um responsável identificável. O que a fala de Ramy revela é que às vezes a culpa não tem autor, e sim uma estrutura.

Talvez seja por isso que as falas sobre família surjam em torno de afeto, culpa, ressentimento, cuidado e violência, que convivem no mesmo espaço sem que uma coisa consiga apagar completamente a outra. Há mães que acolhem os filhos e continuam tentando enquadrá-los dentro das normas que aprenderam a vida inteira; outras que não aceitam. Irmãos que enviam mensagens chamando esses corpos de vergonha para a família. Pais cuja presença continua a organizar medo muitos anos depois da agressão.

Em vários momentos, os depoimentos parecem tropeçar nesse ponto. *"Estou farto da vida"*, diz Ayoub. Depois fuma, chora e permanece em silêncio. A câmera continua ali. O silêncio dura mais do que o esperado, quase desconfortavelmente.

Há uma cena no restaurante que funciona de forma completamente diferente de tudo o que o documentário construiu até

ali. Um homem desconhecido aborda uma travesti e pergunta por que ela está "vestida de mulher". A resposta vem em cinco palavras: *"Porque eu sou uma pessoa livre"*.

Foucault observou que a modernidade produziu uma obrigação de falar sobre o desejo, de organizá-lo em narrativa, de transformá-lo em algo explicável, confessável, inteligível para quem escuta. Os personagens do filme vivem dentro dessa obrigação o tempo inteiro. Suas falas percorrem trajetos longos: a infância, a família, a primeira vez que o corpo foi percebido como errado. Como se existir publicamente exigisse sempre apresentar uma origem, uma justificativa, um percurso que tornasse aquela presença compreensível.

A pergunta do homem no restaurante é exatamente isso: uma exigência de que aquele corpo se explique. A resposta recusa o jogo inteiro. Ela não oferece origem, não apresenta trajetória, não produz narrativa. Afirma, e ao afirmar, muda o terreno do confronto.

Quanto menos palavras, menos espaço para a interpelação se instalar. A frase não abre diálogo. Ela encerra a demanda. E talvez seja essa economia que a torna tão difícil de esquecer: num documentário onde tantas falas precisam percorrer trajetos exaustivos para se tornarem minimamente audíveis, cinco palavras ocuparão o espaço inteiro. *"Porque eu sou uma pessoa livre"*

O ORDINÁRIO COMO ESPAÇO: REDES AFETIVAS, CUIDADO E INFRAESTRUTURA DE SOBREVIVÊNCIA

A música alta depois da festa. As gargalhadas espalhadas pela casa. As danças. As pequenas brigas domésticas desse grupo de amigos também fazem parte da construção da obra. O fogão está

sendo limpo no início da manhã. Corpos cansados conversando devagar numa tarde de sol. O gato preto sendo alimentado, as roupas sendo estendidas.

A câmera permanece nesses momentos com a mesma atenção dedicada aos depoimentos mais dolorosos. E aos poucos essas cenas da vida acontecendo começam a produzir outras camadas. Analiso que elas não funcionam como pausa, tampouco como compensação emocional. Há algo importante acontecendo ali também. Nesses momentos mais ordinários é que o filme se torna mais complexo. Porque a dor continua existindo, continua organizando a vida desse grupo de amigos, mas já não ocupa sozinha toda a imagem. Entre uma conversa e outra, entre a música, a comida, o cansaço e a bagunça da casa, aparece também o trabalho silencioso de continuar vivendo junto.

Esse conjunto de situações ilumina, de modo particular, a reflexão de Das (2020) sobre a descida da violência ao ordinário. E é nesse mesmo plano do cotidiano que o documentário encontra também o cuidado. Em contextos marcados pela ameaça contínua e pela ausência de proteção institucional, a sobrevivência depende frequentemente de vínculos construídos dentro da própria precariedade. Alguém acolhe depois de uma agressão, divide comida, oferece um lugar para dormir, espera o outro voltar para casa. A violência atravessa essas relações sem jamais aparecer separada da vida no dia a dia.

É exatamente isso que revela momentos da vida cotidiana: uma infraestrutura afetiva construída na borda da exclusão. A casa de Amina não é apresentada como espaço idealizado. Há conflitos, tensões, limitações materiais e momentos de exaustão. Ainda assim, ela sustenta formas concretas de continuidade da vida, e o documentário preserva essa ambivalência ao longo de todo o filme.

Em uma das cenas mais delicadas, uma senhora chega à casa de Amina pedindo ajuda depois de ter sido agredida pelo

marido. Ela usa roupas longas e um lenço cobrindo os cabelos. Durante alguns minutos, a câmera apenas acompanha sua presença pela casa, sem explicar exatamente quem é ou como chegou até ali. Alguns minutos depois, entende-se que aquela mulher conheceu Amina por intermédio do filho, um jovem acolhido depois de ter sido encontrado vivendo na rua. Enquanto fala das agressões sofridas dentro de casa, ela também fala do filho, das dificuldades da família e da violência que parece atravessar diferentes gerações daquela relação. Uma mulher tentando encontrar um lugar seguro para permanecer por algumas horas. Nos minutos seguintes, acompanhamos ela voltando para casa; o marido aparece alcoolizado. Ninguém sabe exatamente o que aconteceu quando a porta se fechou. Essa suspensão torna a sequência tão difícil de esquecer. A violência continua circulando pela casa, pelos corpos, pelas relações familiares e pelas formas improvisadas de cuidado que surgem entre pessoas atravessadas, cada uma à sua maneira, pela precariedade e pela necessidade de proteção.

A casa de Amina parece ganhar outro peso ao longo do filme. Aos poucos, ela deixa de aparecer como lugar de passagem. As pessoas cozinham, dormem no sofá, dançam, brigam, fumam na janela, acordam tarde depois da festa. Colchões improvisados, copos espalhados pela cozinha e conversas interrompidas no meio da madrugada. Existe uma intimidade construída, quase sempre atravessada pela sensação de que tudo pode desaparecer muito rápido.

Depois de uma festa, Amina limpa o fogão ainda sujo da madrugada. Os copos continuam espalhados pela casa. Há um silêncio meio exausto na cena, como se todos ainda estivessem tentando voltar ao próprio corpo depois de uma noite inteira de música e bebida. Pouco antes, naquela mesma sala, alguém falava do medo de ser preso. Outra pessoa lembrava das agressões sofridas dentro de casa. Nada desaparece completamente. As conversas, os traumas, a música alta, o riso e o cansaço continuam ocupando o mesmo espaço.

Ann Cvetkovich (2003) escreve sobre formas de pertencimento que se constroem através de afetos, memórias e pequenas práticas cotidianas de convivência. Assistindo a essas cenas, é difícil não pensar nisso. O que sustenta aquelas relações raramente aparece em grandes declarações. Surge na comida dividida, em alguém escutando o outro chorar, no retorno coletivo depois da noite, no corpo cansado ocupando o sofá enquanto o dia começa devagar do lado de fora.

Uma mãe chega em casa. Ela atravessou a cidade carregando sacolas com comida. Chega cansada, abraça a filha. Em determinado momento, ela se senta e fala para a câmera, referindo-se à filha no masculino: *"Ele não teve um momento de paz"*. Compartilha histórias, mostra a comida; a filha sorri, mas tem tristeza no olhar. Depois, a mãe solta uma última frase, quase num sussurro: *"Que Deus o perdoe"*.

O que essa frase deixa aparecer vai além da oração em si. O uso do pronome masculino não soa como simples descuido. Ele marca o limite da linguagem através da qual aquela mãe aprendeu a compreender o mundo e as relações ao seu redor. Ela continua voltando, leva comida, senta perto, permanece presente na vida da filha. E ainda assim, as palavras que possui parecem não alcançar completamente quem está diante dela. Quando diz *"Que Deus o perdoe"*, afeto, culpa, religião e dificuldade de reconhecimento aparecem misturados na mesma frase.

Nessa dificuldade de nomear, surgem marcas de um aprendizado anterior. Fanon escreve sobre ordens sociais que atravessam a linguagem antes mesmo de atravessarem a consciência, produzindo categorias que acabam sendo internalizadas e reproduzidas no cotidiano mais íntimo. A mãe não aparece naquela cena como figura hostil. Ela atravessa a cidade, leva comida, permanece presente. E ainda assim, a língua através da qual aprendeu a compreender o mundo chega antes dela, organizando aquilo que consegue

reconhecer, dizer e até perdoar. O pronome masculino não anula o afeto. Ele marca o ponto em que a linguagem disponível para aquela mulher já não consegue alcançar completamente a filha que continua diante dela. A câmera permanece na cena sem resolver nada. O sussurro fica suspenso na sala.

Talvez seja por isso que a sequência permaneça ecoando tanto tempo depois. Porque ela encosta num lugar difícil de explicar: existem afetos que continuam existindo mesmo quando já não conseguem reconhecer plenamente aquilo que amam.

Entre refeições improvisadas, festas que atravessam a madrugada e conversas interrompidas pelo cansaço, aquelas pessoas seguem tentando permanecer umas nas vidas das outras. Não como comunidade idealizada ou espaço livre de conflito, mas como corpos cansados inventando pequenas formas de presença em meio a tudo o que continuamente ameaça desfazê-las.

APARECER APESAR:
O DOCUMENTÁRIO COMO DISPOSITIVO DE EXISTÊNCIA SOB RISCO

Existe uma preocupação constante nessas falas com a maneira como os corpos se tornam legíveis antes mesmo que qualquer palavra seja dita. Roupas, maquiagem, tatuagens, gestos, postura, modo de caminhar. Em vários momentos, a violência parece começar exatamente aí, no instante em que alguém passa a ser percebido como inadequado dentro de uma ordem social que regula quais corpos podem circular sem suspeita e quais precisarão continuamente justificar a própria presença.

A gola em "V" do suéter. As brincadeiras com maquiagem e *henna* na infância de Ramy. As tatuagens espalhadas pelo corpo de Amina. O ensaio fotográfico que rapidamente precisa parecer um ensaio editorial diante da aproximação da polícia. Aos poucos, surge a sensação de que essas pessoas vivem administrando a leitura pública dos próprios corpos o tempo inteiro, antecipando olhares, reorganizando gestos, calculando maneiras de existir sem produzir perigo imediato.

Quando Ramy relembra o ensaio fotográfico, o que sua fala revela é o funcionamento de um regime discursivo que determina quais corpos podem aparecer publicamente e sob quais condições. A cena condensa um problema central: a aproximação mais "íntima" entre dois homens só pode existir naquele espaço se for imediatamente ressignificada. O desejo precisa ser traduzido em estética, o afeto em editorial de moda, a proximidade em pose e ativada em frações de segundo diante da aproximação da polícia.

É nesse ponto que a reflexão de Achille Mbembe sobre necropolítica começa a ganhar outra espessura dentro do filme. Em *Necropolítica* (2018), Mbembe descreve formas de poder que não atuam somente através da morte física ou da punição direta, mas pela administração contínua da vulnerabilidade. Certas populações passam a viver organizando a própria existência em torno da possibilidade permanente de violência. O artigo 230 não precisa ser aplicado naquele momento para produzir efeito: sua simples existência já reorganiza gestos, posturas e a velocidade com que esses corpos aprendem a reorganizar a própria linguagem corporal.

Existe também um efeito subjetivo produzido por essa necessidade contínua de adaptação. Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2020), escreve sobre sujeitos que aprendem a existir entre duas linguagens: aquela ligada à própria experiência e aquela exigida pela ordem social que os observa, julga e controla. Em Fanon, essa divisão aparece marcada pela experiência colonial e racial, pela

necessidade constante de ajustar a própria presença para permanecer inteligível dentro de um mundo estruturado pela violência.

Uma lógica semelhante pode ser identificada no relato de Ramy. De um lado, a proximidade, o afeto entre dois homens. De outro, a transformação imediata dessa cena em outra coisa: pose, editorial de moda, performance *fashion*, corpos reorganizados para parecerem menos perigosos diante do olhar policial. A mudança acontece em segundos, sem elaboração consciente. São corpos que sabem quais imagens podem circular e quais ultrapassam rapidamente os limites do tolerável.

Segundo Fanon, a máscara colonial não funciona somente como disfarce momentâneo. Depois de algum tempo, ela atravessa a própria relação do sujeito consigo mesmo e com o mundo ao redor. Há algo disso no relato de Ramy. Enquanto descreve o reposicionamento do braço, a mudança de postura e a tentativa de fazer daquele beijo uma cena de editorial de moda, sua fala deixa aparecer o desgaste silencioso de quem aprendeu a administrar continuamente a maneira como será lido pelos outros. O corpo parece agir antes mesmo da reflexão. Como se a adaptação já estivesse incorporada aos gestos mais automáticos da sobrevivência cotidiana.

Aos poucos, o filme vai mostrando que existir publicamente, para essas pessoas, não significa apenas ocupar um espaço. Significa também aprender continuamente a controlar a forma como serão lidas, interpretadas e enquadradas por um olhar que pode transformar desejo em ameaça e proximidade em prova de crime.

A reflexão de Judith Butler em *Bodies that matter* (1993) ajuda a pensar essa dinâmica como uma questão de representação e também como problema de inteligibilidade social. Butler argumenta que certos corpos só conseguem aparecer publicamente dentro de normas específicas de reconhecimento. O que está em jogo é a existência desses sujeitos e as condições que tornam essa existência

legível, aceitável ou punível em determinado contexto histórico. Assistindo a essas cenas, torna-se difícil não perceber o quanto os personagens parecem obrigados a administrar permanentemente a forma como serão interpretados.

As falas retornam repetidamente à família, à infância e à culpa. Não por repetição, mas porque é justamente nesses espaços que muitos deles aprenderam, pela primeira vez, quais gestos deveriam ser corrigidos, quais roupas produziam suspeita, quais formas de masculinidade ou feminilidade eram consideradas aceitáveis. A pergunta "por que você é assim?" perpassa silenciosamente o filme inteiro, mesmo quando nunca é dita explicitamente.

Michel Foucault, no primeiro volume de *História da sexualidade* (1976), observa que a modernidade não silenciou a sexualidade, e sim produziu uma multiplicação de discursos sobre ela. Certos sujeitos passam a existir socialmente a partir da necessidade constante de falar sobre si, explicar desejos, organizar narrativas e transformar a própria vida em discurso inteligível. Existe algo disso nos depoimentos do filme. Muitas dessas falas parecem atravessadas pela tentativa de encontrar uma explicação para a própria existência. A infância. A mãe. O pai. A violência. O sofrimento. Como se a dissidência precisasse continuamente apresentar uma origem compreensível para se tornar narrável.

Por outro lado, o filme permanece atento aos momentos em que essa linguagem falha. As pausas longas. O silêncio depois do choro. As frases interrompidas. O desconforto das mães tentando falar dos filhos. Em vez de reorganizar essas hesitações em discursos perfeitamente coerentes, as cenas permanecem próximas delas. Acompanhando falas marcadas por interrupções, dúvidas e reformulações, a obra permite perceber como a violência que atravessa a vida de pessoas LGBTQIAPN+ na Tunísia também incide sobre as possibilidades de narrar a própria experiência.

A SOMBRA QUE PERMANECE E O QUE ELA GUARDA

Nos minutos finais do filme, aparecem na tela dados sobre criminalização, tentativa de suicídio e a permanência do artigo 230 na Tunísia: na sequência, os amigos estão na praia, pés na areia, não há sombras, apenas eles, o sol, o mar. Trechos de um poema: *"Sobre a sombra, as pessoas estão em agonia, pessoas simples como você e eu".* A frase faz o filme retornar à sua própria abertura, aos pés correndo na praia, ao corpo que demora a aparecer inteiro, à sombra que antecede e encobre antes mesmo que a imagem se torne plenamente visível.

O que este texto procurou acompanhar não se limita à violência como acontecimento explícito ou excepcional. O artigo 230 permanece no centro do filme, mas talvez uma das questões mais inquietantes seja perceber que ele não precisa aparecer diretamente para produzir efeito. Sua presença já atravessa a vida cotidiana, organizando aquilo que pode ser lido como vergonha, perigo ou desvio dentro dos núcleos familiares e das relações mais íntimas. A criminalização começa muito antes de um tribunal. Aparece na pergunta do pai sobre o suéter de gola em "V", no cuidado atravessado pela culpa da mãe que usa o pronome errado, na rapidez com que dois homens reorganizam um beijo para que ele pareça apenas um editorial de moda diante da aproximação da polícia.

Ao longo do capítulo, Fanon ajudou a pensar como determinadas estruturas históricas continuam operando por meio da linguagem, dos afetos e das formas de reconhecimento social que os próprios sujeitos aprendem a reproduzir entre si. O documentário torna isso visível numa escala profundamente íntima. A violência não surge como força externa que se impõe sobre esses corpos; atravessa a maneira como essas pessoas aprendem a falar de si, ocupar

espaço, administrar a própria aparência e negociar continuamente a possibilidade de existir publicamente.

Ainda assim, o documentário não organiza essas vidas como figuras totalmente capturadas pela violência. A travesti que responde *"porque eu sou uma pessoa livre"* continua atravessada pelos mesmos riscos e vulnerabilidades que percorrem o restante do filme. A frase não dissolve a precariedade daquela existência, mas impede que ela seja reduzida apenas ao lugar da vítima. A força da câmera de Nada Mezni Hafaiedh está nessa proximidade paciente com as ambiguidades, sem transformar sofrimento em espetáculo nem resistência em narrativa redentora.

Existe também uma pergunta que o filme deixa suspensa e que este texto apenas começa a tocar: o que acontece com essas vidas depois que a câmera desliga? A circulação internacional do documentário, sua presença em festivais, plataformas de *streaming* e pesquisas acadêmicas produzem novas formas de visibilidade, mas também novos enquadramentos, novos riscos e outras disputas sobre quem pode aparecer, em quais condições e para quais olhares. A pergunta sobre o que acontece com essas vidas depois que a câmera desliga não encontra resposta dentro dos limites deste capítulo. O documentário de Hafaiedh não oferece encerramento, e seria contraditório que a análise o fizesse. O que este texto procurou acompanhar é que a circulação internacional do filme produz novas formas de visibilidade, mas também novos enquadramentos, novos riscos e outras disputas sobre quem pode aparecer, em quais condições e para quais olhares. As questões levantadas pelo filme ultrapassam o campo cinematográfico. Elas atravessam outras práticas artísticas produzidas na Tunísia e no Marrocos contemporâneos, onde corpos e experiências LGBTQIAPN+ seguem buscando formas de expressão em contextos que continuam condicionando sua visibilidade, circulação e reconhecimento. É nesse horizonte mais amplo que se insere a pesquisa da qual este capítulo faz parte.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*: on the discursive limits of sex. New York: Routledge, 1993.

COSWOSK, Jânderson Albino. Dissidência, masculinidade e peles negras: reconstruções visuais de Fanon. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 1, 2024. Disponível em: https://revistaz.letras.ufrj.br/dissidencia-masculinidade-e-peles-negras-reconstrucoes-visuais-de-fanon/. Acesso em: 20 maio 2026.

CVETKOVICH, Ann. *An archive of feelings*: trauma, sexuality, and lesbian public cultures. Durham: Duke University Press, 2003.

DAS, Veena. *Vida e palavras*: a violência e sua descida ao ordinário. São Paulo: Editora Unifesp, 2020.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I*: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

GEORGIS, Dina. *The better story*: queer affects from the middle east. Albany: State University of New York Press, 2013.

KHOUILI, Ramy; LEVINE-SPOUND, Daniel. Criminalizing queerness: the legacy of French colonial law in Tunisia. *The Journal of North African Studies*, v. 24, n. 3, p. 412-431, 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MESTIRI, Soumaya. Décoloniser le féminisme: une approche transculturelle. Paris: Vrin, 2016.

UPON THE SHADOW. Direção: Nada Mezni Hafaiedh. Produção: Éléphant Doc. França/Tunísia, 2017. 1 filme (75 min.). Disponível em: https://gdpr.tubi.tv/. Acesso em: mar.-abr. 2026.

Seção II

PERSPECTIVAS PARA ESCREVER O CINEMA CONTRACOLONIAL NA HISTÓRIA

6

Maria Clara Pinheiro Garcia

A FICCIONALIZAÇÃO DE UM "REAL" E A REALIDADE DA FICÇÃO:

GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS SÃO APLICÁVEIS AO CINEMA? O EXEMPLO MOÇAMBICANO PÓS-INDEPENDÊNCIA

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-753-8.6

INTRODUÇÃO

Na era contemporânea dos meios de comunicação, em meio a debates sobre contracolonialismo, culturas marginalizadas e "local de fala" (Shohat; Stam, 2006), a questão das produções cinematográficas africanas tem surgido como forte mobilizadora de reflexões – acadêmicas, identitárias, culturais, econômicas e políticas, para citar alguns dos muitos exemplos de todas as áreas da vida humana que tal temática fundamentalmente impacta. Avanços tecnológicos de aparelhos celulares permitem uma acessibilidade crescente aos atos de filmagem e edição, e o terreno internacionalizado global da internet disponibiliza mecanismos cada vez mais eficazes para que tais obras sejam compartilhadas e acessadas em largas escalas espaciais e temporais. A combinação dessas conjunturas apresenta-se ao pesquisador como um desafio simultaneamente assustador e bem-vindo, capaz de sobrecarregá-lo frente à imensidão de escolhas – cineastas, títulos, gêneros, escolas de filmagem... – a serem feitas para o recorte de uma problemática inicial de análise, enquanto também amplia os escopos do trabalho para um âmbito interdisciplinar, colaborativo e potencialmente revolucionário para as concepções conceituais e metodológicas de seu campo.

É a partir desta seara fértil, que recentemente toma novo fôlego (Valim, 2012) na historiografia brasileira[1], que o presente trabalho se desenvolve. Problematizam-se conceituações teóricas do campo do Cinema, valendo-se de articulações traçadas pelos estudos semióticos para traçar reflexões sobre a existência histórica e historicizada de produções cinematográficas. Embora a análise aqui

1 Evoca-se em grande medida a produção de Alexandre Valim para as considerações desenvolvidas sobre as relações entre o campo da História e o Cinema – entendido no presente trabalho como campo mobilizador das produções fílmicas, de seus contextos culturais, políticos e econômicos de produção e recepção, e ainda das relações de influência de tais produções, entre si e com outros fenômenos culturais.

feita seja de um filme, apenas, espera-se que as postulações possam enriquecer discussões mais amplas, de *corpora* mais extensos, inspirando diferentes vias interrogativas e interpretativas.

Valendo-se da relativa liberdade formal da análise, antes de nomear propriamente a obra ou as intenções da investigação, entende-se valioso destrinchar o processo que levou à seleção de tais elementos. Afinal, compreender o raciocínio interrogativo pode ser tão crucial à compreensão da problemática quanto os apontamentos da produção cinematográfica em si, e considera-se que tal formato bem dialoga com o desejo de pensar uma proposta que considere[2] a mobilização emocional inerente à prática artística como parte da experiência fílmica.

SINOPSE:
QUAL A PROBLEMÁTICA?

A questão das categorizações *do* e *no* Cinema (Gomes, 2004) é a faísca inicial[3] da investigação, com o questionamento "é possível falar de um Cinema Africano?" catalisando uma série de debates sobre os limites das categorias e gêneros comumente utilizados para se pensar elementos fílmicos. Caracterizar produções tão vastamente diferentes a partir do marco geográfico continental

2 Embora não se busque necessariamente um diálogo direto com sua metodologia, entende-se que a produção de Wilson Gomes acerca do que intitula de "poética do cinema" elenca críticas válidas sobre a suposta "objetividade da análise" de um produto experienciado de modo inerentemente subjetivo.

3 Embora não se refira ao contexto africano, mas sim àquele dos povos originários em território brasileiro e sul-americano, recomenda-se a reflexão sobre a permeabilidade de perspectivas coloniais e colonizadas na produção cinematográfica feita por Marcos Aurélio Felipe, em seu estudo de 2022 sobre o cinema Hun Kuin intitulado "O cinema contra-colonial Huni Kuin: a face velada do colonialismo".

deixa de ser uma alternativa sólida à perspectiva *euro*centrista, uma vez que solapa a intensa diversidade cultural existente entre países – e, ainda mais, agrupamentos sociais dentro destes países –, indiretamente espelhando a posição colonialista que considera "A África" como um monolito. Tentar categorizar determinados filmes, cineastas ou tradições a partir da língua falada na obra cinematográfica – Cinema Francófono ou Lusófono, por exemplo – acaba por incorrer no mesmo problema, por caminhos diferentes, equiparando produções com base em uma herança cultural compartilhada que só o pôde ser graças ao extermínio sistemático das culturas locais, projeto de silenciamento fundamental da exploração colonial.

Frente a tais problemáticas, uma opção que melhor parece resolver tal conflito seria estabelecer categorias com bases nacionais para fins de análise e comparação – como, por exemplo, determinar um Cinema Egípcio ao invés de produções egípcias pertencentes ao Cinema Árabe. Tal mecanismo, embora ainda perpetue em certo nível as problemáticas anteriormente apontadas, parece ser o que melhor suscita o reconhecimento das particularidades históricas socioculturais de determinado sistema cinematográfico. É possível considerar as especificidades dos contextos locais do século XIV, a singularidade da trajetória colonial e as diversas consequências para os grupos sociais que então se (re)formam, e os marcos característicos desse contexto de (pós)independência no qual – na maior parte das vezes – se desenvolve o Cinema sob análise.

Ao mesmo tempo em que surge a questão de como delimitar o panorama em estudo, visando evitar – e questionando se isto sequer seria possível – uma compreensão eurocentrada de como a cultura cinematográfica (Lopes, 2016, p. 5) pôde existir a partir de determinado contexto, nota-se que a dificuldade categórica também se estende a aspectos inerentes à percepção dos filmes em si. Mais especificamente, a ideia de que filmes são divididos a partir de seus

"gêneros", do tipo de narrativa que contém[4], é igualmente problemática para a construção de um *corpus* de pesquisa. Sua utilidade superficial é extrapolada a partir do momento em que se necessita considerar produções fílmicas sob uma ótica mais detalhada, ou ainda quando se busca realizar comparações de múltiplas obras. Afinal, nada impede que um filme classificado como "comédia", cujo suposto propósito seja extrapolar cenários narrativos a fim de provocar risada e divertimento na audiência, possua cenas intensamente dramáticas que levem o espectador a lágrimas de melancolia.

Estes são incômodos nascentes e latentes sobre os quais duas produções são brevemente percebidas, em sequência: *Virgem Margarida* (2012, dir. Licínio Azevedo) e *A Batalha de Argel* (1966, original *La battaglia di Algeri*, dir. Gillo Pontecorvo). Ambos os filmes possuem como articulação narrativa principal as conturbações sociais consequentes do processo de colonização de dois territórios africanos, lidando com aspectos moralmente complexos que são inerentes ao processo de independência e pós-independência. A semelhança apontada entre a estrutura fílmica de ambos não é sua apresentação visual nem a identidade de seus personagens principais – um sendo colorido com elenco majoritariamente feminino, enquanto o outro é preto e branco com um elenco misto, porém que protagoniza mais homens –, mas sim a representação de cenários historicamente verificáveis, interpretados a partir de uma lente ficcional, com seus cineastas valendo-se da liberdade do meio artístico para apropriar-se de cenários verossímeis. A impressão que as obras exercem sobre sua audiência é a de que se acompanham de perto momentos históricos cruciais, seja de Moçambique ou da futura

4 Outra problemática acerca do "gênero fílmico" que se assemelha à levantada ao longo do trabalho é àquela da autoria dessa atribuição – em outras palavras, quem decide a qual gênero determinado filme pertence? –, e essa decisão, caso conflitante, deve solapar as de outros agentes do universo cinematográfico? Quem está "certo", caso um cineasta produza uma peça que categoriza como drama, mas sua produtora divulga-a como um filme histórico, e a sala do cinema irrompa em gargalhadas conforme os personagens são submetidos à narrativa? Tal decisão é sequer possível, ou ainda melhor, válida?

Argélia, com o dilema emocional dos personagens supostamente transpondo (in)diretamente[5] as condições de vida reais daquelas populações no tempo, espaço e realidade.

Debates sobre os filmes suscitaram a questão: "qual gênero seria atribuído a esses filmes?", inicialmente respondida com "*noir*", "drama", e "histórico", para citar os principais exemplos. Porém, a sugestão de "documentário" – atribuído ao A Batalha de Argel (1966) – suscita um ponto incômodo. Uma vez que há intenções relativamente explícitas de diálogo com a realidade histórica em ambas as produções, devem-se ignorar seus atributos documentais apenas pela natureza ficcionalizada das imagens retratadas na tela? Tal preocupação antecede o presente trabalho, e até mesmo as obras em questão, uma vez que a pesquisa – que parte dessa crescente desconfiança dos atributos classificatórios tradicionais – revela a existência[6] dos conceitos "docuficção" e "docudrama", de suas definições que por vezes confundem-se e das tensões epistemológicas que justificam a pretensa separação (Jordan, 2003).

Enquanto o desconforto com a questão do gênero persistia, outra temática foi suscitada a partir do contato com o filme *Virgem Margarida*. Artigos e análises que se debruçam sobre tal obra de

5 Em *A Batalha de Argel*, tal processo decorre em grande parte das intermissões de textos sobrepostos às filmagens que contextualizam historicamente as cenas em questão, tal qual num documentário tradicional. Ademais, especialmente referindo-se às cenas de revolta ao final do filme, há uma semelhança visual com filmagens jornalísticas que confundem o espectador se aquelas também são encenações fictícias ou se seriam resgates não anunciados de imagens reais das lutas pela independência. Já no caso de Virgem Margarida, a transposição mencionada parte menos de recursos fílmicos visíveis e mais do processo de construção do elenco, uma vez que o diretor cineasta Licínio Azevedo admite ter buscado mulheres locais, que não eram atrizes profissionais, como mecanismo de imprimir uma verossimilhança mais crível sobre sua obra. Para mais sobre esse aspecto, recomenda-se enfaticamente a análise fílmica "*Virgem Margarida*: uma reflexão sobre o gênero em Moçambique" sobre a representação de gênero na obra, realizada pelos pesquisadores Akudongo, Bramo e Fuel.

6 Adianta-se que tais conceitos não serão aqui utilizados, em grande medida porque o incômodo principal que fundamenta a análise é a insatisfação frente ao uso e à importância dos gêneros classificatórios nas análises fílmicas, quando não há a consideração das especificidades históricas, e portanto culturais e políticas, que marcam a cultura cinematográfica em questão.

Licínio Azevedo inevitavelmente decorrem da trajetória do próprio cineasta, revelando elementos acerca da história das produções cinematográficas em Moçambique que muito dialogam com os debates em construção sobre "realidade" e "imaginação". Embora determinada presença de aparato cinematográfico no território pudesse ser apontada ainda durante os tempos coloniais (Cruz, 2017), não se pode negar que é no pós-independência que se inicia, metafórica e literalmente, o "dito nascimento do Cinema Moçambicano".

A criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) configura um marco de virada para a produção audiovisual em Moçambique, visto que simultaneamente simboliza e é fruto de uma intencional organização política, econômica e social em torno de um projeto nacional pós-independência (Lopes, 2016, p. 6). A existência, propósito e história do órgão estatal são objetos de investigação acadêmica e artística de longa data, com atenção especial sendo dedicada ao que pode ser considerado seu maior projeto – o cinejornal *Kuxa Kanema*. Adianta-se de antemão que não cabe no momento detalhar o apoio soviético à realização de tal projeto – com o financiamento dos cinemas ambulantes no interior (Montaury, 2020) ou com a conexão a cineastas internacionais para integrar o corpo produtivo do INC –, não sendo de interesse no momento tecer comentários acerca de qual ou como seria o caráter ideológico que sustentara as produções (Barbosa, 2020).

Mais do que isso, o interesse sobre o *Kuxa Kanema*, em sua estrutura de curta duração e de temas orientadores para cada edição, advém do fato de que o dito "cinejornal" fundamenta-se sobre o princípio de que "realidade" e "ficção" não são maniqueistamente opostos, e que é nesse terreno ambíguo, nebuloso do imaginário que se edificam as representações "do Novo Moçambicano", "da Nova Moçambicana" e "da Nova Moçambique". No capítulo que escreve para o livro *Cinema em Português*, Paulo Serra nomeia como "aparentemente paradoxais" as práticas deste projeto do INC, porque se

postulava que as produções cinematográficas seriam retratos diretos e fidedignos da realidade moçambicana pós-independência, mesmo enquanto eram edições supervisionadas estatalmente, passando por uma intensa curadoria de forma e conteúdo.

Enquanto tal perspectiva dificilmente é inédita ou impopular quando se trata de análises sobre o INC e o *Kuxa Kanema*, uma comparação trazida pelo autor ao decorrer de seu capítulo reconfigura a percepção desta dinâmica, incorporando certa complexidade da relação entre "realidade" e "ficção" que muitas vezes o debate acaba por solapar. Serra articula o caráter de "nascimento" presente no nome *Kuxa Kanema* como um nascimento triplo: da prática cinematográfica própria que antes fora inexistente, da fruição do cinema pelo povo, e da proposta de construção imagética do povo para o povo (Serra, 2017, p. 15). Ele aponta, ainda, que esse processo é como uma "alegoria da caverna platônica invertida" (Serra, 2017, p. 16), cujo objetivo é apresentar as imagens – que mediante essa comparação estão postuladas como uma alusão incompleta, simplificada da realidade – a um coletivo que nunca antes as teria visto, e que passará a se portar e se pautar de modo fundamentalmente diferente mediante esse(s) novo(s) contato(s). Tal comparação por Serra resume com considerável clareza a permeabilidade da suposta fronteira entre o que seria real e o que seria "irreal". Por um lado, por mais que as imagens projetadas sejam originadas de exemplos do mundo tangível, há uma inevitável seleção que as privilegia em detrimento de outras; a experiência do visível suscitada pelo contato com essas imagens, porém, altera fundamentalmente as conseguintes interações com os modelos "reais" projetados – e percebidos – mediante a "luz reveladora do fogo".

Valendo-se das palavras conclusivas do autor, há um "poder 'imaginante'" (Serra, 2017, p. 24) que está presente na ficção – *e também* nas obras documentárias – e que não pode ser ignorado no contexto do Cinema em Moçambique, pela própria historicidade de

como este se origina e se estabelece. Mais do que resumido em seu caráter de aparato de veiculação ideológica, o *Kuxa Kanema* reconfigura a própria noção do que era a realidade, influenciando a percepção sobre a visão de modo amplo e profunda graças a seu alcance geográfico, permeabilidade social e comunicabilidade para além do português[7], citando alguns dos efeitos sociais.

Tal dinâmica não é apenas fruto de uma especulação externa, percebida postumamente. Muito pelo contrário, agentes que incorporaram o INC exprimem haver tido consciência já à época de como a fronteira entre uma "realidade ficcionada" e uma "ficção realista" encontrava-se presente desde o projeto de idealização do órgão até os confrontos causados pelo embate de visões artísticas e alocação de recursos[8]. A produção[9] *Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema* (2003), da diretora Margarida Cardoso, é uma fonte desses relatos – em um movimento que a pesquisadora Catarina Simão chama de "arquivar os arquivos" (Simão, 2017) –, além de ser, em si, um exemplo de como a atribuição de determinado gênero fílmico pode solapar a inserção de determinada obra nas dinâmicas do imaginário social.

Por hora, evoca-se tal filme para retomar dois trechos, advindos de dois entrevistados que não são nomeados pela produção: "Neste momento, o INC entrou para uma área de realização de

7 Mesmo que parte do projeto de uma Nova Moçambique incluísse o uso do português como língua oficial do país, muitos dos discursos que eram transmitidos em edições do *Kuxa Kanema* tiveram tradução semissimultânea ao momento da gravação. Tais traduções foram mantidas no processo de edição, e consequentemente diversas línguas tradicionais foram transmitidas ao redor do país graças ao jornal e sua estrutura ambulante.

8 Tal afirmação baseia-se nos relatos registrados em Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema (dir. Margarida Cardoso, 2003).

9 Nota-se que a obra não foi aqui intitulada como um "documentário", embora esta seja sua classificação oficial, uma vez que há toda uma construção visual, sonora e temporal que cria uma estrutura narrativa do filme, na qual "O INC" – o prédio, os rolos de filme nele guardados, os cineastas e agentes de manutenção, os *Kuxa Kanema* e as outras obras *nele* e *dele* produzidas... – configura-se como personagem principal.

filmes de ficção, e o pessoal que faz esses filmes passou todo pelo *Kuxa Kanema*"[10]; e "Era uma situação tão terrível e tão humanamente violenta que tu não te davas conta sequer de que aquilo que estavas a ver era real. [...] como se aquilo que estivesse a ver fosse o filme, e não a realidade"[11]. Ambos os relatos provêm de cineastas entrevistados, e, embora se refiram a contextos temporais diversos das práticas do INC, nota-se um reconhecimento latente de como a experiência "representativa", central à produção dos Kuxa Kanema, relacionou-se constantemente à construção de uma realidade a ser percebida através da ótica da filmagem cinematográfica.

O Cinema Moçambicano encontra-se, a partir dessa conjuntura de origem, fundamentalmente marcado pela dialética entre uma percepção da realidade construída através das câmeras e uma percepção do fictício, imaginado, profundamente marcada pelas experiências verídicas do passado histórico – e seus ecos no presente. É na seara desses desconfortos que o encontro com o filme *Karingana – Os mortos não contam estórias* (2020, dir. Inadelso Cossa) ocorre: uma história dramatizada de retorno do exílio e de confronto com fantasmas do passado que é, de certo modo, tão realista e tão dramatizada quanto fora uma edição do cinejornal *Kuxa Kanema*.

PERSONAGEM: *KARINGANA – OS MORTOS NÃO CONTAM HISTÓRIAS*, MAS INADELSO CONTA

Karingana – Os mortos não contam estórias é uma das mais recentes obras de Inadelso Cossa, cineasta moçambicano nascido

10 Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema, 2003, 00:30:21.

11 *Ibid.*, 00:44:37.

em 1984, cuja trajetória artística se dedica em grande medida à produção de filmes voltados para a memória histórica da libertação e das experiências pós-independência de Moçambique[12]. No filme, o personagem principal e o narrador são o mesmo indivíduo: um jovem adulto homem não nomeado[13], que retorna após anos de

12 Uma ampla exposição da trajetória de Inadelso Cossa, inclusive de projetos nos quais trabalhou como câmera, produtor e assistente de direção, pode ser encontrada no artigo *on-line* elaborado pelo grupo de "CinÁfrica", da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

13 A sinopse ofertada pelo acerco do Instituto Francês o nomeia Nkomba Yengo, porém, visto que tal informação nunca é mencionada ao longo do filme, faz-se a escolha de chamá-lo por "Jovem Adulto" ou apenas "o Jovem".
Entende-se que a escolha de não atribuir nome ao personagem durante o filme pode ter múltiplas justificativas prováveis que coexistem: para aumentar as probabilidades de identificação com o público, visto que facilitaria a projeção de um contexto próprio sobre aquele do rapaz; como um mecanismo de comunicar uma perda de identidade do Jovem, ou até mesmo que tal identidade nunca pôde ser formada, graças aos conflitos sociopolíticos que assolaram sua terra durante a infância; que a falta de um nome busca ressaltar um contraste tanto geracional quanto situacional, uma vez que as outras poucas personagens humanas são um idoso e uma jovem que assumimos ter falecido, e que ambas são nomeadas.
A nomeação do Jovem na sinopse pode ser decorrente de noções preconcebidas de divulgação – isto é, o cineasta teria sido coagido pelas estruturas da indústria cinematográfica a nomear seu personagem em alguma instância oficial para fins de viabilizar a produção, e o IF teria incorporado tal nomenclatura à sinopse para aderir às mesmas convenções de "será mais atrativo". Porém, ao mesmo tempo, a escolha de nomear um personagem apenas por escrito, sem jamais registrar seu nome oralmente, ou até mesmo visualmente na produção, evoca o próprio movimento sendo registrado e (re)produzido no filme. O esquecimento, o apagamento consequente da perda da memória coletiva, e o rompimento dos laços de afinidade e reconhecimento entre o Jovem e a sua terra de origem são traduzidos na ausência de seu nome – de sua identidade. Nkomba Yengo fora um menino cujo nome era conhecido e reconhecido pelos familiares, amigos, semelhantes; todavia, o exílio arrancou-o de seus laços locais, tomou de si suas conexões, sua pertença, sua identidade e seu nome. Há o contraste entre a escrita e a oralidade, evoca-se o dilema identitário, reforça-se o laço entre a memória, a capacidade de lembrar o próprio nome, e a condição de vida, sem que isso jamais seja explicitado por um reconhecimento pelo personagem da sua própria falta de nomeação. Se não houvesse um mínimo registro escrito isolado num local tomado por muitos como irrisório, seu nome jamais seria conhecido, lembrado – o mesmo movimento que parece ser evidenciado e criticado na obra, referente às guerras em Moçambique e os efeitos desta sobre a sociedade local.

exílio para determinada vila – também não nomeada –[14] no interior, para "encontrar com o velho, ouvir suas estórias[15], procurar as minhas memórias"[16]. O mencionado "velho" é identificado como Yamba, o contador de histórias da vila, e diante da constatação de que este tornara-se surdo e mudo por causa dos traumas "da guerra"[17], o Jovem proclama que tudo que lhe resta é "o cinema"[18], e o dever de "documentar o que [...] sobrou"[19] através de sua câmera.

O que segue nos restantes cinco minutos e meio é uma exposição fílmica reflexiva, consideravelmente metafórica a ponto de ser abstrata, realizando simultaneamente uma integração de imagens documentais históricas às imagens "encenadas"[20], e uma contemplação pela(s) câmera(s) do ambiente "presente" que o

14 Embora também possam se atribuir algumas das possibilidades apenas elencadas para a falta de nomeação da vila, algumas considerações são necessárias. Por mais que nem a vila nem o país sejam nomeados nominalmente, infere-se que a localização é Moçambique, pelo contexto produtivo do filme; a falta de identificação da vila, inclusive na sinopse, ao contrário do nome do Jovem Nkomba Yengo, parece por sua vez ressaltar a perda dos laços e da memória deste com o seu local de pertença. Em um verdadeiro limbo, a vila parece ser um local simultaneamente físico, ao qual o Jovem retorna, e metafórico, um espaço mental no qual ele tenta recuperar sua conexão cultural e identitária a uma herança decomposta, semiperdida.
É possível que o que é evocado seja também uma perda da tradição local e a rejeição de uma imposição colonial – isto é, que um nome reconhecido ancestralmente, que fora substituído por um em português frente ao período colonial e mantido após a independência moçambicana. Nesse caso, a não nomeação da vila se configuraria como uma rejeição da herança colonial e de sua manutenção, em uma preferência por falta de identidade, ou até mesmo esquecimento, adiante da opção de adotar uma identidade marcada pela colonização e pelos terrores associados aos contextos de (pós)independência.

15 Pontua-se que não há no momento da escrita acesso ao roteiro do filme, e que, dentre as legendas disponíveis, não se encontra a opção para português. Portanto, escolhe-se utilizar a grafia "estórias" seguindo o padrão estabelecido pelo título. Tal ambiguidade é um fator externo à visualidade cinematográfica, mas que corrobora a observação aqui realizada sobre a nebulosidade entre o "real" e o "irreal" que marca as produções cinematográficas moçambicanas.

16 Karingana – Os mortos não contam estórias, 2020, 00:01:34.

17 *Ibid.*, 00:03:41.

18 *Ibid.*, 00:04:27.

19 *Ibid.*, 00:04:29.

20 Por falta de palavra mais adequada.

configura como ecos fantasmagóricos remanescentes de um passado – jogo narrativo lúdico de edição e filmagem semelhante àquele feito por em Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema (2003), ainda que o filme em questão seja classificado como "drama histórico de guerra", enquanto a produção de Cardoso é categorizada como "documentário".

É precisamente essa relação entre "forma" e "conteúdo" que contorna os debates sobre gêneros fílmicos e que suscita a intriga motivadora deste trabalho. Valendo-se de técnicas cinematográficas semelhantes, exercendo movimentos de rememoração do passado colonial e dos conflitos pós-independência, e mobilizando emocional e intelectualmente a audiência para que pense criticamente sobre o Cinema Moçambicano e sua história, *Kuxa Kanema* (2003) e *Karingana* (2020) ainda assim são ordenados em categorias diferentes.

Será a presença de entrevistas com "pessoas reais" suficiente para alocar uma produção como *Kuxa Kanema* (2003) em uma prateleira distinta, junto a produções que cumprem projetos políticos e falam de temáticas completamente opostas àquelas mobilizadas por Margarida Cardoso? Parece ser necessário reconhecer que há toda uma construção da memória do INC e de sua história que extrapola uma pretensão impessoal de apenas estar "documentando" um passado fixo. Apontando inclusive que a própria noção de uma "neutralidade do documento" é falha por excelência, a reflexão que se deseja provocar é que a produção *Kuxa Kanema* (2003) cria uma narrativa marcada por mobilização emocional – com relatos de entrevistados articulando a trajetória do INC às suas próprias trajetórias de vida, contrapondo imagens de um INC "abandonado" ao início às imagens de uma cidade viva e povoada, movida ao som de televisões ao fim. Mais do que registro, o filme cria um novo momento da história do cinejornal *Kuxa Kanema*, da história do Cinema Moçambicano, da história do INC.

E no caso de *Karingana* (2020)? O horror e a repúdia às guerras que assolam a história e a memória do povo moçambicano seriam considerados "menos reais" apenas por estarem sendo relatados através da ótica de um personagem "fictício", seu suplício e o conflito que o segue pela incapacidade de lembrar suas memórias reduzidos à perspectiva de um "drama histórico"? Parece igualmente errôneo reduzir tudo aquilo mobilizado por Inadelso Cossa em simples "drama", em uma ficção que é "inspirada" em eventos históricos, sugerindo que o "passado" é algo que se encontra terminado em definitivo e que é apenas "uma inspiração" para cineastas que incorporam abertamente o uso do lúdico e do irreal em suas obras. O fato de o Jovem, de Yamba, de Kaila – que será nomeada e analisada enquanto personagem e potência simbólica adiante – não serem pessoas "de verdade" como eram os entrevistados em *Kuxa Kanema* (2003) não torna menos potentes e verossímeis – ou, ao menos, não deveria tornar – o suplício, as mazelas, as perdas e a inevitabilidade do que lhes passou enquanto moçambicanos. Por mais que o jogo de ângulos e a exposição visual pareça fantasiosa ao espectador, é também inegável que o que está sendo comunicado por meio da cinematografia é real, concreto, histórico. Configurar o retrato desse contexto como "dramatização" solapa discussões como "a figuração artística pode ser uma das melhores maneiras de registrar um horror, uma perda tamanha, que tanto permeia a história e a própria identidade de um povo".

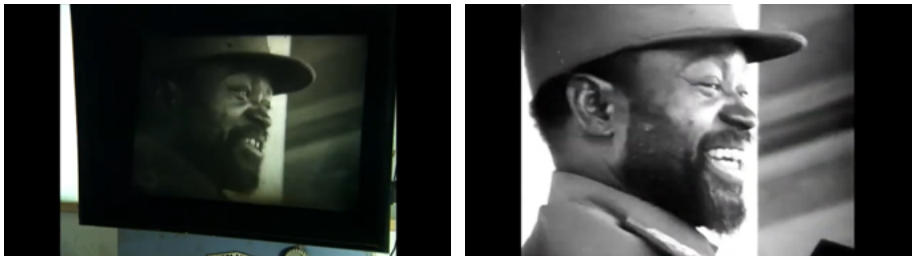
Figuras 1 e 2 – Cenas sequenciais de *Karingana* (2020)





Fonte: Karingana (2020), respectivamente 06:29 e 06:30.

Figuras 3 e 4 – Cenas sequenciais de *Kuxa Kanema* (2003)



Fonte: Kuxa Kanema (2003), respectivamente 4:10 e 4:14.

Antecipam-se essas informações sobre o enredo para estabelecer de antemão como o dilema da memória moçambicana encontra-se perpassado por representações que, embora ficcionalizadas, podem ser tão reais – ou até mais reais – do que as imagens construídas em documentários. Esta é a lente analítica – construída a partir do quadro de debates anteriormente exposto – sob a qual *Karingana* (2020) foi assistido e é aqui analisado,

O filme inicia-se com o mencionado Jovem parado à beira de uma estrada de terra, segurando uma maleta – que se sabe, em cenas futuras, conter sua câmera. Entra em cena um homem, em uma charrete puxada por um burrico, que para sua trajetória para o Jovem embarcar. Na mudança de cena que decorre, descobre-se que a câmera é estática: ao invés de seguir o suposto "personagem principal", ela mantém-se fixa no enquadramento, permanecendo com a estrada – agora – vazia após a saída das figuras, e deslocando-se para outro trecho do ambiente em antecipação à chegada das figuras.

Figuras 5, 6, 7, 8, 9 e 10 – Quadros sequenciais de duas cenas seguidas em *Karingana* (2020)



Fonte: Karingana (2020), respectivamente em 0:12, 0:29, 0:35, 0:43, 0:49 e 1:07.

Ao descer da charrete, o Jovem se aproxima da área fixa da câmera, parando à direita do centro do enquadramento e sem encontrar o dito "olhar da câmera" com o seu. O que se supõe ser sua voz inicia a narrativa em *off*, iniciando a única estrutura de fala do filme. Diz-se "supõe" porque a narrativa em primeira pessoa, quando confrontada com o ar metafórico e ambíguo do resto do filme, evoca uma sensação de identidade coletiva deste "Ser" que experiencia esse retorno do exílio, desolamento de sua terra natal, perda das memórias e assombramento pelos entes e acontecimentos passados. Enquanto

o Jovem pondera que ter retornado "é como voltar ao mundo dos vivos, depois de anos no exílio da morte e do esquecimento", enquanto associa a contagem de histórias à transmissão de memória e reafirma que sua inabilidade de recordar o aproxima mais dos mortos do que os vivos, o homem que o levara de charrete é visto ao fundo, correndo na mesma estrada, no sentido contrário ao que viera.

Figuras 11, 12 e 13 – Quadros sequenciais da mesma cena em *Karingana* (2020)



Fontes: Karingana (2020), respectivamente 1:19, 1:28, 1:34 e 2:12.

Ao enunciar "Karingana ua karingana. Conte-me sobre a guerra", o Jovem consolida uma condição quase que metafísica do filme que segue. A expressão "*karingana ua karingana*"[21] é aqui

21 Fórmula fixa do processo de narração de histórias, de acordo com a tradição ancestral moçambicana. À expressão "Karingana ua karingana", enunciada pelo indivíduo que irá contar determinada narrativa – através de canto, musicalidade, poesia –, os ouvintes devem responder "Karingana!", estabelecendo um ritual de convite ao testemunho. Embora possa ser realizada uma comparação com a fórmula dita ocidental do "Era uma vez...", o aspecto interativo inerente à expressão em questão confere determinado simbolismo e misticidade do processo da contagem de histórias que evoca uma tradição cultural com suas próprias conceituações de memória e mesmo de narrativa. Para mais informações, recomenda-se o artigo "Uma maneira simples e poética de contar e encantar", escrito por Cleonice Ribeiro de Souza Costa.

evocada sem encontrar resposta, enunciada não pelo contador da história, mas por aquele que deseja ouvi-la – convite de partilha de história-memória transformado em súplica da presença de alguém, um Outro, que mantivesse viva a tradição. Aquela figura que antes o ajudara, alguém que talvez pudesse ter respondido-o com "*Karingana!*", já não se encontra mais presente para completar a fórmula; o Jovem encontra-se sozinho. Pode-se inferir que o filme que segue é uma narrativa marcada pela ambiguidade de sentidos, cuja sequência dos "fatos" é tão obscurecida e incerta quanto as memórias – a história – das guerras que marcam o passado e o presente moçambicano. A fórmula foi quebrada, o "karingana ua karingana" enunciado encontra-se sem um "karingana!" que o acompanhe; o Jovem permanece sem suas memórias, porque não há outra viva alma que possa relatá-las a ele.

A cena seguinte reforça tal perspectiva, com o enquadramento agora deslocado às costas do jovem, capturando-o enquanto anda em um caminho que se estende ao horizonte. Sua narração em *off* continua, implorando: "conta-me como foi, ó velho. Os fantasmas que lhe trouxe, os medos que ela deixou ficar. Aqui, o tempo parou, apenas se ouve o vento, e o som da natureza morta"[22].

Figuras 14, 15 e 16 – Quadros sequenciais da mesma cena em *Karingana* (2020)





22 *Karingana*, 2020, 2:24.



Fonte: Karingana (2020), respectivamente 2:23, 2:26 e 2:39.

Através da ficcionalização da figura do Jovem, evocando repetidamente uma ritualística narrativa de manutenção da memória, Inadelso Cossa registra múltiplos níveis da realidade histórica moçambicana. A juventude e o exilado, que desejam retornar a um *locus* permanentemente mudado pela guerra – seja ela a de independência, aquela dos conflitos civis com países vizinhos ou aquela dos conflitos dentro do próprio país –, e que entendem ser necessário para tal feito rememorar o(s) passado(s) moçambicano(s)[23]. O caráter artístico da dramatização estruturada por Cossa – ângulos de câmeras, deslocamentos planejados pelos cenários, a presença seletiva de uma trilha sonora musicada, citando alguns exemplos – não desmonta a relação consideravelmente direta com os fatos verossímeis de uma Moçambique que tenta se visualizar, movimento que se reforça com a cena seguinte.

A câmera encontra-se no interior de uma casa – de mobiliário escasso e paredes escuras, a única iluminação sendo uma vela sobre uma pequena mesa –, onde se vê um idoso sentado em uma cadeira. Quase imediatamente, o Jovem entra em cena à direita, sem que sua presença seja percebida de imediato. A narração em *off* nomeia o

23 Que seriam tanto a noção do "passado nacional" quanto o passado local, o passado próprio da infância e dos laços familiares, o passado que confronta as múltiplas experiências vividas nos centros rurais, na "longínqua" cidade...

senhor como Yamba, o contador de histórias, e somos informados de que ele permanecera lá sentado "à espera deste dia"[24].

Figuras 17, 18, 19 e 20 – Quadros sequenciais da mesma cena em *Karingana* (2020)



Fonte: Karingana (2020), respectivamente 3:29, 3:31, 3:41, e 3:52.

Retomando a ambiguidade que marca o uso da voz em *off* – é o Jovem que relata, mas também o Ser coletivo que pondera sobre a realidade histórica –, há um reconhecimento dual da figura do ancião como aquela que tradicionalmente conta a história-memória do coletivo aos mais jovens, e como uma metáfora para as gerações mais velhas que presenciaram determinados horrores da(s) guerra(s) desconhecidos pelas novas gerações. Além disso, o uso de tal mecanismo também reforça a falta de comunicação direta entre as personagens no filme – decisão marcada pelo peso simbólico da incapacidade de se comunicar diretamente, de contar as histórias e,

24 *Ibid.*, 3:34.

portanto, de recuperar as memórias. Indo além de uma interpretação que pontua as divergências de perspectiva das novas gerações em relação às antigas – embora considere como uma das que fundamentam a escolha do cineasta –, é possível antecipar a conclusão do filme ao interpretar que Yamba se encontra no limiar entre o mundo dos vivos e dos mortos, configurando-se pelas circunstâncias de seu passado como um fantasma que ainda habita seu corpo – e, como "os mortos não contam histórias", Yamba nada pode dizer ao Jovem. Ele pode apenas observá-lo.

Tal perspectiva se reafirma – e se complexifica – no desenrolar da cena. Enquanto o Jovem conta que o "velho" se tornou mudo e surdo em decorrência da guerra e aponta que seus olhos estão inflamados e sua expressão parece assustada, o jogo de câmera concentra-se não sobre o rosto do idoso, mas sobre o do próprio Jovem. Estaria a ambígua voz em off se referindo ao velho, apenas? Ou a construção visual, apresentada em conjunto com a voz em *off*, estaria implicando um destino – já em curso ou vindouro – do próprio Jovem, que recorrerá a métodos essencialmente visuais antes que orais para tentar seu processo de rememoração?[25]

Figura 21 – Quadro da mesma cena em *Karingana* (2020)



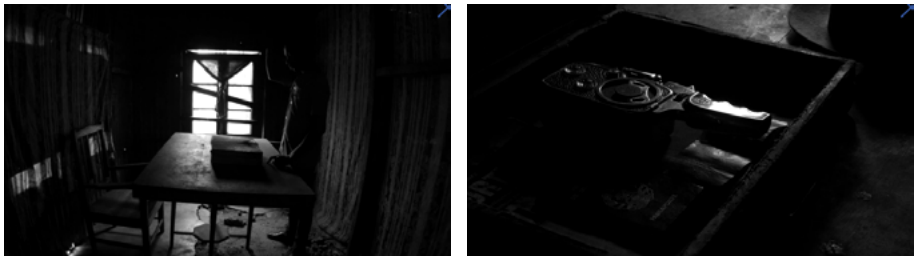
Fonte: Karingana (2020), em 3:55.

25 As possibilidades encontram-se apresentadas como questões retóricas, evocando a ambiguidade que marca a narrativa construída por Inadelso Cossa e apropriando-se dessa metodologia para encadear as reflexões sobre o filme e manter a coerência textual.

Entende-se que, nesse momento, a aparente discrepância entre o dito e o visto constrói uma associação entre os personagens – o Velho e o Jovem, o que Viu e o que Não Viu, o que Lembra e o que Procura Lembrar – que se confirma com a cena seguinte.

No que parece ser outro cômodo da mesma casa, o Jovem anuncia que Yamba já não consegue mais contar histórias e que as únicas coisas que lhe restam são "o cinema" e "documentar o que sobrou"[26]. Já não sendo mais possível rememorar o passado através dos métodos tradicionais[27], deve-se recorrer aos novos métodos narrativos na fruição desses esforços. Não se vê mais a figura de Yamba, nem na cena nem pelo resto do filme – uma ausência que tem seu peso simbólico e metafórico atrelado às perspectivas de sequência geracional, ao simbolismo da narrativa de uma "transmissão de responsabilidade", e ao apagamento formal da tradição que suscita o surgimento de novas práticas.

Figuras 22 e 23 – Quadros sequenciais da mesma cena de *Karingana* (2020)



Fonte: Karingana (2020), respectivamente 4:19 e 4:33.

26 Conferir notas 28 e 29.

27 Supõe-se que o tom atribuído a tal dinâmica pode ter sido uma crítica sutil de Cossa, tanto ao processo de colonização portuguesa quanto ao relativo apagamento das práticas ancestrais promulgado pelo plano político da Frelimo, em sua construção de uma "Nova Moçambique". A não identificação da mencionada "guerra" no filme até então permite a ambiguidade temporal que apoia tal perspectiva, e portanto se acredita valioso mantê-la, entendendo a suposta crítica como um metacomentário, a obra – "filha" da tradição do Cinema Moçambicano – que se reconhece como uma alternativa narrativa ao *karingana* tradicional.

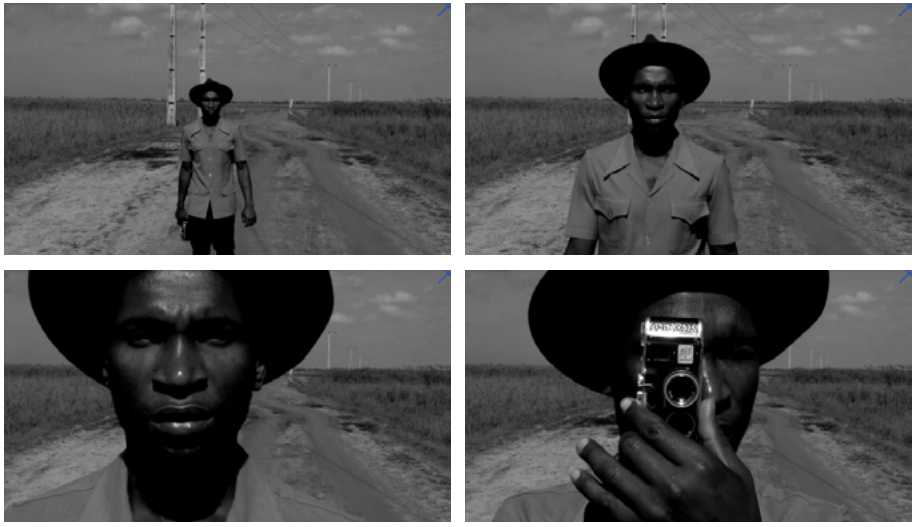
A câmera que o jovem exibe na mala aberta sobre a mesa torna-se foco do enquadramento nesta cena, e nesse objeto concentra-se o novo poder narrativo – revelado adiante como incapaz de transpor completamente o passado ao presente, porém não menos eficaz como um artifício do presente que concretiza como reais tais experiências relembradas, independentemente de seu formato. Tornada ferramenta e, consequentemente, personagem, a Câmera que o Jovem manipula passa a ser central ao filme. As cenas que seguem a partir daqui envolvem sempre a mesma fórmula: o Jovem desloca-se por áreas da redondeza, levanta a Câmera, olha através de seu visor, e aquilo que ele *vê* passa a ser exibido para o espectador do filme – sempre com um *aspect ratio* diferenciado, responsável por *localizar* a imagem em exibição: através do visor, do ponto de vista do Jovem, em um passado que é presentificado enquanto visto através da Câmera. Essa dinâmica é exposta visualmente, embora seja pontualmente enunciada pela narrativa em *off* através do comparativo explícito: "como nos *westerns* americanos, fazia um duelo com um vilão: o tempo"[28].

Figuras 24, 25, 26, 27, 28 e 29 – Quadros sequenciais de duas cenas seguidas em *Karingana* (2020)





28 *Karingana*, 2020, 4:48. O comparativo evoca o imaginário de uma disputa sobre a qual se aposta a vida e a morte contra um oponente tido como habilidoso, invencível, e simultaneamente pode ser entendido como uma referência intencional ao cinema estadunidense, evocando metanarrativamente tanto o poder político-cultural da indústria cinematográfica de massa e suas influências sobre produções e tradições locais, quanto uma marca da dominação imperialista no mundo globalizado que causa a evocação de uma cultura estadunidense em um filme moçambicano, que aborda temáticas, problemáticas e vivências moçambicanas.

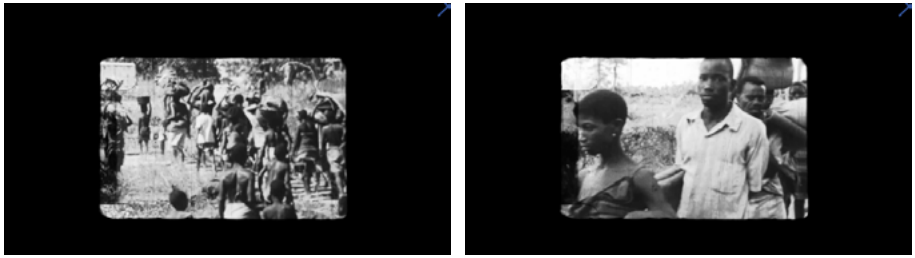


Fonte: Karingana (2020), respectivamente 4:47 e 4:50, e 4:53, 4:58, 5:00, e 5:02.

A primeira filmagem do Jovem que introduz este formato é a que sedimenta a escolha de Karingana – Os mortos não contam estórias como objeto de análise, uma vez que as imagens vistas *através* e *graças à* Câmera se assemelham visualmente àquelas típicas de documentários sobre Moçambique: a textura mais "crua" e com ângulos menos organizados da filmagem, que diverge do padrão do filme até então, e as cenas retratadas, de um amplo contingente populacional visto sob uma ótica quase indiferente de observação de seu estado de miséria, ou pelo menos de mal-estar. A narração em *off* pelo Jovem continua sobreposta às imagens, sua fala sobre "o visor de sua câmera" que "vê os fantasmas do passado" reforçando a impressão de que há um paradoxo temporal nos conformes da própria essência da memória. Estabelece-se um jogo que é metafórico e literal, dualidade permitida pela fronteira da narrativa ficcionalizada, onde estas pessoas são personagens-fantasmas observados no momento presente através da câmera que o Jovem empunha e, simultaneamente, são os vestígios-documentos de um passado que

permanece vivo na memória histórica coletiva, graças em grande medida às filmagens que imortalizaram este cenário – dinâmica consideravelmente semelhante àquela feita, por exemplo, em Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema (2003), que edita uma sequência de imagens documentais de duas edições do Kuxa Kanema de modo a transportar o espectador para o lugar de uma da própria audiência do Cinema Móvel retratado.

Figuras 30 e 31 – Cenas sequenciais que compõem uma mesma cena dentro de *Karingana* (2020)



Fonte: Karingana (2020), respectivamente em 5:15 e 5:24.

Figuras 32 e 33 – Quadros sequenciais em *Kuxa Kanema* (2003)



Fonte: Kuxa Kanema (2003), respectivamente em 7:17 e 7:23.

A incorporação desses formatos distintos de filmagem em uma mesma obra reforça a perspectiva defendida de que o Cinema Moçambicano se fundamenta sobre uma metaconsciência que permeia suas produções, independente do gênero a ponto de tais determinações configurarem-se como amarras estéticas mais do que

como guias de conteúdo. A inclusão de imagens "reais", de acordo com a percepção de que são "arquivos arquivados" (Simão, 2017, p. 39), registros históricos cuja materialidade é assimilada e a memória resgatada, seria o suficiente para atribuir a *Karingana* (2020) o marcador de "documentário"? E, se não, *por que não*? É esse "porquê" que é continuamente posto em dúvida, este limiar arbitrário que não se justifica frente ao movimento dialético entre "imagem filmada real" e "imagem filmada fictícia" articulado por Cossa na produção de um filme metafórico, abstrato e altamente simbólico, porém diretamente explícito em sua historicidade. Uma vez que o Jovem abaixa sua câmera e constata – em *off* – que "não há causa que justifique essa guerra"[29], que "o sistema é a grande peste"[30] que permite aos "militares sedentos de ganância"[31] lucrar com a guerra, o diálogo que se estabelece é com os vivos que restam presentes, aqueles que são capazes de memória e contam histórias – o Jovem, o espectador e Inadelso Cossa. Enquanto um marcador de registro temporal e espacial, a câmera assinala nesse movimento que aquilo postulado pelo Jovem está sendo direcionado às pessoas vivas – dentro e fora do filme – que são audiência não da Câmera-personagem, mas da câmera de *Karingana* (2020), não daquilo dito pelos ecos da memória do passado, mas daquilo que é dito pela voz em *off* no "agora".

A próxima cena repete o formato de transposição estabelecido, e a Câmera mostra – ou melhor, permite que se veja – uma mulher de torso desnudo banhando-se no rio. Sem a interferência do aparato, o rio encontra-se vazio no enquadramento, parece mais largo, e sua superfície é plácida. Graças à Câmera, o passado que se observa é de um rio menos cheio, cujas águas e margens são populadas por pessoas vivas.

29 *Karingana*, 2020, 5:53.

30 *Ibid.*, 5:58.

31 *Ibid.*, 6:05.

Figuras 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41 e 42 – Quadros sequenciais de duas cenas em sequência em *Karingana* (2020)





Fonte: Karingana (2020), respectivamente 6:14, 6:17, 6:24, 6:28, 6:29 e 6:30, 6:43, 7:17 e 7:32.

O ângulo do enquadramento muda continuamente ao girar em torno da mulher, não mais preso à margem da qual o Jovem observa-a, sedimentando a impressão de que há uma transposição espaço-temporal da Câmera – um "surrealismo" que é mágico, em um sentido narrativo, e metafórico, ao evocar a "liberdade imagética" do ato de relembrar uma memória. O jogo simbólico empregado por Cossa, fundamentado na ambiguidade, retorna de maneira ainda mais explícita, uma vez que o Jovem ainda – sempre – em *off* nomeia a mulher e o rio e pondera sobre o que vê. "Kaila" estaria a banhar-se no "rio dos murmúrios, feito de lágrimas daqueles que choram ainda"[32], "no outro plano, à espera de que eu [o Jovem] me junte a ela, no eterno banho do amor"[33]. Retorna à narrativa a noção poética, simbólica e literal de "fantasmas do passado", no que representam uma memória que ecoa no presente – memória fictícia do Jovem e sua amante, memória histórica de uma juventude que perde seus prazeres e tranquilidades em meio ao caos da guerra civil, memória simbólica das tradições que associam a figura feminina e atos de paixão à figura do rio, do banho conjunto e nu no riacho – no que transpõem uma translocação entre planos temporais e geográficos –

32 *Ibid.*, 6:50.

33 *Ibid.*, 7:00.

o passado no presente, o rio que foi ao rio que é, a Moçambique que era e a Moçambique que resta agora[34].

A mudança de cena que segue a narrativa em *off* do Jovem e os breves momentos de "silêncio" – na verdade permeados por efeitos sonoros ambientais e uma trilha musical de instrumentos não identificáveis, mas aparentemente acústicos e que evocam uma noção de tradicionalidade, em ritmos diversos – reforça esse movimento construído. Retorna-se à beira do rio, exibindo o Jovem que olha através da Câmera enquanto seu monólogo reflexivo em *off* acontece.

O Jovem diz: "mas eu pertenço a este plano, o plano de quem observa e não pode participar"[35], abaixando a Câmera no momento em que enuncia "não pode participar". A ambiguidade anteriormente estabelecida simultaneamente se esclarece e se complexifica ainda mais. Entende-se que a realidade cinematográfica da filmagem divide a realidade, independente de qual seja, em dois planos: aquele dos filmados e aquele dos que filmam, o de quem está em frente à lente e o de quem está atrás da câmera. Estabelece-se uma

34 O rio toma nessas cenas – e no filme – cargas simbólicas e visuais inegáveis. Inadelso Cossa mobiliza essa multiplicidade, articulando-a à ambiguidade que permeia o filme. As águas – lágrimas, revelado pela voz em *off* – sempre correm, originando-se de uma fonte e percorrendo incessantemente o caminho à foz, onde se unem a tantas outras águas, advindas de tantos outros rios. Seu volume parece ter crescido com o passar do tempo, como se a fonte jorrasse mais abundantemente desde a última vez que o Jovem lá estivera para presenciá-las. É possível, talvez, que tal diferença de volume seja apenas parte das visões que a Câmera proporciona ao Jovem em sua conexão com os fantasmas do passado, que este Jovem esteja sendo transportado para uma realidade com menos dor, com menos sofrimento que teria suscitado as tais lágrimas – ou que, na ausência das memórias, a Câmera teria lhe suprido com um rio menos cheio, uma inveracidade que nunca poderá ser confirmada ou negada.
Outra perspectiva tão possível quanto é que a correnteza do rio evoca a imagem da carícia contra a pele de Kaila, transmitindo a confissão de uma sensualidade ao unir-se com a ideia do rio como local onde a exposição do corpo mantém-se como algo justificável perante as convenções sociais. A água que distorce o suficiente para manter a propriedade, enquanto suscita a presença em níveis íntimos que talvez não fossem de outro modo possíveis, relaciona-se à ideia das lágrimas, na medida em que remete a amantes que choram abraçados, lamentando seus destinos que divergem – talvez para não mais se encontrar.

35 *Ibid*., 7:36.

fronteira invisível que segrega ao mesmo tempo que une ambas as partes, que só pode ser percebida através da própria filmagem – da própria memória.

Figuras 43 e 44 – Quadros sequenciais da mesma cena em *Karingana* (2020)



Fonte: Karingana (2020), respectivamente 7:36 e 7:44.

A próxima mudança de cena mantém-se ainda à margem do rio, exibindo inicialmente um ângulo próximo à superfície antes de cortar para uma visão mais aberta que o captura em sua ampla extensão. O Jovem retoma a identidade atribuída ao rio – em uma confirmação indireta de que este era o rio em que Kaila se banhava –, anunciando que as margens do rio "feito das lágrimas daqueles que choram" continuariam transbordando "até inundar este medo"[36].

Figuras 45 e 46 – Cenas sequenciais do mesmo objeto em *Karingana* (2020)



Fonte: Karingana (2020), respectivamente em 7:59 e 8:11.

36 *Ibid.*, 8:03.

O aumento do volume de água entre as imagens "do passado" e "do presente" aqui adquire novo significado: o rio é reconfigurado enquanto manifestação física e metafórica da memória, construído a partir dos resquícios da dor e do trauma da guerra que, embora dolorosos, simultaneamente estariam pouco a pouco solapando a evidência árida deixada pela experiência na realidade. A superfície da água, já não mais irrompida pela presença de Kaila, denuncia a ausência daqueles que ali um dia estiveram e reafirma que as imagens vistas através da Câmera só podem existir, agora, através dela. A evocação da imagética do rio em si, associado em diversas culturas com a passagem do tempo, a mudança constante da realidade e a impossibilidade de voltar ao que um dia se foi, traduz um grande volume apenas em sua presença quieta.

A última cena do filme encerra as reflexões e as críticas propostas de maneira surpreendentemente direta, em sua visualidade e narração. O cenário já não é mais o do rio, mas sim um campo amplo e vazio. O Jovem entra no enquadramento à esquerda, de costas para a perspectiva da câmera, e, dessa vez, quando levanta a Câmera para olhar através dela, a visão da filmagem permanece sobre o Jovem sozinho. Embora sua voz em *off* relembre uma lenda sobre os espíritos dos anciãos vindo ao mundo dos vivos para contar histórias em noites de lua cheia, ele logo abaixa sua Câmera e pondera: "para que serve o cinema, os contos de fadas [...] qual história narrar, se aqui não há viva alma e os mortos, estes, não contam histórias?"[37]. A câmera mantém-se, porém a filmagem escurece progressivamente – não pela diminuição do brilho, mas pelo aumento da saturação em uma exposição preto e branca, que faz com que o preto se sobreponha a todas as outras tonalidades. A cena corta, por fim, para uma tela preta na qual está exposta a mensagem "Em memória de Inacio Capulano cossa, Joaquim Mahumane e Sergio Mahumane", sem nenhuma trilha sonora que a acompanhe.

37 *Ibid.*, 9:11.

Figuras 47, 48, 49, 50 e 51 – Quadros sequenciais da mesma cena em *Karingana* (2020)



Fonte: Karingana (2020), respectivamente em 8:29, 8:34, 9:27, 9:31 e 9:35.

Inadelso Cossa propõe em Karingana – Os mortos não contam estórias uma reflexão sobre história e memória, sobre as gerações moçambicanas que sobrevivem no presente, que ponderam sobre o que passou e que transmitem – e *como* transmitem – essa percepção de seu passado através do Cinema. Realiza-se uma denúncia crítica da cinematografia como alternativa restante diante dos efeitos do trauma da guerra, e elencam-se seus limites e possibilidades enquanto formas de contato com a história e o passado de Moçambique. É uma narrativa inteiramente fundamentada na

realidade da experiência vivida, tanto pelo próprio Inadelso quanto pelo povo moçambicano, em toda sua diversidade etária, geográfica, política e cultural. Através de uma linguagem visual – fundamentada no jogo de ângulos e nas movimentações pelo cenário não acompanhadas pelo ponto de vista da câmera, nos cortes entre cenas e entre sonografias, e no uso da coloração preto-e-branco, que rompem com ideais de uma "observação fidedigna e imparcial da realidade" – que reconhece as potencialidades da "ficção", atinge-se uma verossimilhança que muitos "documentários" não chegam a abordar por supostas "neutralidades" do "retrato da Verdade" – ignorando no processo, por sua vez, que a História não é neutra.

O uso de cenas ditas "documentais" reforça a ambiguidade inerente ao Cinema que Cossa busca escancarar: sua Câmera vê imagens "reais" e "irreais" da mesma forma, acessa um passado que se encontra latente em sua ausência no presente e comunica-o "aos vivos" que porventura estarão do outro lado da câmera do filme – os espectadores de Karingana – Os mortos não contam estórias.

ENREDO:
A REALIDADE NA FICÇÃO E A CONSTRUÇÃO DE UM "REAL" FICTÍCIO – O CINEMA MOÇAMBICANO

A constatação de que gêneros cinematográficos podem ser classificações limitantes não é uma recusa de seu uso em análises. Pelo contrário, entende-se que sua crítica pode ser essencial à compreensão de determinadas dinâmicas narrativas presentes em uma obra, e que questionar seu uso pode revelar muito sobre a constituição de determinada cultura cinematográfica. A história do Cinema Moçambicano, e consequentemente uma análise de suas obras,

muito se aplaina ao considerar que "documentário" e "ficção" seriam atributos inerentes a um filme e mutualmente excludentes.

A breve comparação entre Karingana – Os mortos não contam estórias e *Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema* decorre desta permeabilidade da percepção sobre o "real" que se encontra embrenhada nas produções cinematográficas moçambicanas desde sua origem. Por mais que em "Kuxa Kanema" os entrevistados tenham reconhecido uma distinção entre os "filmes de ficção" e "os outros trabalhos do INC", há também admissões explícitas do interesse de explorar a verossimilhança em projetos fictícios, reconhecimento da necessidade destes de dialogarem proximamente com a realidade. Seja na impossibilidade de agentes da Frelimo realizarem um ataque de helicóptero[38], ou no comentário social vivo sobre a condição cultural do moçambicano negro em "O vento que sopra do norte"[39], não há uma recusa à "irrealidade" – apenas um condicionamento que, através dela, fale do real.

Questiona-se qual, e por quê, a organização por trás da hierarquia que mais diferencia produções como Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema e Karingana – Os mortos não contam estórias do que as aproxima. No uso de línguas ancestrais expostas no título, cujo significado constitui conceitos-chave à temática e à narrativa; no emprego consciente dos *aspect ratios* e colorimetria das filmagens, na intencionalidade de ângulos; nas combinações feitas entre narrativas em *off* e visuais que tanto reforçam quanto contrastam o que é dito, e nessa ambiguidade propõem reflexões mais sobre o presente da sociedade moçambicana do que sobre seu passado... A realidade sob análise é apresentada com mais ambiguidade e direção do que se pode pensar.

38 *Kuxa Kanema*, 2003, 31:13.

39 *Ibid.*, 35:04.

REFERÊNCIAS

AKUDONGO, U.; BRAMO, D.; FUEL, I. Virgem Margarida: uma reflexão sobre o gênero em Moçambique. *Desafios da Comunicação e da Informação em Tempos Digitais.* [*S. l.*]: UEM, 2024. p. 87-114. Disponível em: https://ebooks.uem.mz/index.php/eduem/catalog/view/5/26/211. Acesso em: 22 maio 2026.

BARBOSA, P. O. "Planificando realidades mais vastas": o conceito de socialismo na primeira fase do cinejornal moçambicano Kuxa Kanema. *In*: PAREDES, M. N.; SOARES, F. A. A. (org.). *História intelectual e dos conceitos-a historicidade e suas múltiplas escalas:* Europa, América, África. Passo Fundo: Acervus eitora. 2020. p. 181-210.

CINÁFRICA. Inadelso Cossa. Filmes – Moçambique. Projeto de Pesquisa "CinÁfrica". Faculdade de Letras – Universidade Federal Fluminense, 16 maio 2020. Disponível em: https://cinafrica.letras.ufrj.br/index.php/filmes/filmes-mocambique/134-inadelso-cossa. Acesso em: 2 junho 2026.

CRUZ, J. L. Thomaz Vieira e a chegada do cinema em Moçambique. *In*: LOPES, F.; CUNHA, P.; PENAFRIA, M. (eds.). *Cinema em Português. X Jornadas*. Portugal: LABCOM, 2017. p. 27-36. Disponível em: https://labcom.ubi.pt/cinema-em-portugues-x-jornadas/. Acesso em: 3 março 2026.

DE SOUZA COSTA, C. R. Karingana ua karingana, de José Craveirinha: uma maneira simples e poética de contar e encantar. *Revista Alere*, [*s. l.*], v. 25, n. 1, 2022. p. 95-116.

DOCUFICÇÃO. Academia Brasileira de Letras. Disponível em: https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/docuficcao. Acesso em: 3 junho 2026.

FELIPE, M. A. O cinema contra-colonial Huni Kuin: a face velada do colonialismo. *Galáxia.* São Paulo, v. 47, 2022. p. 1-23. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202255913. Acesso em: 22 maio 2026.

GOMES, W. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, [*s l.*], v. 31, n. 21, 2004. p. 85-105.

Inadelso Cossa. Filmes – Moçambique. Projeto de Pesquisa "CinÁfrica". Faculdade de Letras – Universidade Federal Fluminense, 16 de maio de 2020. Disponível em: https://cinafrica.letras.ufrj.br/index.php/filmes/filmes-mocambique/134-inadelso-cossa. Acesso em: 02 junho 2026.

SUMÁRIO

JORDAN, R. The gap: Documentary truth between reality and perception. *Off Screen*, [*s l.*], v. 7, n. 1, 2003. Disponível em: https://offscreen.com/view/documentary. Acesso em: 30 junho 2026.

Karingana – Os mortos não contam estórias. Direção: Inadelso Cossa. Moçambique: 16mm Filmes; Welt Film, 2020. 10min10s. Disponível em: https://ifcinema.institutfrancais.com/pt/movie?id=8bc30d25-5824-4108-92df-d94f05dc7fff. Acesso em: 29 maio 2026.

KUXA KANEMA – O Nascimento do Cinema. Direção: Margarida Cardoso. Moçambique: Filmes do Tejo; Lapsus Dérives, 2003. 52min17s. Disponível em: https://youtu.be/zJRM2UCH4cw?si=wdYwL0jo2LkYAdjw. Acesso em: 3 junho 2026.

LOPES, J. de S. M. Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória. *Rebeca*, [*s l.*], v 5, n 2, p. 1-30, jul./dez. 2016. Disponível em: https://scholar.archive.org/work/j3rfvtasczadlcbjl4dooenvca/access/wayback/https://rebeca.socine.org.br/1/article/download/223/228 . Acesso em: 22 maio 2026.

MONTAURY, A. Kuxa Kanema: imagem e utopia. *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, [*s. l.*], v. 18, n. 2, p. 36-47, 2020. DOI: 10.26512/vis.v18i2.27339. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/27339. Acesso em: 22 maio 2026.

SERRA, P. Kuxa kanema: o nascimento do cinema como paradoxo. *In*: LOPES, F.; CUNHA, P.; PENAFRIA, M. (eds.). *Cinema em Português. X Jornadas*. Portugal: LABCOM, 2017. p. 13-25. Disponível em: https://labcom.ubi.pt/cinema-em-portugues-x-jornadas/. Acesso em: 3 junho 2026.

SHOHAT, E.; STAM, R. A *Crítica da imagem eurocêntrica:* multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIMÃO, C. Cinema, fotografia e vídeo no arquivo de Moçambique. A reapropriação como alternativa à preservação de imagens em perigo de desaparecimento. *In*: LOPES, F.; CUNHA, P.; PENAFRIA, M. (eds). *Cinema em Português. X Jornadas*. Portugal: LABCOM, 2017. p. 37-49. Disponível em: https://labcom.ubi.pt/cinema-em-portugues-x-jornadas/. Acesso em: 3 junho 2026.

STEIGER, J. Docudrama. *The Museum of Broadcast Communications*. Disponível em: https://web.archive.org/web/20101204155803/http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=docudrama. Acesso em: 3 junho 2026.

VALIM, A. B. História e cinema. *In*: CARDOSO, C.; VAINFAS, R. (org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283- 300.

7

Juliana Muylaert Mager

EM BUSCA DE UM FILME PERDIDO?

QUESTÕES SOBRE A RELAÇÃO ENTRE CINEMA E HISTÓRIA PÚBLICA

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-753-8.7

INTRODUÇÃO

Em *Au Cimetière de la pellicule* (2023), o cineasta Thierno Souleymane Diallo se envolve na busca pelo primeiro filme realizado por um cineasta negro da África francófona, *Mouramani* (1953). Dirigido pelo diretor da Guiné, Mamadou Touré, ainda durante o período colonial, este curta é anterior a *Afrique sur seine* (1955), mas não se sabe onde estão os arquivos do filme. Ao apresentar um diretor de cinema à procura dos vestígios de *Mouramani* na Guiné e na França, o documentário de Diallo se torna também uma jornada pela história do cinema em seu país e pelas camadas de seu "desaparecimento"[1] (Cosquer, 2025).

Assisti a *Au Cimetière de la pellicule* em 2023, em sua estreia em um festival de cinema. Três anos depois, ao enfrentar o desafio de escrever estas páginas sobre cinema e história pública em um livro dedicado aos cinemas contracoloniais plurais, imediatamente me lembrei dessa sessão do documentário. O filme de Diallo me pareceu um ponto de partida para discutir as relações apontadas, levantando o problema dos arquivos e da patrimonialização do audiovisual, e os desafios da descolonização do(s) cinema(s).

Thierno Souleymane Diallo nasceu em 1983 na Guiné. Estudou na *Université des Arts de Guinée* (ISAG) e concluiu o mestrado pela *Université Gaston Berger*, no Senegal, em 2013. *Au Cimetière de la pellicule* é o quarto filme de sua carreira e seu primeiro longa-metragem. O documentário foi selecionado em mais de 40 festivais e recebeu diferentes prêmios[2] (Cosquer, 2025), incluindo exibições em festivais africanos como o *FESPACO* – Festival Pan-africano de Cinema

1 O termo foi utilizado pelo próprio Thierno Diallo em entrevista a Flora Cosquer para a Rádio CineTopia em 2025.

2 Na mesma entrevista a Flora Cosquer já mencionada, Diallo relata que o filme foi selecionado em 47 festivais, recebendo um total de 10 prêmios.

e Televisão de Ouagadougou, em Burkina Faso, e o *Stlouis'Docs* – Festival do Filme Documentário de Saint-Louis, no Senegal; eventos europeus como o *IDFA* – Festival Internacional de Documentário de Amsterdã, nos Países Baixos; os *États généraux du film documentaire*, de Lussas, na França; e a *Berlinale* – Festival Internacional de Cinema de Berlim, na Alemanha, onde estreou em 2023.

O processo de criação do documentário se inicia anos antes da estreia na *Berlinale*. Após participar de um programa de residência de escrita de documentários organizado pela *Africadoc* em Burkina Faso, Diallo apresentou o projeto do filme na 14ª edição do *Rencontres Tenk* em 2016, no Senegal, realizado pelo *StLouis' Doc*. A produção também contou com o apoio da bolsa *Brouillon d'un rêve documentaire* da *Société Civile des Auteurs Multi-Media* (SCAM) na seleção de 2017.

De acordo com o material enviado no momento da inscrição na bolsa da SCAM, Diallo relata que foi durante seus estudos de mestrado no Níger que soube da existência do filme *Mouramani* (1953), fato que desconhecia, mesmo após cinco anos de formação superior em cinema na Guiné. Sobre o período na ISAG, o cineasta destaca como a história do cinema mundial com a qual teve contato não incluía as obras produzidas no próprio país.

O longa se desenvolve como um *road movie* no qual um cineasta (o próprio Diallo) parte, de pés descalços, à procura dessa obra inaugural do cinema africano por diferentes localidades da Guiné e, depois, por Paris, na França. Embora fracassada em seu objetivo inicial, a busca por *Mouramani* leva o cineasta à história do cinema de seu país, que, após a independência alcançada em 1958, chegou a montar uma indústria nacional com a empresa estatal *Syli-Cinéma-Photo*, criada em 1967.

No entanto, o que o cineasta encontra no presente (nos anos 2020) é um "cemitério" da película, em que não há mais arquivos ou

salas de exibição, apenas ruínas e escombros. Ao longo do caminho percorrido, por meio das entrevistas que realiza, emergem outras memórias, passando pela perseguição e prisão de profissionais do cinema nos anos 1970, pela destruição, enterro e incineração de películas e, ainda, pelo fechamento das salas de exibição no país desde os anos 1980.

O documentário se mostra ao espectador como obra em processo na qual Diallo ocupa um duplo papel de diretor e personagem. Conforme o comentário do crítico Olivier Barlet (2023), Diallo filma e é filmado enquanto realiza o filme. O longa assume um caráter meta-histórico, mas também fabular, construindo uma reflexão sobre a história do cinema e o futuro passado das imagens.

A proposta deste capítulo é (re)pensar as relações entre cinema e história pública, a partir deste longa de Thierno Diallo, considerando como a obra mobiliza diferentes problemáticas: os dilemas do arquivamento e da memória; o cinema como experiência coletiva e seus espaços; as possibilidades criativas do cinema na elaboração de novas formas de significação do passado cinematográfico e histórico.

CINEMA E HISTÓRIA PÚBLICA

Estudiosos como Sobchack (1996) têm reconhecido um papel relevante do cinema para as transformações nas formas de sentir e elaborar a história desde seu surgimento na passagem do século XIX para o XX. Ao desenvolver diversos usos e apropriações do passado por meio de suas narrativas, a sétima arte estimulou as discussões sobre a história para além dos públicos da história acadêmica. Por outro lado, desde as últimas décadas do século XX, a historiografia

passou a incorporar o cinema em seus estudos de forma sistemática, reconhecendo e explorando essas relações (Lagny, 2009).

Como desdobramento desse debate, a discussão em torno dos elos entre cinema e história pública tem sido mobilizada no sentido de reconhecer o impacto de filmes, séries e produtos audiovisuais na relação que as sociedades contemporâneas estabelecem com o passado. Nesse caminho, interessa pensar, como propõe Santiago Júnior (2018, p. 51-52), "quais as maneiras como o cinema, enquanto campo cultural, faz-se produtor de uma variante possível de história pública".

Em sua forma mais evidente, a relação entre cinema e história se traduz na criação de filmes históricos nos quais o passado é encenado a partir de diferentes estratégias narrativas em diálogo com os gêneros/sistemas cinematográficos, como o documentário e o drama. Francisco Santiago Júnior (2018, p. 52) observa que a leitura de um filme como histórico está relacionada a como a "operação de encenação" do passado na obra se explicita ao espectador por meio de recursos como figurinos, imagens de arquivo, objetos em cena, letreiros explicativos, entre outros.

Rodrigo Ferreira (2014, p. 276) sugere que "os chamados filmes históricos estão circunscritos à prática da história pública, tanto pelo seu viés de divulgador da história como também de produtor do conhecimento histórico". Vale destacar que a capacidade de atração de audiências tem sido assinalada como elemento-chave tanto para defender a incorporação dos filmes (históricos) como objetos historiográficos, quanto para pensar seu diálogo com a história pública (Santhiago, 2018). Também se coloca o potencial das obras cinematográficas na construção de significados para o passado.

Para além desse debate sobre o filme histórico, Santiago Júnior sugere ampliar a reflexão reconhecendo distintos modos do cinema interpelar e se apropriar dos passados públicos, como na

"indexação da ruína, do monumento público e do patrimônio histórico ou cultural" (Santiago Júnior, 2018, p. 52). Essa proposta interessa particularmente a este capítulo, uma vez que permite analisar as formas de recurso ao passado público no longa *Au Cimetière de la pellicule* que conferem historicidade ao filme e contribuem para seu caráter histórico.

A referência ao patrimônio cultural (cinematográfico) é um dos eixos da obra. Porém, o patrimônio não está lá senão na forma de ruínas e escombros. O recurso ao passado público (visual) da Guiné impõe lidar com lacunas e apagamentos que ameaçam a transmissão da memória transgeracional. O filme se constrói por meio dos vestígios, da memória de testemunhas e do exercício de criação.

A relação com o passado público, evoca o tema dos públicos do cinema e da história que atravessa a discussão sobre os (des) encontros entre história pública e cinema. Para além do problema das audiências, coloca-se uma reflexão sobre o conceito de (espaço) público que mobilizamos quando falamos de história pública ou passado público, conforme aponta Renata Schittino (2016, p. 37).

No longa de Thierno Diallo, a pergunta sobre a sobrevivência das imagens e da história também se faz acompanhar de indagações sobre seus destinos e destinatários, presentes e futuros. Cabe perguntar como fica a relação entre cinema e história pública quando faltam os cinemas (as salas), os arquivos e o sistema de produção e distribuição das obras falha em promover o encontro dos cineastas com os públicos (locais). Como ficam a dimensão do patrimônio e do arquivo, os espaços do cinema e seu potencial de criação.

Caminhando descalço em meio aos destroços, Diallo combina um olhar crítico à destruição com uma aposta no cinema como espaço de fabulação e experiência coletiva. Nossa reflexão procura seguir a trilha do documentário pelos espaços e arquivos do cinema, bem como por sua capacidade de imaginação.

O QUE RESTA DO ARQUIVO

Para Achille Mbembe, o termo *arquivo* designa tanto o local – um prédio – onde são armazenados documentos, quanto às próprias coleções ali guardadas (Mbembe, 2002, p. 19). Desse modo, entende-se a dimensão arquitetônica como um elemento estruturante do arquivo, fundamental para seu estatuto e seu poder. Segundo o autor, a arquitetura do arquivo o aproxima dos templos religiosos e dos cemitérios (Mbembe, 2002, p. 19). Como nos cemitérios, "fragmentos de vidas e pedaços de tempo estão enterrados aí, suas sombras e pegadas inscritos no papel e preservados como muitas relíquias" (Mbembe, 2002, p. 19).

Em *Au Cimetière de la pellicule*, observamos um semelhante exercício de aproximação entre o arquivo e o cemitério, a começar pelo título. No filme, a procura de *Mouramani* (1953) leva ao encontro de um patrimônio cinematográfico em ruínas. Diallo filma latas, bobinas e equipamentos de filmagem e projeção abandonados, soterrados em meio à poeira em diferentes locais da Guiné. A metáfora do cemitério aparece nessas imagens, mas também nos relatos de testemunhas sobre a destruição dos arquivos no país. Além da falta de condições climáticas e de acondicionamento adequadas, o processo envolveu a queima, a incineração e o enterro de películas, com o aval ou a ciência do Estado. Se o arquivo já guarda uma conexão com o cemitério, conforme indica Mbembe, nesse caso, o elo se faz literal no gesto violento do enterro das imagens.

Segundo um dos entrevistados no longa, mais de duas centenas de obras produzidas durante o governo de Sekou Touré (1958-1984) foram incineradas nas últimas décadas, após terem sido constatadas como perdidas pela falta de condições de guarda adequadas. O episódio oferece pistas das tensões que os arquivos audiovisuais representam para o Estado. Novamente, encontramos paralelos com

a reflexão de Mbembe sobre o arquivo quando o autor comenta a natureza complexa da relação dessa instituição com o Estado.

Mbembe reconhece um paradoxo. Por um lado, "não existe Estado sem arquivos"[3] (Mbembe, 2002, p. 24), observação semelhante à assinalada por Derrida (1996, p. 4): "não há poder político sem o controle sobre os arquivos". Por outro lado, Mbembe observa que também é verdade que "a mera existência do arquivo representa uma ameaça constante ao Estado" (Mbembe, 2002, p. 23). Em *Espaços da recordação*, Aleida Assmann (2011, p. 368-369) lembra que regimes não democráticos tendem a restringir a acessibilidade aos arquivos, quando não operam ocultações e apagamentos. Porém, mesmo nos estados democráticos, a relação é ambígua.

O ato de destruição dos arquivos visa destituí-los de seu poder; no entanto, conforme adverte Mbembe (2002, p. 23), a destruição material do arquivo não encerra sua presença no imaginário. Mbembe chega a afirmar que, mesmo destruído, o arquivo segue uma ameaça: "o arquivo destruído assombra o Estado na forma de um espectro, um objeto que não tem substância objetiva, mas que, por ser tocado pela morte, transforma-se em um demônio, o receptáculo de todas os ideais utópicos e de toda a raiva, a autoridade de um julgamento futuro" (Mbembe, 2002, p. 24).

A aposta nessa sobrevivência da dimensão imaterial do arquivo mesmo após sua destruição é explorada por Diallo em *Au cimetière de la pellicule*. A imagem marcante de películas e equipamentos abandonados em antigos espaços de projeção e arquivamento da Guiné torna visíveis a destruição e a tentativa de apagamento da memória. Sua presença como rastro, resto e ruína permite ao cineasta levantar questionamentos sobre as responsabilidades pela memória do cinema e seu futuro, interpelando, entre

3 As traduções do texto de Achille Mbembe presentes no texto são da autora, com base no original em inglês.

outros agentes, o Estado. Esse caráter espectral do arquivo destruído é reforçado no caso do cinema por sua condição de imagem técnica e reprodutível e pelas formas de exibição caracterizadas pela projeção em uma tela.

Ao indagar diferentes testemunhas envolvidas na história do cinema na Guiné sobre o paradeiro do filme de Mamadou Touré, Diallo escuta reiteradas vezes, de distintas vozes, que a película não pode ser encontrada no país. Pelos relatos, não é possível saber se o filme de 1953 chegou a habitar os arquivos que existiram no país (no passado). Pelo destino da maior parte das películas nacionais, pode-se inferir que, caso tenha sido arquivada na Guiné, *Mouramani* deve ter encontrado o mesmo fim de outras películas: o abandono, a queima, o enterro.

Alguns interlocutores sugerem que o arquivo de *Mouramani* se encontraria na França. As justificativas para tal se apoiam na data da obra, anterior à descolonização, ou em uma (suposta) cultura dos arquivos presente no país europeu e ausente na Guiné. Seguindo em sua jornada, o diretor chega à França, onde visita arquivos, entre outros espaços do cinema. Diferente da Guiné, ali Diallo encontra o arquivo em sua dimensão institucional e arquitetônica e as práticas arquivísticas que visam garantir a seleção, conservação e acesso, conforme Aleida Assmann (2011, p. 368).

Ainda assim, o documento fílmico buscado persiste como lacuna, uma vez que o curta não é encontrado em nenhuma das instituições de guarda visitadas. Segundo uma das arquivistas que aparece no filme, não há vestígios da obra de Mamadou Touré nas bases de dados das cinematecas francesas. Essa presença da França no documentário remete a debates como o lugar de *Mouramani* em uma genealogia dos cinemas africanos, mas também aos problemas que envolvem os arquivos fílmicos do passado colonial na África e em outras regiões ex-colônias.

Considerando sua dimensão material e simbólica, cabe assinalar algumas questões envolvidas no arquivamento dos artefatos audiovisuais. Como adverte Mbembe (2002, p. 19), "nem todos os documentos são destinados para serem arquivos". É o caso dos filmes e da documentação do cinema, em sua maioria criada para outros propósitos que não a guarda em arquivos.

A própria materialidade dos arquivos audiovisuais impõe obstáculos ao seu arquivamento: películas e fitas são suportes frágeis, tornando sua preservação difícil e onerosa, com desafios como o caráter inflamável, os riscos da síndrome do vinagre, ou ainda a desmagnetização no caso do vídeo. A digitalização e os formatos digitais, longe de resolver o problema, trazem novos dilemas, custos e impõem uma atualização tecnológica, agravando diferenças geopolíticas e econômicas na capacidade de armazenamento, processamento e preservação do patrimônio audiovisual.

Os filmes são objetos vivos, como nos diz uma das entrevistadas do filme, funcionária de um arquivo audiovisual francês – a fala se dirige à película, mas pode ser verdadeira para outros suportes. Destinados à morte, resta aos preservadores proporcionar condições que permitam estender sua longevidade. Apesar de sua fragilidade, se bem acondicionados, a vida desses arquivos pode ultrapassar a média da vida humana, podendo ser um elemento de transmissão da memória cultural entre as gerações.

O reconhecimento do audiovisual nas políticas de patrimônio pela Unesco é recente, datando do final dos anos 1970, conforme aponta Laura Bezerra (2009). Em 1980, a aprovação da *Recomendação sobre a salvaguarda e conservação das imagens em movimento* com a participação da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF) representou um avanço importante no reconhecimento das imagens em movimento como patrimônio cultural, considerando sua importância para as sociedades contemporâneas. Em 2006, foi instituído o 27 de outubro como Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual (Bezerra,

2009). Em 2015, um novo documento buscou abarcar as transformações tecnológicas recentes com a *Recomendação sobre a preservação e o acesso ao patrimônio documental, inclusive em formato digital*.

Em *Au cimetière de la pellicule*, o debate sobre o audiovisual como memória e patrimônio é central. Ao tomar como ponto de partida a busca por um curta-metragem filmado no período colonial, o documentário de Diallo tangencia o debate sobre a restituição do patrimônio cultural, em particular o estatuto e o destino incertos de *Mouramani*, que evocam o problema do retorno das imagens produzidas durante a colonização. A discussão encontra particularidades que diferenciam o audiovisual de outros artefatos:

> Um modelo para restituição baseado em objetos físicos não pode ser aplicado para imagens em movimento do período colonial sem adaptações conceituais e nos procedimentos. Não produzidas por africanos, essas imagens foram mesmo assim retiradas da África para a Europa, onde têm sido mantidas sob custódia desde então (Gabara, 2023, p. 20).

No trecho acima, Rachel Gabara comenta como os sentidos do termo restituição precisam ser ampliados e revistos no caso dos arquivos audiovisuais, representando um caso distinto de outros artefatos. Atravessadas por questões de direitos autorais e desafios da preservação, o "retorno" das imagens parece ter como nó central a acessibilidade, além de problemas éticos relativos aos usos desse material.

Em mesa organizada pelo *June Givanni PanAfrican Cinema Archive* em 2023, com a mediação de Nikolaus Perneczky, os cineastas Jihan El-Tahri, Ali Essafi, Nii-Kwate Owoo e Jean-Marie Téno apontam diferentes pontos de vista que convergem para a necessidade de discutir o acesso às imagens do período colonial, mas também aos materiais produzidos na África após as independências. Como elemento comum às falas, assinalam os entraves para o acesso aos

documentos depositados em arquivos públicos e privados do norte global, sobretudo da Europa, mas também da América do Norte.

A esse respeito, um dos problemas levantados no debate é o das altas taxas praticadas por instituições públicas e privadas para a liberação das imagens. Sobre essa questão, Gabara (2023) comenta que o "crescente foco na monetização das imagens de arquivo" a partir dos anos 1980 tem dificultado ainda mais as práticas de apropriação desses materiais na criação de novos filmes. A barreira financeira tem contribuído como obstáculo para políticas de restituição e compartilhamento público do patrimônio audiovisual.

Os cineastas convidados também assinalam a importância de discutir o papel dos Estados africanos em relação aos arquivos do período posterior à descolonização, tema central em *Au cimetière de la pellicule*. Os relatos dos participantes da mesa sobre os arquivos na África apresentam cenários que variam da falta de arquivos a entraves ao acesso. Os casos de destruição por incêndios e falta de climatização são relatados em diferentes países como resultado da falta de estrutura, mas também da negligência e do impulso destrutivo deliberado.

A fragilidade material dos arquivos audiovisuais contrasta com seu poder político. Ao mesmo tempo em que as imagens em movimento são exploradas por governos como instrumentos para reforçar seu poder, também podem ser consideradas ameaçadoras à manutenção do poder. Ao discutir a relação do Estado com as imagens durante a Ditadura Civil-Militar no Brasil, Patrícia Machado (2024, p. 178) buscou demonstrar que as imagens foram consideradas "subversivas" pelo regime e, por isso, "deveriam ser apreendidas, tiradas do circuito, banidas".

Mas a destruição física do material do arquivo não é capaz de destituir a imagem de poder. Segundo Mbembe (2002, p. 23), esse poder apenas se desloca para ganhar a forma da fantasia e

do espectro. É nesse deslocamento que *Au cimetière de la pellicule* trabalha. Para além das interrogações aos arquivos audiovisuais, Diallo aposta na performance, na encenação e no cinema enquanto espaço de trocas coletivas.

O QUE RESTA DO CINEMA

A primeira cena de *Au cimetière de la pellicule* mostra a sombra de uma pessoa andando sobre um chão de terra. Pela silhueta, pode-se notar que leva equipamentos, talvez um microfone. Após alguns segundos, a imagem muda de ângulo e vemos que se trata de um homem. Ele porta fones de ouvido e leva um microfone preso a seu corpo, carrega uma pochete e uma mochila nas costas e, em suas mãos, segura uma câmera. Caminha descalço, vestindo calça jeans e camiseta. A câmera acompanha seus passos por uma vizinhança até chegar a um edifício grande; o homem abre o portão e entra no pátio da propriedade, onde aponta a câmera para uma parede. Vemos, então, a parede filmada, onde se lê as palavras "os filmes do dia" em francês, além de alguns números indicando horários de sessões. O local é um cinema abandonado, e a sala encontra-se fechada por um cadeado. No chão, o homem encontra antigos bilhetes de entrada do cinema.

A sequência seguinte mostra o mesmo homem conversando com uma mulher mais idosa de sua família. É por meio desse diálogo que o espectador compreende que o personagem é um cineasta. Também é nesse momento que o dispositivo do documentário é exposto e o espectador entende que o personagem na tela é um cineasta em busca de um filme perdido do período colonial. Após pedir licença aos mais velhos, Diallo parte, então, em sua jornada, na qual encontra interlocutores capazes de ajudá-lo em sua tarefa de procura por *Mouramani*.

Diallo reúne pontos de vista distintos sobre o filme, interrogando seus interlocutores sobre a existência e os possíveis significados de *Mouramani*. Além da pergunta pelo paradeiro do filme de Mamadou Touré que coloca a todos/as que encontra em seu caminho, o diretor levanta questões sobre os sentidos e as práticas cinematográficas, escavando memórias em meio aos escombros. Apesar das lacunas do arquivo, exploradas na seção anterior do texto, restam as ruínas e as testemunhas.

O recurso ao testemunho é fundamental no filme, constituindo um elo que permite esboçar uma história a partir de vestígios. As conversas travadas a cada encontro permitem emergir uma narrativa da destruição em que conversam as imagens dos destroços, os relatos das testemunhas e o uso da encenação e da criação. Na falta de imagens ou na falta das imagens para contar a história, outros elementos são explorados em cena pelo diretor.

Em uma das sequências do longa, bonecos de ferro são usados para recriar o *Camp Boiro*, onde estiveram presos profissionais do cinema como Bob Sow e Diagne Costades nos anos 1970. O relato dos profissionais do cinema Sekou Oumar Barry e Abbas Bah sobre o campo, junto a um pequeno caderno e anotações que sobreviveram ao tempo, servem como elementos para Diallo recriar uma das salas, chamada de sala de trabalhos forçados, usando restos de materiais. Com a ajuda de um artesão que cria bonecos representando presos e guardas, Diallo filma esse campo recriado, remetendo ao gesto de outros diretores, como Rithy Pahn em *A imagem que falta* (2013).

Outro gesto de criação a partir da falta é experimentado com relação ao encerramento das salas de cinema. Em Diankana, Diallo conversa com lideranças locais que dizem desconhecer o filme *Mouramani*; pergunta também sobre as salas de cinema e as práticas de visionamento. Durante sua passagem pelo local, filma o cotidiano da comunidade. Como intervenção, exibe as imagens para a população em um cinema improvisado, com uma tela a céu aberto,

reunindo centenas de pessoas da região. Com essa e outras cenas, o cineasta sugere que o cinema ainda é capaz de atrair o interesse das pessoas e retomar práticas coletivas de exibição.

Em resenha do documentário, Odile Goerg comenta como o diretor aborda "a sessão cinematográfica como experiência coletiva e não como visionamento individual de um filme" (Goerg, 2024, p. 227). Essa visão aparece novamente quando filma um cinema de associação em Paris sob ameaça de fechamento. A ideia de um cinema que resiste ao encerramento de salas e ao desafio de novas práticas de visionamento com o avanço do *streaming* é reforçada pela presença das máscaras, pois as filmagens foram realizadas ainda sob a pandemia da covid-19.

No entanto, há outra camada: a diferença entre os espaços atravessados pelo filme no trânsito da África para a Europa. Assim como na França ainda se encontra o arquivo como edificação, também se encontra, mesmo ameaçada, a sala de cinema. O contraste se faz entre as salas literalmente em ruínas e a sessão improvisada em Diankana, e os cinemas (ainda encontrados) na capital francesa. O fenômeno da diminuição de salas não se restringe à Guiné, mas afeta também vários outros países africanos. Nos últimos anos, iniciativas de festivais e novos formatos de exibição mais descentralizados e em contato com as comunidades têm permitido a insinuação de um retorno, ainda sem futuro definido, como mostram Estrella Sendra e Laura Feal (2025), a partir da experiência do Senegal.

As formas de exibição e a relação dos públicos com os filmes são fundamentais no debate sobre cinema e história pública. As salas de cinema representam "espaços semiprivados e semipúblicos" (Santiago Júnior, 2018, p. 72) que combinam as dimensões econômicas e culturais das práticas cinematográficas. Historicamente, as salas de cinema permitiram o compartilhamento das imagens de forma coletiva, conformando modos de assistir aos filmes. O encerramento das salas e seus impactos nas nações do Sul Global têm sido

alvo de discussões sobre acesso, formação de públicos e conformação de imaginários. Nesse sentido, Diallo assume uma posição em defesa das possibilidades dos modos coletivos de ver cinema e sua importância para a Guiné e os cinemas africanos.

Essa insistência nas potências do cinema também aparece na dimensão criativa da imagem e nas camadas de encenação que conferem ao longa um caráter híbrido na fronteira entre o ficcional e o documental. O tom da narrativa é levemente irônico e crítico, carregando algo de fabular e mágico que combina uma abertura ao real com elementos que rompem com esse realismo, como os pés descalços do diretor, as cenas em que ele caminha sobre um burro, e o próprio jogo de câmeras. O caráter performático da atuação do diretor também se faz notar quando caminha por Paris vestindo um cartaz de papelão com os dados do filme *Mouramani* e distribui papéis para crianças e jovens com notícias sobre o lançamento da obra nos anos 1950. Essas e outras cenas do filme são carregadas de referências ao cinema, inclusive a filmes africanos e imagens cristalizadas sobre a África.

A ficcionalização do real presente na obra contribui para que as imagens da destruição do cinema (literal e metafórica) não sejam exploradas de modo melodramático. O caráter performático e de irrealidade que emerge no filme produz estranhamento, caminhando entre o familiar e o infamiliar. Essa sensação é combinada com uma aproximação afetiva do cinema e sua capacidade de promover encontros e memórias.

No fim, a busca por *Mouramani* (1953) não se completa. Muitos ouviram falar, mas nenhum dos entrevistados assistiu ao filme. Nesse caminho, Diallo encontra dois resumos da obra, uma versão inglesa e uma versão francesa que, curiosamente, descrevem filmes completamente diferentes. A primeira afirma se tratar de um curta de 23 minutos sobre um homem e seu cachorro. A segunda afirma ser

um filme histórico que se passa em 1690 em Diankana, Guiné, onde Mouramani se estabelece e funda o reino muçulmano de Baté[4].

Na sequência final do longa, Diallo se propõe a reconstituir sua própria visão da obra, que mistura elementos das versões, mas também acrescenta sua própria leitura. Na ausência do arquivo, resta criar novas imagens. Na última cena, Diallo empunha uma câmera de papelão, incluindo uma última camada para a narrativa no jogo entre ficção, memória e realidade, futuro, presente e passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste capítulo, partimos da análise da obra *Au Cimetière de la pellicule* para pensar elementos que conectam o cinema à história pública. Santiago Júnior (2018, p. 53) observa que, em suas apropriações do passado, os cineastas se utilizam de "certa história pública já disponível" para construir "um novo nível de história pública". Thierno Diallo precisa partir dos vestígios de um passado impedido de se tornar plenamente público. Do ponto de vista da memória e da imagem, o filme se constrói em meio aos destroços e com os destroços.

O caráter metalinguístico se faz presente na obra que fala do próprio cinema, mas também meta-histórico ao construir uma narrativa em processo que retoma a relação com o passado da Guiné, tendo como eixo as histórias de seu cinema. O filme configura-se em um frágil exercício de costura dessas fraturadas relações entre passado e presente.

4 As informaçoes foram retiradas do roteiro do filme disponível em: https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/arts/au-cimetiere-de-la-pellicule. Acesso em: 20 jul. 2026.

Com uma *mise en scène* que se desenvolve em múltiplas camadas, articulando tempo e espaço de forma não linear, o filme combina um olhar crítico ao passado, presente e futuro das imagens com uma aposta no cinema como espaço de fabulação e experiência coletiva. Buscando escapar aos entraves de um cinema que tem dificuldades de encontrar suas audiências, o filme evoca uma questão (e um desafio) fundamental da história pública: "promover uma transformação na relação das pessoas com o passado" (Santhiago, 2018, p. 307).

Em artigo sobre as práticas do *found footage* por cineastas africanos, Nikolaus Perneczky (2025) sugere que "além de recuperar imagens de arquivo, os cineastas africanos abordaram o arquivo como instituição – como local onde as imagens são preservadas, organizadas, selecionadas e tornadas acessíveis". Embora não seja propriamente um filme de compilação, *Au cimetière de la pellicule* também interroga o arquivo. Na impossibilidade de encontrar e se apropriar das imagens e sons de *Mouramani* e de outros filmes da Guiné, Diallo questiona o próprio arquivo e as práticas de arquivamento, colocando em debate as políticas de acesso e sua repercussão para a história. Diallo vai além e também cria imagens, experimentando com a encenação e a performance.

Mouramani é, ao mesmo tempo, uma espécie de mito de fundação e um símbolo das muitas dificuldades e desafios dos cinemas africanos, representando ainda uma aposta de futuro. Diallo refaz à sua maneira "o retorno inventivo às origens" (Ribeiro, 2016, p. 2) do cinema africano e fala dos desafios e possibilidades de sua continuidade no tempo. Se, décadas depois, não é possível encontrar mais os arquivos, é ainda viável juntar cacos para seguir falando de cinema e de história.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARLET, Olivier. L'avis de Tënk: Au cimetière de la pellicule. *On Tenk*. Disponível em: https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/arts/au-cimetiere-de-la-pellicule. Acesso em: 2 jul. 2026.

BEZERRA, Laura. A Unesco e a preservação do patrimônio audiovisual. *V Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Maio, 2009. Disponível em: https://abpanet.org/repositoriodereferencias/a-unesco-e-a-preservacao-do-patrimonio-audiovisual/. Acesso em: 22 set. 2026.

COSQUER, Flore. Q&A: Thierno Souleymane Diallo on The Cemetery of Cinema. Cinetopia DOC series. *Cinetopia Radio*. 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-KKCVE9Hy0E&list=PLPTyxTFQB4c0jPSyQa_4IkTpH7qyIT0oe. Acesso em: 2 jul. 2026.

DERRIDA, Jacques. *Archive fever*: a Freudian impression. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

GABARA, Rachel. Restituer: sharing colonial films. *Contemporary French Civilization*, [*s. l.*], v. 48, n. 1, p. 7-26, 2023. DOI: https://doi.org/10.3828/cfc.2023.2

GOERG, Odile. Thierno Souleymane Diallo (réalisé par), Au cimetière de la pellicule. *Politique africaine*, [*s. l.*], v. 173, n. 1, p. 225-227, 2024. DOI: https://doi.org/10.3917/polaf.173.0225.

FEAL, Laura; SENDRA, Estrella. Curating Africa in contemporary film festivals in Senegal: an analysis of the constellation of collaborations. PETTY, Sheila. (Org.) *African film festivals and transnational flows of living Cultural Heritage*. Cham, Palgrave Macmillan. p.35-56. https://doi.org/10.1007/978-3-031-88590-7_3

FERREIRA, Rodrigo. História pública e cinema: o filme Chico Rei e o conhecimento histórico. Estudos Históricos, v. 27, n. 54. 2014. p. 275-294. DOI: https://doi.org/10.1590/S0103-21862014000200004. Disponível em: https://www.scielo.br/j/eh/a/vksvbjtTcDn6LwXPmkHBYJd/?lang=pt. Acesso em: 22. set. 2026.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte da história. *In*: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Org.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: EDUNESP, 2009. p. 99-132.

SUMÁRIO

MACHADO, Patrícia. *Cinema de arquivo*: imagens e memória da ditadura militar. Rio de Janeiro: Sagarana Editora, 2024.

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. *In*: HAMILTON, Carolyn *et al*. (Eds.) *Refiguring the Archive*. Dordrecht: Springer, 2002. p. 20-26. DOI: https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2

PERNECZKY, Nikolaus. Reanimate, Recuperate, Repair: Post-Independence African Archival Filmmaking and the Question of Restitution. *Sources*: Materials & Fieldwork in African Studies [Online], 10-11, 2025. Disponível em: http://journals.openedition.org/sources/3603. Acesso em: 2 jul. 2026. DOI: https://doi.org/10.4000/15249

PERNECZKY, Nikolaus. Footage Lost and Found: A Roundtable on Africa's Displaced and Silenced Film Heritage. *Nakala*, 2023. Disponível em: https://nakala.fr/10.34847/nkl.9931r67n#a24eb870e799f731f427cf7c06539fd475fc3e5f. Acesso em: 1º jul. 2026. DOI: https://doi.org/10.34847/NKL.9931R67N

RIBEIRO, Marcelo. Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. *Rebeca*, [*s. l.*], v. 5 n. 2. 2016. p. 1-26.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas. Fragmentos patrimoniais de passado: o campo cinematográfico apropriando-se da história pública. *In*: ALMEIDA, Juniele Rabêlo; MENESES, Sônia (Org.). *História pública em debate*: patrimônio, educação e mediações do passado. São Paulo: Letra e Voz, 2018. p. 51-74.

SANTHIAGO, Ricardo. História pública e autorreflexividade: da prescrição ao processo. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 286-309, 2018. DOI: 10.5965/2175180310232018286. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310232018286. Acesso em: 6 jul. 2026.

SCHITTINO, Renata. O conceito de público e o compartilhamento da história. *In*: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). *História pública no Brasil*: sentidos e itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 37-46.

SOBCHACK, Vivian (Ed.). *The persistence of history*: cinema, television and the modern event. New York: Routledge, 1996.

8

Carlos Eduardo Pinto de Pinto

CINEMA E POLÍTICA:

ENTRE A INDÚSTRIA, A VANGUARDA E AS NOVAS TELAS

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-753-8.8

Em 2020, durante a pandemia de covid-19, deparei-me com uma edição de *Le Monde Diplomatique Brasil* (Clavel-Paris, 2020), em que Daniel Clavel-Paris apresenta Wakaliwood, nome adotado pela Ramon Film Productions, produtora fundada em 2005 por Isaac Godfrey Geoffrey Nabwana ("IGG") no bairro pobre de Wakaliga, em Kampala, Uganda. IGG é autodidata, e seus filmes, inspirados nos *blockbusters* estadunidenses e de Hong Kong, são consumidos nos circuitos populares ugandenses, produzidos com recursos mínimos: armas feitas de sucata, elenco formado por vizinhos e crianças do bairro, filmagens sem autorização, orçamentos da ordem de duzentos dólares. A precariedade é assumida, e o humor é calcado na ironia consciente de quem subverte modelos. Além disso, Wakaliwood introduziu o *video jockey* (VJ): um dublador ao vivo que, durante a projeção, não apenas traduz, mas comenta e ironiza a narrativa. A prática surgiu para tornar acessíveis filmes estrangeiros a um público que não falava inglês nem chinês e foi incorporada às próprias produções.

No mesmo contexto, estava prestes a ministrar minha primeira disciplina no Programa de Pós-graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGH-UERJ), a eletiva intitulada "História, cinema e política: interfaces", em que propunha uma reflexão sobre possíveis encontros das três áreas, sem pretender esgotar a temática. O curso seria totalmente desenvolvido à distância, devido ao confinamento adotado como medida de segurança pelos órgãos de Saúde Pública. Naquele ponto, em março de 2020, ainda não sabia disso, mas as telas do computador e do celular viriam a ocupar lugar central em minha vida nos meses seguintes, sobretudo nos aspectos profissionais. Ainda que não se tratasse propriamente de experiências cinematográficas, era impossível não me perguntar sobre o futuro do cinema neste século XXI já avançado e sobre suas múltiplas relações com a política.

Ao me deparar com Wakaliwood, decidi incorporá-la ao programa, ao perceber ali um exemplo potente do que as novas tecnologias, aliadas à criatividade, poderiam gerar em termos de politização

das atividades cinematográficas: na periferia do capitalismo, muito distante da indústria, mas se apropriando de uma linguagem audiovisual hegemônica, produz-se uma experiência radicalmente nova de fazer cinema político. Em filmes como *Bad Black* (IGG, 2016), desmonta-se a visualidade hollywoodiana reaganista (Veras, 2023) para revertê-la, denunciando a corrupção policial, a situação das crianças de rua, a distância entre ricos e pobres, o paternalismo e a gentrificação. O cineasta responde às críticas das elites culturais ugandenses afirmando que sua violência burlesca é uma resposta à violência real das favelas e que seu público-alvo são os pobres, não os festivais. A experiência não é inédita: antes de Wakaliwood, já existia Nollywood desde os anos 1990 na Nigéria, com a mesma proposta de fazer um cinema acessível e criativo, embora com especificidades no modo de produção e na estética. Atualmente, a Nigéria multiplicou os meios de distribuição, incorporando o *streaming*, e ocupa o segundo lugar entre os países que mais produzem filmes por ano, perdendo apenas para a Índia.

Este capítulo é derivado da disciplina – que seria oferecida ainda mais uma vez, pós-pandemia – e se propõe a percorrer algumas possibilidades de pensar a política realizada no/com o cinema ao longo de pouco mais de um século de sua existência. Assim como o curso não pretendia esgotar o tema, as reflexões desenvolvidas aqui, limitadas pelas dimensões do texto, têm caráter parcial. Escolhi abordar experiências bastante distintas, em termos cronológicos, geográficos e políticos, a fim de criar uma amostra da diversidade do tema. Afinal, a capacidade de convencimento ímpar dessa invenção do final do século XIX vem sendo mobilizada por múltiplos atores – dos Estados aos grupos minoritários, da indústria do entretenimento aos artistas engajados – em prol das mais variadas vertentes. As combinações possíveis do binômio cinema-política envolvem a política como objeto (eventos e ideias representados pela linguagem audiovisual), como processo criativo (modos politizados de filmar) e como agência (ações que incentivam, sustentam, determinam e proíbem produções cinematográficas, envolvendo quem faz, por que faz, como faz, para que e para quem faz cinema).

Nesse sentido, vale mencionar uma reflexão de Peter Wollen, em "Cinema e política":

> Geralmente entende-se que fazer cinema político significa fazer filmes com uma mensagem, que é transmitida do modo mais eficaz possível ao espectador. Desse ponto de vista, fazer um filme político consiste em vender uma posição política [...], mas vejo isso de modo diferente. Um filme político é aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos. Mais modestamente, há aqueles que simplesmente nos pedem para que olhemos para acontecimentos de maneiras novas e inesperadas. É por essa razão que o cinema político se relaciona com a forma assim como o conteúdo, com os meios assim como com os fins. É não-convencional no sentido literal de que quebra as convenções (Wollen, 1996, p. 85).

Os casos de Wakaliwood e Nollywood estão diretamente relacionados a esse pressuposto: assumem a precariedade como posição estética, recusam parcialmente o cinema industrial como modelo e entendem a função do cinema como formação e autorrepresentação popular. Não há manifesto teórico nem experimentações estéticas valorizadas em festivais de cinema, mas uma prática concreta e contemporânea, capaz de convocar à ação.

HOLLYWOOD, INDÚSTRIA CULTURAL, TEORIAS FEMINISTAS E *QUEER*

Ardida como Pimenta (*Calamity Jane*, David Butler, 1953) é um faroeste musical em Technicolor da Warner Bros, ambientado no Território de Dakota, na década de 1870, protagonizado por Doris Day no papel-título. O enredo se passa em Deadwood, cidade dominada

por homens, onde Calamity Jane, mulher independente, destemida, que se veste e se comporta de modo convencionalmente masculino, é uma figura respeitada. Ela está apaixonada pelo Tenente Gilmartin, oficial de cavalaria que, no entanto, não lhe dá atenção, enquanto estabelece com Wild Bill Hickok uma rivalidade afetiva permanente.

O ponto de partida da trama é a viagem de Calamity até Chicago para trazer a famosa cantora Adelaide Adams para se apresentar em Deadwood. Sem sucesso, a protagonista convence a camareira da cantora, Katie Brown, a fingir ser a artista. As duas voltam juntas e passam a dividir a cabana de Calamity. Nesse ponto da narrativa, há um número musical em que elas transformam a cabana suja e sem estilo (e, por esse motivo, considerada *masculina*) em um espaço doméstico e florido, declarado como *feminino*. O tenente Gilmartin e o próprio Wild Bill se apaixonam por Katie. Enciumada, Calamity expulsa Katie, revelando sua identidade, e parte sozinha para os Black Hills, onde canta *Secret Love*, a canção mais famosa do filme, num momento de revelação de um amor que ela havia escondido de si mesma. O final resolve tudo com um casamento duplo: Katie com o tenente e Calamity com Wild Bill, ela usando um vestido rosa longo, signo visual que sintetiza sua rendição às normas de feminilidade.

Como a sinopse deixa entrever, *Ardida como pimenta* é um filme típico hollywoodiano, exemplar do cinema comercial estadunidense da primeira metade do século XX: entrecruzamento de dois gêneros muito praticados pela indústria nesse contexto, o musical romântico e o faroeste, o filme se apropria de uma história real e a transforma em uma espécie de conto de fadas. A Calamity Jane histórica era Martha Jane Canary (1852-1903), uma mulher pobre que conseguiu se impor na sociedade machista do Oeste estadunidense adotando modos e vestuários considerados masculinos. Diferente de sua representação cinematográfica, nunca se casou nem adotou o uso de roupas e acessórios considerados femininos. Portanto, evidencia-se que a história, nesse caso, está submetida às regras do

gênero musical, em que finais felizes (do ponto de vista de uma plateia heteronormativa) eram esperados. Por outro lado, o faroeste também se impõe, com a presença indígena sendo funcional e secundária, existindo narrativamente para que Calamity possa mostrar sua bravura. Trata-se do estereótipo clássico do *western* hollywoodiano dos anos 1950: indígenas sem nenhuma individualização, sem nomes, falas ou motivações reconhecíveis.

A escolha de *Ardida como pimenta* é estratégica para evidenciar como um filme pode ser extremamente político, mesmo tendo a aparência de um entretenimento inocente. Ainda, é possível perceber como um mesmo produto audiovisual pode desvelar facetas divergentes a depender de quais aportes teóricos são utilizados para analisá-lo. Em uma obra clássica da nova história política, René Rémond afirma: "[...] Um povo se exprime tanto pela sua maneira de conceber, de praticar, de viver a política tanto quanto por sua literatura, seu cinema e sua cozinha" (Rémond, 2003, p. 449-450). Essa afirmação é muito bem-vinda, pois os EUA são reconhecidos como o país que mais se especializou em utilizar a indústria cinematográfica como instrumento político. Nesse caso, portanto, política e cinema são mais do que áreas em que a identidade estadunidense se evidencia, estabelecendo uma interação bastante intrincada.

Caso *Ardida como pimenta* seja lido pela perspectiva da teoria crítica, mostra-se como um exemplar típico da Indústria Cultural, conforme formulada por Adorno e Horkheimer: "O cinema e o rádio se autodefinem como indústrias e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos" (Horkheimer; Adorno, 2002, p. 8-9). Pela perspectiva dos autores, a indústria cultural visa tão somente a sua reprodução, de modo a manter os lucros, sacrificando a capacidade crítica das plateias:

> A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o

> mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas capacidades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar de fato a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente (Horkheimer; Adorno, 2002, p. 17).

Ainda, afirmam que "técnica e economicamente, propaganda e indústria cultural mostram-se fundidas" (Horkheimer; Adorno, 2002, p. 73). Ou seja, admitem que a função do cinema, nesse caso, não seria apenas a de distrair e explorar economicamente espectadores e espectadoras, mas também de convencimento e mobilização, objetivos últimos da propaganda. Vale aqui uma digressão para se deter um pouco sobre uma concepção mais clássica das relações entre cinema e política, por meio da obra de Leif Furhammar e Folke Isaksson, *Cinema e política* (1976). Os autores apresentam seus propósitos explicitamente no prefácio desse livro, lançado em 1968 na Suécia e ampliado em 1971 para a edição em inglês: "[...] filmes com claros propósitos políticos, [...] cinema como arma de propaganda" (p. 6). Embora apontem uma renovação desse modo de compreender o cinema político, contemporânea da escrita e publicação do livro, preferem fechar o foco em casos em que governos, instituições e grupos de oposição utilizam explicitamente o cinema como modo de fazer política, seja na propaganda de guerra, na construção e alimento de mitos e líderes ou nos filmes de "agitação" (um modo panfletário de convencer e convocar as massas, usado pela direita e pela esquerda). Porém, nem sempre a junção entre cinema e política ocorre por meio de operações assumidamente políticas, pois muitas vezes, como em *Ardida como pimenta*, a politização da narrativa se alcança mais por seu efeito de criação e consolidação de imaginários sociais – no caso, sobre o papel social das mulheres e, em última instância, a história da expansão territorial estadunidense e o domínio dos povos indígenas.

De volta a René Rémond, o autor defende que o político se refere ao poder, porém não a qualquer um, mas àquele relacionado aos Estados e aos governantes. Contudo, defende que encapsular o político na esfera estatal resultaria num erro: "Nada seria mais contrário à compreensão do político e de sua natureza que representá-lo como um domínio isolado: ele não tem margens e comunica-se com a maioria dos outros domínios" (Rémond, 2003, p. 444). Nessa seara, estaria o cinema, pois "os meios de comunicação não são por natureza realidades propriamente políticas [no entanto] podem tornar-se políticos em virtude de sua destinação, como se diz dos instrumentos que são transformados em armas" (Rémond, 2003, p. 441). Logo, Rémond defende o caráter maleável da política, podendo se expandir ou se retrair a depender dos contextos – governos totalitários a levariam a interferir até mesmo na vida privada, que, a princípio, não seria seu lugar, e nos meios de comunicação. Em contrapartida, Peter Wollen decreta: "Hollywood sempre foi política. Em geral, sua política tendeu para a direita [...]" (Wollen, 1996, p. 74). O autor lembra que *O nascimento de uma nação*, *O cantor de jazz* e *E o vento levou*, filmes conservadores e racistas, são considerados bases da indústria cinematográfica estadunidense. Esse debate será revisitado em outro ponto do capítulo e, por ora, basta ficar com a síntese das duas perspectivas: Hollywood é política, predominantemente de direita, mas sua atuação política pode ser mais ampla e explícita a depender do contexto analisado.

Nesse sentido, cabe mencionar que, quando *Ardida como pimenta* foi realizado, vigorava em Hollywood o Código Hays, um conjunto rígido de regras de autocensura que controlou a produção do cinema estadunidense entre 1934 e 1968[1]. Sua origem remonta à Associação de Produtores e Distribuidores de Filmes da América (MPPDA), liderada pelo político presbiteriano Will H.

1 Peter Wollen (1996) afirma que, apesar do Código Hays, o Macarthismo, o célebre período de "caça aos comunistas", prosperou em Hollywood porque muitos de seus membros eram de esquerda, progressistas e não se coadunavam com as propostas do Código.

Hays, que redigiu o documento para conter boicotes de grupos religiosos e evitar que o governo dos EUA criasse leis de censura federais. Politicamente, o código possuía posicionamento conservador, patriótico e tradicionalista, alinhado à moral cristã, cujo objetivo era garantir que o cinema servisse como um instrumento de ordem social e bons costumes, sempre defendendo as autoridades, a Igreja e a instituição do casamento.

As principais proibições vetavam qualquer manifestação de nudez, palavrões, relacionamentos inter-raciais, mulheres sexualmente independentes e homossexualidade, além de proibir que criminosos fossem retratados como heróis ou que qualquer ato considerado "pecaminoso" ficasse sem punição ao final da narrativa. Trata-se, portanto, de um dos exemplos mais explícitos da terceira dimensão do binômio cinema-política proposta na abertura deste capítulo – a política como agência –, em que forças externas determinam o que se pode e o que não se pode filmar, conformando tanto a produção quanto os limites do representável. Por essa ótica, *Ardida como pimenta* se apresenta como exemplo perfeito de um produto realizado por uma indústria conservadora, na seara da política institucional e dos costumes.

Nesse campo, a sequência musical embalada por *A woman's touch* se mostra um recurso didático que visa ensinar as mulheres a se comportarem: "Uma mulher e uma vassoura / Podem realizar tanta coisa / Então nunca subestime o toque de uma mulher // As tortas e bolos que uma mulher assa / Podem fazer um cara dizer a ela que a ama muito / Então nunca subestime o toque de uma mulher"[2]. Enquanto entoa essa canção na companhia de sua amiga, Calamity Jane, além de passar a dominar a "magia" de vassouras e bolos, começa a usar roupas e acessórios convencionados como

2 Livre tradução de: "A woman and a whisk broom / Can accomplish so darn much / So never underestimate a woman's touch // The pies and cakes, a woman bakes / Can make a fella tell her that he loves her very much / So never underestimate a woman's touch".

femininos, abandonando sua aparência masculinizada. Aqui, a referência à teoria feminista é incontornável: Laura Mulvey (1996) marcou a produção intelectual no campo com a formulação da ideia de um *olhar masculino* (*male gaze*), por meio do qual defende que a visualidade hollywoodiana é marcada pela perspectiva de homens heterossexuais, independentemente de a qual gênero pertença a plateia. Pensado sobretudo como mecanismo que permitia descortinar o desejo sexual implícito no modo como os corpos femininos das estrelas eram filmados, aqui a noção possibilita também notar a construção de uma mulher subserviente. O didatismo indisfarçado da letra deixa patente que a proposta do número musical é ditar o modo como uma mulher desejável, mas "comportada", deveria agir. A persona de Doris Day, "namoradinha da América" (loira, adequada aos padrões de beleza da época, romântica e sonhadora) ajuda a completar o quadro: o filme apresenta uma protagonista livre, independente, mas inadequada às regras impostas pela sociedade, que, ao fim, vem a se enquadrar nos padrões sintetizados pela imagem da atriz que a interpreta.

A noção de performatividade de gênero, engendrada por Judith Butler (2003; 2022), é uma ferramenta fundamental para compreender que, mais do que sugerir certa feminilidade, o cinema ensina a performar. Afinal, gênero não é o que alguém *tem* ou *é*, mas o que alguém *faz*: um conjunto de atos reiterados, regulados por normas sociais, que produzem o efeito de uma identidade. É, portanto, *performativo*, porém não no sentido de uma performance voluntária: o ato produz o que enuncia, não expressa algo que já existia antes. A heterossexualidade compulsória e a matriz binária (masculino/feminino) se sustentam precisamente por essa repetição, pois cada ato de gênero reitera e naturaliza a norma. Porém, a reiteração implica também a possibilidade do desvio, pois a norma nunca se repete de forma idêntica, o que abre espaço para a subversão.

Próxima de Judith Butler, e retomando aspectos da teoria de Laura Mulvey, Teresa de Lauretis (1994) considera o cinema

como uma "tecnologia social" que contribui para constituir a representação de gênero:

> O sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, *status* dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. Assim, a proposição de que a representação de gênero é a sua construção, sendo cada termo a um tempo o produto e processo do outro, pode ser reexpressa com mais exatidão: "A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação" (Lauretis, 1994, p. 212).

Até aqui, venho considerando *Ardida como pimenta* como um produto típico da indústria hollywoodiana, avaliando o conservadorismo de seu agenciamento político. Contudo, há um aspecto da narrativa que, ao ser notado, muda radicalmente o modo como o filme será interpretado: a sua codificação *queer*. Segundo Lucas Bettim (2015, p. 108), o termo, em tradução literal, significa "estranho", "esquisito", e foi empregado desde o fim do século XIX de forma pejorativa para pessoas que fugiam à heteronormatividade. Contudo, "a alcunha foi apropriada por parte de ativistas da comunidade LGBT como uma afronta à normatividade por eles condenada".

Robert Stam (2013) informa que a teoria *queer* foi desdobrada, no final dos anos 1970, do campo dos estudos de gênero, surgidos junto com os estudos feministas. Entre seus muitos objetos de estudo estão os estereótipos sobre gays e lésbicas, as codificações *queer* de narrativas com enredos aparentemente heteronormativos, as personas de estrelas hollywoodianas (sobretudo, das sexualmente ambíguas), o erotismo dos corpos masculinos e a "sensibilidade gay por trás do '*camp*' tomado como fenômeno popular que produz

um estranhamento em relação a categorias como a feminilidade e a masculinidade, dessa forma desnormatizando-as" (Stam, 2013, p. 292). Com exceção do *camp* e do erotismo de corpos masculinos, os outros aspectos estão presentes em *Ardida como pimenta*, conforme demonstro a seguir.

Ao fim do número musical *A woman's touch*, Calamity e Katie pintam seus nomes na porta da casa, evidenciando sua cumplicidade afetiva, emulando uma intimidade doméstica que poderia ser a mesma de um casal lésbico. A letra fala de um "toque feminino" abstrato, mas o que a câmera mostra durante a canção contradiz parcialmente essa leitura, exibindo duas mulheres criando um lar. É nessa dissonância entre o que a letra prescreve e o que a imagem mostra que reside o interesse político da sequência, e funciona como sustentáculo das leituras *queer* do filme. Além disso, há brincadeiras com o figurino de Katie, que usa um vestido azul com botões e, ao perguntar se Calamity era apaixonada por alguém, faz referência ao uniforme do tenente, não coincidentemente azul com botões. A outra a observa por um instante, inspecionando seu vestido, e confirma o interesse amoroso. Outro ponto central das leituras *queer* é a canção "*Secret Love*", performada por Calamity Jane no alto dos Black Hills. Fala de um amor que existia em segredo, escondido dentro de si, que não podia (não ousava?) ser declarado. Quando finalmente esse amor é nomeado em voz alta, o mundo inteiro parece mudar: o céu, a natureza, tudo responde à declaração. A letra termina com a afirmação de que, agora que o amor foi dito, não pode mais ser escondido. No contexto imediato do enredo, ela é apresentada como se Calamity reconhecesse que ama Hickok, mas a letra é deliberadamente vaga quanto ao destinatário do afeto, sem pronome ou referência que identifique de quem se trata. O fato de Doris Day cantá-la sozinha, sem nenhum objeto amoroso em cena, abre o campo de possibilidades de leitura, admitindo também a hipótese de ser uma declaração de amor por Katie. A partir dessa visada, o filme não deixa de ser conservador, mas abre-se uma brecha para se enxergar,

em meio ao conservadorismo, uma codificação *queer* que subverte os sentidos pretendidos por parte da indústria hollywoodiana.

As abordagens feminista e *queer* do filme não apenas revelam aspectos novos, quando comparadas com a análise focada apenas nas instituições (no caso, a indústria cultural, pela perspectiva da teoria crítica), como exigem uma reconfiguração da ideia de política, conforme desenvolverei no próximo tópico.

VANGUARDAS:
O POLÍTICO COMO FORMA

A partir de agora, abordo quatro produções dos anos 1960, representativas da emergência do cinema de vanguarda. Produzidos em um intervalo de apenas dois anos, os filmes partilham uma atmosfera de urgência política sem, contudo, coincidirem em suas premissas estéticas ou geopolíticas. *A negra de...* (*La Noire de...*, Ousmane Sembène, 1966) acompanha Diouana, jovem senegalesa contratada como empregada doméstica por um casal francês que a transfere para a Riviera; isolada e reduzida a objeto, ela escolhe a morte como única forma de recusa. Se em Sembène o colonialismo se manifesta pela escala do cotidiano doméstico, em *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) o que está em cena é o colapso da política numa nação alegórica – Eldorado –, narrado pelo jornalista e poeta Paulo Martins, dividido entre líderes populistas igualmente corruptos, sem saída possível que não seja a morte em transe. Em *A hora dos fornos* (*La hora de los hornos*, Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968) interessa menos a subjetividade dos personagens do que a mobilização direta da plateia: trata-se de um documentário-manifesto em três partes que diagnostica o neocolonialismo na América Latina e convoca à ação revolucionária, aproximando-se,

por essa dimensão didática e coletiva, do projeto político subjacente a *Terra em transe*, embora recuse o lirismo trágico de Glauber Rocha em favor de uma retórica quase panfletária. Já *Week End* (Jean-Luc Godard, 1967) desloca o problema para o interior da própria sociedade burguesa europeia: um casal parisiense atravessa uma série de engarrafamentos apocalípticos e encontros com grupos armados enquanto tenta receber uma herança, e a viagem se converte em alegoria da decomposição capitalista, o que o aproxima, por via distinta, da crítica à modernidade neocolonial presente nos outros três filmes.

Diferente do que fiz com *Ardida como pimenta*, aqui não analisarei os filmes como um todo, abarcando transversalmente as quatro produções como manifestações complementares da vanguarda no Senegal, no Brasil, na Argentina e na França. Antes de chegar à base teórica e política dessas vanguardas, gostaria de retornar à teoria crítica que, diferente do que geralmente se pensa, admite a possibilidade de produção de conhecimento no cinema, desde que ocorra um afastamento dos pressupostos narrativos do cinema hollywoodiano.

Walter Benjamin, em *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica* (2017), em que trata do impacto da fotografia e do cinema no século XX, tende a defender a reprodução mecânica de imagens e a quebra da aura como um caminho para a democratização das artes, mas recai em certa ambiguidade quando aborda o cinema. Em dado ponto do ensaio, aproxima-se das concepções de Adorno e Horkheimer, ao afirmar que "enquanto o capital cinematográfico ditar a lei, não é possível atribuir ao cinema contemporâneo nenhum outro mérito revolucionário que não seja o de promover a crítica revolucionária de concepções tradicionais da arte" (Benjamin, 2017, p. 30). Contudo, na sequência, admite "que o cinema contemporâneo, em certos casos, pode incentivar para além disso a crítica revolucionária das relações sociais, até mesmo das relações de propriedade" (Benjamin, 2017, p. 30). Elogia o cinema russo, pois em seus filmes as pessoas representam a si próprias e a

seu processo de trabalho, mas contrapõe que "na Europa Ocidental a exploração capitalista do cinema impede que se leve em conta o legítimo direito que o homem de hoje tem de se ver reproduzido na arte" (Benjamin, 2017, p. 33). Em suas conclusões, o movimento pendular parece tender a uma perspectiva mais otimista: ao abordar a estetização da política (realizada pelo fascismo) em contraposição à politização da arte, evidencia sua esperança no cinema como caminho para a realização de uma arte revolucionária. Contudo, falecido em 1940, não teve a oportunidade de conhecer a vanguarda da década de 1960 e, portanto, a realização de suas apostas filosóficas.

Já Adorno pôde repensar sua relação com o cinema a partir dessas experiências, embora em textos bem menos difundidos do que *A indústria cultural*. Em "Como Adorno encarou o cinema", Mateus Araújo (2019) mapeia essa relação, defendendo que, quando escreveu *A indústria cultural*, o autor estava exilado nos EUA e muito exposto ao cinema industrial estadunidense. Em carta a Benjamin de 1936, critica seu "excesso de confiança no potencial revolucionário do cinema, que ele contesta, assim como lhe recusa o estatuto de arte autônoma em seus textos dos anos 1940" (Araújo, 2019, p. 27). O seu contato posterior com o cinema produzido nos anos 1960 seria fundamental para a mudança de perspectiva, mas ainda antes, em *O fetichismo da música e a regressão da audição* (1938), faz elogios aos Irmãos Marx e ao modo como utilizavam a música em seus filmes, "destruindo" signos referentes à música erudita.

Em *Composição para os filmes* (escrito com Eisler, em 1944, mas publicado com o nome de Adorno como coautor somente em 1969), admite que o cinema tinha um potencial não aproveitado pela indústria; o foco recai sobre a música, que era utilizada de forma inexpressiva, com a recorrência do *leitmotiv* e da música "naturalizada" (despercebida) (Araújo, 2019, p. 27). Em contraposição, afirma que a música é tão importante quanto as imagens, e sugere que os filmes recorram à dissonância entre som e imagem, citando exemplos de filmes de Joris Ivens, Bertolt Brecht e Fritz Lang, entre outros.

Em *Notas sobre o filme* ou *Transparência do filme* (1966), admite que o cinema poderia vir a ser arte autônoma, realizando a defesa do Novo Cinema Alemão contra os "filmes de papai" (*mainstream*), considerando-o uma forma de experiência subjetiva (o que o tornaria mais artístico); propõe a recusa das normas técnicas tradicionais integradas à indústria, citando Charles Chaplin, Michelangelo Antonioni e Maurício Kagel.

A digressão acima visa demonstrar o impacto do cinema produzido nos anos 1960, a ponto de convencer um dos idealizadores da ideia de Indústria Cultural que o cinema poderia se realizar como proposta revolucionária. Recorro novamente a Leif Furhammar e Folke Isaksson, em *Cinema e política* (1976, p. 6), em cujo prefácio reconhecem a emergência de outro tipo de cinema político, surgido na década de 1960, diferente do cinema de propaganda que optaram por analisar: "os filmes começaram a olhar a realidade política com um certo grau de franqueza sem preconceito. Eram mais subjetivos – e ambivalentes – do que os filmes produzidos pelos primeiros propagandistas e críticos sociais; são por isso muito mais difíceis de interpretar" (Furhammar; Isaksson, 1976, p. 6). Contemporâneos dos movimentos de vanguarda, reconhecem seu potencial, mas preferem não arriscar uma análise, por admitirem que, neles, a política se realizava de modo diverso daquele associado ao cinema de propaganda.

Os autores associam essa produção, de modo amplo, à Europa; porém, Peter Wollen (1996), apesar de sua afirmação de que Hollywood tendia à direita, lembra que uma série de cineastas de esquerda (não necessariamente comunistas) chegou à Europa nos anos 1950, sobretudo por causa da perseguição macartista. No imediato pós-Guerra e antes da Guerra Fria, os EUA ainda estavam associados, no imaginário europeu, com a Libertação. Entre esses cineastas estava Orson Welles, cujo *Cidadão Kane* foi recebido pela *Cahiers du Cinéma* como uma renovação da linguagem cinematográfica, tanto quanto os neorrealistas italianos, apesar das radicais diferenças entre sua proposta e a de Welles. Enquanto este ainda

filmava em estúdios, com atores profissionais e realizando uma montagem rebuscada, aqueles produziam filmes com poucos recursos, nas ruas, utilizando não-atores no elenco. Apesar de não me dedicar neste capítulo à produção estadunidense mais explicitamente politizada, faço essa menção com o objetivo de matizar a perspectiva sobre o cinema hollywoodiano, lembrando que não é adequado avaliá-lo como um bloco monolítico.

A revista *Cahiers du Cinéma*, citada acima, foi fundamental para a emergência da *Nouvelle Vague*, um dos mais reconhecidos movimentos de vanguarda europeus, com Jean-Luc Godard como um de seus expoentes e o mais politizado. "O cinema da *Nouvelle Vague* não era explicitamente político, no sentido de não ter uma intenção didática ou qualquer preocupação política mais óbvia" (Wollen, 1996, p. 76), porém Godard avançou, ao longo dos anos 1960, rumo a um cinema engajado, relacionado à Nova Esquerda:

> No final da década de 60 e início dos anos 70 vários críticos, teóricos e cineastas [...] chamaram a atenção para a necessidade de mudar os meios do cinema, de pensar formas inteiramente novas de filmar, estruturar e editar um filme. Um cinema radical não iria apenas subordinar os meios aos fins, mas iria experimentar com os meios cinematográficos com o intuito de criar um novo tipo de relação entre o espectador e a tela, que perturbasse os estereótipos, provocasse reações, e que implicasse um tipo de raciocínio construtivo e abordasse a realidade de maneira complexa (Wollen, 1996, p. 79-80).

A abordagem do cinema de vanguarda dos anos 1960, contudo, não ficaria completa se não extrapolasse o continente europeu. Marcada pela emergência de "novos cinemas" ao longo do globo, teve no cinema latino-americano e africano contribuições incontornáveis. Embora, nesses casos, a experimentação de linguagem não fosse desprezada, os propósitos políticos, de um ponto de vista pragmático, eram mais evidentes. Essa dimensão se mostra de modo mais explícito nos manifestos.

Escrito por Glauber Rocha e apresentado em Gênova em 1965, no contexto de uma retrospectiva do Cinema Novo brasileiro, "Estética da fome" – ou *Eztetyka*, na grafia original – é simultaneamente manifesto, diagnóstico cultural e posição política contra a ditadura civil-militar instaurada no Brasil um ano antes. A tese de Glauber é de que a fome não é apenas uma condição socioeconômica da América Latina: é "nossa originalidade" (Rocha, 2004, p. 65). Não se trata, contudo, de representar a fome em filmes sobre a miséria, mas de produzir um cinema que carregue em sua forma a precariedade, a violência, o inacabamento, a rudeza. O cinema "bem-feito", tecnicamente polido, é uma mentira, pois a forma contradiz o conteúdo que pretende denunciar:

> Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicólor (sic) não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (Rocha, 2004, p. 66).

A violência, no manifesto, não é gratuita nem espetacularizada: é a linguagem do oprimido, o único idioma que o colonizado pode usar para se fazer ouvir. Glauber reivindica essa violência como gesto estético e político ao mesmo tempo. O manifesto é também uma resposta ao olhar europeu sobre o Cinema Novo, recusando a posição de quem produz cultura periférica para ser validado pelo centro. A relação entre Europa e América Latina é descrita como uma relação de incompreensão estrutural: o europeu não entende a violência latino-americana porque nunca passou fome. Portanto, o "exotismo" com que o cinema do Terceiro Mundo é recebido nos festivais europeus é uma forma de colonialismo estético, pois aplaude-se a miséria quando ela é bela, palatável.

Outro manifesto central é *Hacia un Tercer Cine*, escrito pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino e publicado em 1969, a partir da realização de *A hora dos fornos* (1968), tornando-se o principal documento escrito no Nuevo Cine Latinoamericano. Influenciado por Frantz Fanon – sobretudo de *Pele negra, máscaras brancas* (1952) e *Os Condenados da Terra* (1961) – e pelos movimentos de descolonização, propõe uma divisão do cinema produzido no Terceiro Mundo em três modelos: o Primeiro Cinema, inspirado em Hollywood, funciona como aparelho ideológico do imperialismo ao produzir espectadores passivos, colonizados em sua percepção, integrados ao sistema; o Segundo Cinema é o cinema de autor, de arte (*Nouvelle vague*, Neorrealismo etc.) e representa tentativas críticas insuficientes, por permanecerem atreladas às estruturas industriais de produção e distribuição – é um cinema da resistência individual, não da transformação coletiva, que questiona o sistema sem romper com ele; o Terceiro Cinema é produzido fora dos circuitos oficiais, operando se necessário na clandestinidade, sem pretender ser um produto acabado, mas um instrumento de conscientização, debate e ação política – os espectadores deixam de ser consumidores e tornam-se participantes ativos.

Os autores concebem a câmera como arma e a imagem como ato político, e não como uma representação neutra. Por esse motivo, um grupo produtor de cinema pode ser entendido como uma célula guerrilheira, comprometida com a luta anticolonial e a reversão da formação de subjetividades colonizadas após anos de imposição do cinema dominante. Por fim, a projeção é um ato político, uma assembleia onde se disputam sentidos. Em resumo, o manifesto propõe uma dialética entre sistema e homem colonizado, fortemente marcada por Frantz Fanon.

Embora sejam convergentes em alguns aspectos, como a recusa ao cinema industrial, a valorização da precariedade como posição política e o cinema como instrumento de consciência, os manifestos se afastam em relação às proposições práticas: enquanto

Hacia un Tercer Cine é mais programático, *Estética da fome* tem caráter mais filosófico.

Mesmo sem ter escrito um manifesto, Sembène defendeu posições articuladas em entrevistas, discursos em festivais e conferências, e em artigos esparsos, postulando que o cinema deveria ser um instrumento de formação política e cultural para as populações majoritariamente iletradas do continente africano. Compartilhava com o cinema latino a recusa da validação dos festivais estrangeiros (sobretudo, europeus), da reprodução do exotismo esperado pelo público ocidental, e apostava no enfrentamento das contradições internas dos países africanos pós-independência.

As produções fílmicas e os manifestos do cinema de vanguarda exigem uma ampliação da ideia de política, que encontra respaldo em Deleuze e Guattari (1996), quando defendem que a política não é primariamente uma esfera institucional, formada por Estados, partidos ou representações de outra ordem. De modo mais amplo, a política abarca os processos pelos quais a vida é organizada, mas também pelos quais essa organização é perturbada. A política é imanente à existência: não há um "fora" para onde se retirar e, nesse ponto, divergem radicalmente de René Rémond (2003), que defende que a política *pode* se expandir, a depender do contexto, mas que teria na esfera institucional o seu lugar esperado. Para Deleuze e Guattari, existe a macropolítica e a micropolítica, mas isso não pressupõe uma diferença de escalas, em que a macropolítica se resumiria às instituições e a micropolítica aos indivíduos privadamente. A diferença é de qualidade: a macropolítica opera no plano dos estratos e das segmentaridades duras – são as divisões binárias e codificadas que organizam o social, como homem/mulher, burguês/proletário, nacional/estrangeiro, normal/patológico. Já a micropolítica opera no plano das segmentaridades flexíveis e dos fluxos moleculares: são os processos instituintes que atravessam e desestabilizam as grandes divisões, produzindo diferença antes que ela seja capturada e codificada pela macropolítica. Por essa ótica, a abordagem de *Ardida*

como pimenta pela perspectiva da teoria crítica enfatiza a macropolítica, enquanto a análise calçada nas teorias feminista e *queer* enfoca na micropolítica (sem, contudo, abandonar ou desprezar a dimensão macropolítica).

Embora tais definições não sejam explicitadas nos dois livros de Deleuze dedicados ao cinema, *A Imagem-Movimento* e *A Imagem-Tempo*, a política atravessa toda a classificação das imagens cinematográficas. A imagem-movimento corresponde ao cinema clássico (sobretudo hollywoodiano e soviético), em que a percepção leva à ação: os personagens percebem uma situação, deliberam e agem, seguindo uma lógica sensório-motora. A política desse cinema é macropolítica por excelência, seja pela produção de subjetividades formatadas pela exploração capitalista, seja pela tentativa de levar à revolta e à ação. A imagem-tempo surge no pós-guerra, com o Neorrealismo italiano e depois com a *Nouvelle Vague*. A crise que produz esse novo regime é precisamente uma crise da ação: os personagens se encontram diante de situações às quais não conseguem mais responder – vagam, observam, ficam suspensos. A ligação sensório-motora se rompe, e o que emerge são imagens óticas e sonoras puras: ver e ouvir sem poder agir. A dimensão política dessa ruptura é micropolítica, pois não há mais sujeito coletivo, programa, teleologia. O cinema da imagem-tempo produz uma crise da crença no mundo, na ação, no povo como sujeito histórico.

Há ainda um desdobramento político mais explícito: Deleuze distingue, no âmbito da imagem-tempo, um cinema político do Terceiro Mundo (incluindo Glauber Rocha e Ousmane Sembène) em que a crise sensório-motora se articula de forma diversa da europeia. No cinema europeu, o povo *falta* e o cinema evidencia a dissolução de qualquer sujeito coletivo. No cinema do Terceiro Mundo, o povo *ainda está por vir* e o cineasta não representa um povo existente, mas *fabula* um povo que ainda precisa ser inventado. Sobre *Terra em transe*, Deleuze escreve que "o que resta, então? O maior cinema de 'agitação' que se fez um dia: a agitação não decorre mais da tomada

de consciência, mas consiste em fazer tudo entrar em transe, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para pôr em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político e o político no privado" (Deleuze, 2005, p. 261). Isso é, precisamente, micropolítica: produção de subjetividade antes de sua captura. Mesmo em *A hora dos fornos*, com sua linguagem mais pragmática, a ação está fora da narrativa e ainda precisa ser construída, junto com o povo.

É possível demonstrar essa distinção por meio de dois dos filmes abordados nesta seção. Em *Week End*, um longo plano-sequência do engarrafamento é uma imagem ótica e sonora por excelência: os personagens atravessam um corredor de carros destruídos, cadáveres de humanos e de animais, sem que nada os leve a agir. Não há como intervir, não há problema a resolver, não há situação a enfrentar: apenas a observação de uma decomposição que excede qualquer capacidade de reação. A ligação sensório-motora está rompida de forma quase literal, já que o automóvel, signo da mobilidade burguesa e do progresso capitalista, transforma-se em obstáculo intransponível. Politicamente, a sequência não convoca à ação, produzindo um estranhamento que opera no plano molecular: não é o sistema que é criticado (macropolítica), mas a textura de seus objetos, desejos e corpos (micropolítica). Já em *A negra de...*, a dimensão política da fabulação de um povo por vir se manifesta de modo diverso. Diouana, a protagonista, nunca é mostrada como representante de uma coletividade senegalesa existente: ela é uma subjetividade singular presa entre dois mundos, sem pertencer inteiramente a nenhum deles. O seu silêncio progressivo, que avança da voz interior dos *flashbacks* à mudez absoluta da Riviera, é ao mesmo tempo uma estratégia narrativa e um diagnóstico político: colonizar é, entre outras coisas, roubar a voz. Nesse sentido, o suicídio de Diouana, ato extremo e paradoxal de "agenciamento", fabula uma recusa que ainda não possui forma coletiva, mas que abre, pela negatividade, o espaço de um povo que poderia vir a se constituir a partir dessa recusa.

DA GUERRILHA AO ALGORITMO:
CINEMA POLÍTICO NO SÉCULO XXI

Como forma de conclusão, retomo os debates realizados ao longo do capítulo, à luz das novas configurações do audiovisual contemporâneo. Inicio com o caso que abriu o capítulo, sobre o cinema realizado em Wakaliwood, cotejando-o com aquele produzido pela Netflix, a partir das reflexões propostas por Miriam Rossini e Aline Renner em "Nova cultura visual? Netflix e a mudança no processo de produção, distribuição e consumo audiovisual" (2015). A proposta pode parecer inusitada e assemelhar-se a uma comparação entre incomparáveis, mas tem sua razão de ser: em ambos os casos, novas tecnologias estão em jogo na expansão do universo cinematográfico. Além disso, são casos em que consigo vislumbrar a aplicação de algumas das reflexões teóricas que teci ao longo do capítulo.

O artigo de Rossini e Renner (2015) analisa as transformações que a Netflix introduziu nos processos de produção, distribuição e consumo audiovisual, tomando-a como caso paradigmático de uma reconfiguração mais ampla do campo: à digitalização das câmeras somam-se a multiplicação de redes de compartilhamento *on-line* e a proliferação de telas. Esse conjunto reconfigura não apenas a técnica, mas as práticas culturais de consumo audiovisual. Na distribuição, a Netflix rompe com a lógica das "janelas" (o escalonamento temporal entre cinema, DVD e TV) disponibilizando conteúdo diretamente ao assinante. Na produção, passa de mero distribuidor a financiador de conteúdo, com o selo "Netflix Original" funcionando como marcador de qualidade. No consumo, consolida o *binge-watching* e a lógica *on demand*, desvinculando o produto audiovisual de suportes e grades específicos.

O ponto mais instigante apresentado pelas autoras é que, apesar da ruptura nos modelos de distribuição e consumo, não se

observa ainda a emergência de formatos ou estéticas genuinamente novos: o que circula nas novas telas continua organizado segundo as lógicas do cinema e da televisão tradicionais. Portanto, a Netflix representaria menos uma nova cultura visual do que uma nova cultura de consumo audiovisual, com uma ruptura logística e mercadológica, sem chegar a ser estética.

Desde a publicação do trabalho de Rossini e Renner, a literatura sobre o tema cresceu de modo significativo. Ramon Lobato, em *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution* (2019), demonstra que a plataforma não constitui apenas um novo canal de distribuição, mas um ator ativo na geopolítica audiovisual global: ao negociar acordos com diferentes países para produção de conteúdo local (as chamadas "Netflix Originals" regionais), a empresa reproduz, em escala ampliada, a lógica da indústria cultural frankfurtiana, agora mediada por algoritmos de recomendação que conformam preferências e estreitam o espectro do que é percebido como cinematograficamente possível. A análise de Rossini e Renner permaneceria, nesse sentido, válida: a Netflix não gerou uma nova cultura visual, mas uma nova cultura de consumo.

Contudo, após o livro de Ramon Lobato já houve atualizações. Entre 2018 e 2019, a Netflix emplacou as primeiras indicações e vitórias no Oscar, maior premiação da indústria cinematográfica estadunidense: o documentário *Ícaro* (*Icarus*, Bryan Fogel, 2017) e a ficção *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018). Os resultados foram polêmicos, uma vez que rompiam com uma divisão estanque há décadas: a diferença entre TV e cinema. As indicações, e sobretudo as vitórias, demonstraram que o *streaming* era aceito como cinema, ainda que alguns críticos creditassem os resultados mais à força do *lobby* da empresa do que à qualidade dos filmes (polêmica que, hoje, parece superada). Outro ponto que merece atenção é que as produções atuais (tanto na Netflix quanto nos estúdios de cinema) estariam sendo atingidas pela atenção flutuante de espectadores e espectadoras

que assistem aos filmes e séries pelo celular, fazendo com que os roteiros se tornem mais didáticos, com referências reiteradas de personagens a suas ações e sentimentos, para que possam ser captadas por uma pessoa desatenta. Outro aspecto dessa transformação diz respeito ao enquadramento mais centralizado das ações, de modo que não se perca nada na transposição para o formato reduzido das telas de celular, o que tem sido comentado como uma perda de qualidade estética do cinema, uma vez que a utilização das bordas da tela oferecia oportunidades de composição de quadros criativos e dinâmicos.

As atualizações, portanto, contradizem as conclusões anteriores, de que a Netflix não havia contribuído significativamente para uma nova cultura visual. No entanto, o que se percebe hoje sobre esse fenômeno ainda em curso é que as novas imagens e narrativas estariam lhe retirando qualidades estéticas. Tenho plena consciência do risco de opinar sobre o tema, uma vez que tais posicionamentos talvez façam parte de um coro apocalíptico (no sentido de Umberto Eco), resistente às mudanças. Portanto, mesmo sabendo que daqui a dez anos ou menos minhas observações possam estar obsoletas, aposto em uma comparação com Wakaliwood: enquanto nas margens do capitalismo surge uma novidade radical, pautada pela apropriação da linguagem cinematográfica *mainstream* e pela vontade de fazer cinema apesar de todas as limitações – e com foco na garantia de acesso aos pobres –, no centro do capitalismo ocorre, mais uma vez, o empobrecimento da linguagem denunciado pela teoria crítica. A questão que fica é: a solução seria multiplicar as "Wakaliwoods" e "Nollywoods" pelo mundo? Tomar a Netflix de assalto? Ou não haveria questão alguma, uma vez que, em uma sociedade globalizada, todas as experiências são acessíveis e todas recusáveis, cabendo a nós o direito de exercer a falaciosa liberdade neoliberal?

Sem pretender dissolver a ironia dessas perguntas, é possível ao menos situar Wakaliwood no mapa das dimensões analíticas

propostas na abertura deste capítulo. Do ponto de vista da política como objeto, seus filmes representam realidades locais sem condescendência nem exotismo: a corrupção policial, a pobreza urbana e a violência são mostradas de frente, pelo olhar de quem as vive. A precariedade deixa de ser obstáculo quando apropriada pelo processo criativo: a sucata e o improviso se tornam escolhas estéticas que assumem a gramática do cinema industrial, mas a transformam radicalmente. Em condições bastante distintas, essa atitude dialoga em parte com *Estética da fome* e *Hacia un Tercer Cine*. Como agência, Wakaliwood inverte a lógica do Primeiro e do Segundo Cinema descritos por Solanas e Getino: em vez de aguardar a legitimação de festivais europeus ou de plataformas de *streaming*, cria seu próprio circuito de exibição e consumo, com seu público e suas regras.

E o que muda no cinema *queer* no século XXI, quando a câmera cabe no bolso, Hollywood já não é mais a meca do cinema e novas visualidades estão em disputa? Em uma perspectiva panorâmica, é certo que a facilidade com que se filma hoje em dia tem permitido que novos e novas personagens surjam, não raro contando suas próprias histórias, sem necessidade de codificações como em *Ardida como pimenta*. Por outro lado, estúdios de cinema e plataformas de *streaming* também produzem audiovisual *queer*, ainda que, como em todos os campos, limitem suas decisões pela vontade do mercado-algoritmo. Agenciamentos que se convertem em processos instituintes, micropolítica que pode ou não chegar a ser macropolítica.

Ao fim desse percurso deliberadamente heterogêneo, o que espero ter alcançado não é uma síntese, porém o tipo de perturbação que Peter Wollen atribui ao cinema político: fazer perguntas e desestabilizar pressupostos. Talvez seja esse também o critério pelo qual este capítulo deva ser avaliado: não pela coerência de seus resultados, mas pela qualidade das perguntas que deixa em aberto.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Mateus. Como Adorno encarou o cinema: da crítica severa à poética vislumbrada. *Cult*, São Paulo, ano 22, n. 247, jul. 2019.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 7-47.

BETTIM, Lucas. Um certo *Old Queer Cinema*. *In*: MURAI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). *New Queer Cinema*: cinema, sexualidade e política (catálogo). Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 108-125.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Desfazendo gênero*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

CLAVEL-PARIS, Daniel. Depois de Hollywood e de Bollywood, Wakaliwood! *Le Monde Diplomatique Brasil*, mar. 2020. Disponível em: https://diplomatique.org.br/depois-de-hollywood-e-de-bollywood-wakaliwood/. Acesso em: 25 jun. 2026.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia, vol. 3: micropolítica e segmentaridade. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Hacia un tercer cine. *Cine Cubano*, n. 66/67, 1969.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 7-80.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOBATO, Ramon. *Netflix Nations:* The Geography of Digital Distribution. New York: New York University Press, 2019.

SUMÁRIO

MULVEY, Laura. Cinema e sexualidade. *In*: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 123-140

RÉMOND, René. Do político. *In*: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

ROCHA, Glauber. Estética da fome. *In*: ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 63-67.

ROSSINI, Miriam de Souza; RENNER, Aline Gabrielle. Nova cultura visual? Netflix e a mudança no processo de produção, distribuição e consumo audiovisual. *In*: INTERCOM — Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro: Intercom, 2015. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/129873/000973714.pdf. Acesso em: 25 jun. 2026.

STAM, Robert. A teoria queer sai do armário. *In*: STAM, Robert (org.). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2013. p. 288-293

VERAS, Carlos Cesar de Lima. *Do primeiro ao último sangue*: cinema estadunidense e ideologia a partir da cinessérie Rambo (1982-2019). 2023. Tese (Doutorado em História Comparada) – Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

WOLLEN, Peter. Cinema e política. *In*: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 71-86

9

Ana Maria Mauad

UM EXERCÍCIO DE ESCRITA CINEMATOGRÁFICA DA HISTÓRIA:

AS TRÊS AMÉRICAS DE CARMEN MIRANDA REVISITADO

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-753-8.9

> Argentina: Mona Maris; República Dominicana: Maria Montez; Brasil: Carmen Miranda. Estas três artistas são a prova viva da política da Boa Vizinhança. Vem todas do sul do Rio Grande do México. Além de emprestar a Hollywood um pouco do picante sabor latino, elas servem para algo mais. Apresentando-as como iscas, os produtores esperam recuperar em Sul América os mercados estrangeiros perdidos pela guerra na Europa (*Belezas Latinas*, de Gilberto Souto, representante de "Cinearte" em Hollywood, Cinearte, 15/05/1941).

A relação desigual entre as Américas é a base da categoria de colonialidade. A imaginação geográfica, configurada pelos filmes de Hollywood, foi responsável pela hierarquização das Américas em regiões imaginadas a partir de passados potencialmente distintos, embora toda a região tenha em comum um passado colonial, marcado por uma relação de domínio e de ocupação estrangeira. A colonialidade, no entanto, serviu a projetos distintos.

Em que pese a orientação geográfica que organiza este livro, minha proposta de refletir sobre a relação entre cinema e história parte da minha própria experiência de pesquisa. Assim, proponho revisitar um estudo que realizei no início dos anos 2000 sobre a relação entre cultura política e cinema no contexto da Política da Boa Vizinhança. Na versão atual, proponho um exercício de escrita cinematográfica da história, estreitamente ligado às formas pelas quais, em diferentes contextos e por meio de estratégias diversas, o cinema atua como plataforma de enunciação de um discurso público sobre a história.

Da proposta anterior, mantenho como foco da análise os três filmes de Carmen Miranda: *Uma noite no Rio* (EUA, 1941), *Aconteceu em Havana* (EUA, 1941) e *Entre a loura e a morena* (EUA, 1943), entretanto, desloco a atenção do impacto do cinema na cultura política do período, para a capacidade dos filmes em plasmarem configurações da história.

Carmen Miranda foi eleita pelo Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), órgão responsável por implementar a política da boa vizinhança nas Américas, como a síntese do pan-americanismo cinematográfico. Cada um dos três filmes é tomado como uma plataforma de observação sobre a forma como as Américas assumem o corpo de uma mulher e definem, geograficamente, o corpo social imaginado em cada parte do continente. A operação cinematográfica, ao mesmo tempo em que delineia uma certa imagem da América, conforma um imaginário sobre o ser e o agir americanos, construído com base nas diferenças sociais, políticas, econômicas e climáticas que se acentuam no processo de internacionalização da cultura ocidental, marcadamente desigual.

Em face das questões que a organização deste volume me suscita, revisito este texto enfatizando uma abordagem metodológica sobre a escrita cinematográfica da história e sobre as práticas e os modos de ver, ambos atravessados pela colonialidade no cinema[1]. Trata-se de viabilizar o desenvolvimento de uma análise cinematográfica da história, tendo como base a cena de abertura de três filmes de Carmen Miranda produzidos no ciclo da política da Boa Vizinhança, sob a perspectiva da geografia imaginada a partir dos Estados Unidos para as Américas e para o mundo.

"O PARAÍSO DAS CELEBRIDADES ESTRANGEIRAS"

Carmen Miranda foi o emblema da americanização, sendo foco de represálias dentro do próprio Brasil, como se constata no incidente ocorrido em 15 de julho de 1940, quando, ao saudar a plateia do Cassino da Urca com um "Good Night, people", a cantora

1 SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica:* multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

recebeu um 'sonoro' silêncio em resposta, gerando um constrangimento e tanto. Dois meses depois, a pequena notável deu a resposta com o samba de Vicente Paiva e Luiz Peixoto: "Disseram que eu voltei americanizada".

Americanizada não seria o termo mais adequado para definir o tipo encarnado por Carmen Miranda, ou Miss *Mairanda*, como se costumava dizer nos States. As roupas e adereços da artista – com seu indefectível turbante –, que tinham o objetivo de condensar referências culturais brasileiras, ao passarem pelo processo de homogeneização holiudiana, perderam completamente seu referente real, produzindo uma imagem exagerada, com efeitos caricatos.

A relação de Hollywood com o "mundo lá fora", não é uma invenção dos anos da Segunda Grande Guerra Mundial; muito antes de os alemães invadirem a Polônia, os caça-talentos de Hollywood já faziam seu *tour* pelas cidades europeias seduzindo artistas com dólares e fama. O caso mais famoso foi o de Maurice Chevalier, relatado pelo cronista da revista *Careta,* em sessão dedicada às coisas de Hollywood[2]. Em 1928, já tendo alcançado fama nos *boulevards* parisienses, Chevalier, após um de seus shows, é interpelado no camarim pelo empresário hollywoodiano Jesse Lask, quando se trava o seguinte diálogo:

– Quanto ganha o senhor?

– 120 U$ por mês.

– Bem feitas as deduções, isso vale 5.000 dólares. Quer ganhar 2.000 dólares por semana?

– Mas...

– Eu o experimentarei num filme. Esforçar-me-ei para que seja um bom filme e triunfe. A publicidade se encarregará e, se o filme fracassar, restituir-lhe-ei a liberdade.

2 HOLLYWOOD – Laboratório de Celebridades – assina P.J. *In*: *Careta*, ano XXII, n. 1671, p. 32-33, 17 fev. 1940.



– Afinal de contas –objetou Chevalier –, o que o senhor propõe é que eu parta para um país que não conheço, cuja língua eu não falo, cujo povo nunca me viu fazer um filme. E para eu aprender inglês, habituar-me a Hollywood, adaptar-me o senhor me concede apenas 6 meses. Francamente!

– Não. O senhor entendeu mal. O que eu lhe ofereço é apenas isto: uma "chance" para vir a ser um grande artista internacional. O senhor, por ora, é apenas o ídolo de alguns milhões de franceses. Em dois anos, indo para a América, poderá ser o ídolo do mundo, tão conhecido na Inglaterra como na China, nos Estados Unidos como na África, no Brasil, no Alasca, na Rússia. Eu quero deslocar o eixo de sua celebridade de Paris para o mundo.

A proposta de Lask a Chevalier evidencia como a indústria cinematográfica estadunidense se orientou a partir de uma perspectiva colonialista. Ao se fazer em Hollywood o cinema de cada uma das partes do mundo, passava a integrar a "Babel cinematográfica", como se comentava na época:

> O internacionalismo do cinema americano empresta a Hollywood uma fisionomia extremamente curiosa: uma babel onde todos se entendem...destituídos de preconceitos de raça e de nacionalidade, o cinema americano recruta seus artistas em todos os quadrantes da Terra. Onde quer que haja um artista interessante, Hollywood o "descobre", manda buscá-lo, hospeda-o e dá-lhe, não raro, celebridade, glória e fortuna.
>
> Basta para nos convencermos disso percorrer a galeria internacional de LA: Greta Garbo é sueca; Greer Garson, irlandesa; Illona Massey, húngara; Norma Shearer, canadense; Hedoly Lamare, austríaca; Miliza Korfus, polonesa; Claudette Coulbert, francesa; Vivian Leigh, indiana, filha de franco-escoceses; Louise Rainer, austríaca [...].
>
> Nas fotos: Lupe Vélez, mexicana; Charles Boyer, francês; Leo Carilho, ibero-americano.

> [...] Como se vê, a maior parte dos astros e estrelas célebres do cinema americano são artigos de importação [...]. Nem por isso o cinema americano perde o seu caráter nacional. Nem por isso deixa de ser o que é. Com a sua formidável, surpreendente capacidade de absorção, o cinema americano naturaliza as celebridades que, dentro de curto prazo, passam a ser "artistas americanos" para todos os efeitos [3].

A conclusão do cronista é perfeita. Do ponto de vista das relações de força entre o que é próprio a cada cinematografia, tudo passa pelo crivo da homogeneização holiudiana. Assim, ao naturalizar as celebridades estrangeiras segundo o padrão de representação norte-americano, Hollywood nacionalizava o Outro, aprisionando-o na caricatura de si próprio, decalcando-o à visão que eles, os norte-americanos, projetavam para o "resto do mundo" sobre "o resto do mundo". A utopia de uma Babel da diversidade e do multiculturalismo cinematográfico não sobreviveria à estandardização dos comportamentos sociais pelo moralismo burguês. A absorção mencionada pelo cronista denota a capacidade de Hollywood de captar o próprio e transformar em típico.

A relação que o cinema dos Estados Unidos estabeleceu com a produção cinematográfica da América Latina foi desenvolvida com base nos mesmos parâmetros: censura do que poderia ser concebido como próprio, portanto, diferente; e estandardização no tratamento de temas e personagens por meio do viés do típico. Brian O'Neil, ao estudar a renovação da produção de língua espanhola por Hollywood, entre os anos 1938-1939, destaca o interesse dos produtores dos grandes estúdios pelo mercado latino-americano, frente à expansão das produtoras e distribuidoras europeias. A dinâmica para conquistar este mercado foi marcada, de acordo com o estudioso, por três estratégias: "(1) financiamento da produção e/ou a distribuição da produção nativa (i.e., latino-americana); (2) Hollywood produzir,

3 "O Paraíso das celebridades estrangeiras", *Careta*, 8 mar. 1941, p. 32-33.

ela mesma, filmes de língua espanhola; (3) produção de filmes no bojo da política da 'Boa Vizinhança', realizados em inglês, mas com cuidado para que os personagens não fossem potencialmente ofensivos ao imaginário latino, ressaltando ainda estrelas e estórias de especial interesse para o público latino-americano"[4].

Cada uma dessas três foi experimentada, ao menos uma vez, pelos grandes estúdios de Hollywood, definindo ciclos e tendências do cinema de língua espanhola, como foi o caso de Carlos Gardel, entre 1934 e 1935, do cineasta espanhol Jaime Del Amo, entre 1937 e 1938, e de Carmen Miranda nos anos 1940.

Os problemas enfrentados pelos estúdios na tentativa de desenvolver a fórmula adequada para lidar com o público latino-americano não foram poucos. Variavam da reação à imposição do estereótipo pela audiência latina aos problemas com a censura norte-americana, quando o filme se adequava melhor às expectativas do público latino. Ambos os filmes de Jaime Del Amo, *La vida Bohemia* (1937) e *Verbena Tragica* (1938), tiveram problemas com o *Production Code Administration* (PCA), órgão responsável por liberar e selar os filmes para o mercado norte-americano, por cenas de sexo ilícito. Ambos os filmes tratavam de temáticas de relacionamento fora do casamento; no primeiro, uma adaptação do clássico de Henri Muger: *Scènes de la vie bohème* (1851), a história teve de ser completamente reformulada, a ponto de o crítico do *The New York Times* tecer o seguinte comentário: "Graças ao alto padrão moral desenvolvido pela fábrica de filmes de Hollywood, Mimi, a heroína desafortunada de La Bohemia, foi transformada, finalmente, numa mulher honesta"[5].

Não menos problemática foi a reação dos argentinos à exibição do filme *A Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*, Irving

4 O'NEIL, Brian. Yankee Invasion of Mexico, or Mexico invasion of Hollywood? Hollywood's Renewed Spanish-Language Production of 1938-1939. *Studies in Latin American Popular Culture*, v. 17, spring, 1998, p. 81.

5 *The New York Times*, 6 de fevereiro, 1939, seção I,8. *Apud*, O'NEIL, op.cit, p. 87.

Cummings, 1940). O primeiro filme no qual Carmen Miranda aparece cantando desagradou tanto à audiência de Buenos Aires que as poltronas dos cinemas foram destruídas, obrigando a empresa cinematográfica Fox a realizar modificações substanciais no filme[6]. Tudo por causa da falta de critério, tanto na apresentação da diversidade latino-americana quanto no desconhecimento das diferenças que engendraram rivalidades culturais históricas. O *affair* portenho foi o sintoma mais evidente dessa falta de sensibilidade, pois confundir tango com rumba e conga é, no mínimo, uma ignorância musical. Ao mesmo tempo, misturar o decantado clima europeu de Buenos Aires com as *noches callientes* de Havana ou Rio de Janeiro é desconhecer a geografia política e cultural que se desenhava abaixo do Rio Grande.

Aliás, todos os estereótipos e clichês empregados por Hollywood para figurar seus Outros[7] foram resultado de um constante diálogo entre os três principais agentes da política da boa vizinhança[8]:

1. Os grandes estúdios de Hollywood, encarregados da produção das imagens e seleção dos tipos adequados à *mise en scéne* das diversidades;

2. As agências governamentais norte-americanas encarregadas de determinar diretrizes e enquadrar as propostas com as demandas da política internacional – dentre estas, a PCA (Production Code Administration), sob a direção de Addison Durland, responsável por censurar aspectos que

6 PINTO, Sergio Augusto. Sonhos importados. *In*: *Nosso Século*, 1930-1945. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 248.

7 Sobre a discussão da forma como o cinema clássico narrativo figurou o Brasil ao longo do século XX, ver; AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos*. Niterói: Intertexto, 2000. Sobre a colonialidade como eixo central da produção cinematográfica dos Estados Unidos, ver SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica:* multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

8 O'NEIL, Brian. *The Demands of Authenticity:* Addison Durland and Hollywood's Latin Image during World War II, LASA Meeting. Chicago, September, 1998, Panel ART26.

depreciassem a América Latina, garantindo um padrão de representação social adequado às diretrizes da política da boa vizinhança implementada pelo Office of the Coordinator of Interamerican Affairs (OCIAA). Para tanto, contavam com a assessoria de diplomatas e jornalistas brasileiros sediados nos EUA, bem como com o aconselhamento da editoria da *National Geographic*. Todos voltados para compor uma imagem da América Latina sintonizada à hegemonia continental dos Estados Unidos;

3. Por fim, as classes dominantes latino-americanas que, dentro de seu projeto político, imaginavam uma nação de cujo passado colonial fosse subtraída a mancha da escravidão e que, no presente, estivesse plenamente integrada ao concerto internacional das nações modernas. Compondo este grupo estava a grande imprensa ilustrada, empenhada em transformar os filmes do período em assuntos de Estado. Num período de invenção de tradições em profusão, Carmen Miranda atuou como um dos emblemas mais polêmicos da cultura política nacional – como veremos adiante na avaliação da recepção dos filmes.

Nesse sentido, o esforço de guerra obrigou à elaboração de uma política mais direta para a conquista do mercado latino-americano em causa da democracia e da liberdade ocidentais. O que passava a estar em jogo, além do tradicional lucro dos grandes estúdios, era a urgência de costurar os laços da união das três Américas, garantindo espaços estratégicos fundamentais para os EUA.

Do outro lado do campo, o time brasileiro apostava na possibilidade de ser reconhecido internacionalmente como um país moderno e elegante, atraindo investimentos e investidores, ao mesmo tempo em que, internamente, reformulava os símbolos de sua cultura política, associando ao nacional o elemento popular, embranquecido pelos refletores da internacionalização cultural,

e definindo seu alinhamento à democracia liberal. O anúncio do sucesso de Carmen Miranda em Hollywood sintetiza o desejo de reconhecimento internacional do Brasil:

> Hollywood – Janeiro de 1941 – Correspondência de Marius Swenderson, especial para o Cruzeiro – (por via aérea) – Carmen Miranda, que já foi a grande sensação de Nova York, constitui, nesse momento, o maior sucesso de Hollywood [...] Aliás, sua presença nessa terra veio aumentar de muito o interesse dos americanos pelas coisas brasileiras; a ponto de uma revista de Hollywood ter escrito que os maiores eventos de 1940 foram: a derrota da França, a reeleição de Roosevelt e a descoberta do Brasil pelos "yankees". E este grande sucesso, deve-se particularmente a Carmen Miranda (Carmen ensina o samba, *O Cruzeiro*, n. 14, 1º fev. 1941).

Aprofundarei esta reflexão analisando a abertura de três filmes de Carmen Miranda: *Uma noite no Rio* (EUA, 1941), *Aconteceu em Havana* (EUA, 1941) e *Entre a loura e a morena* (EUA, 1943), avaliando a relação entre os elementos da forma e do conteúdo de cada uma das sequências de abertura.

AS TRÊS AMÉRICAS DE CARMEN MIRANDA

Muito já foi escrito, filmado e cantado sobre Carmen Miranda; portanto, não vou aqui enfatizar a trajetória pessoal da artista, que, em si, já é uma história e tanto. Entretanto, há que se justificar a escolha dos filmes e da personalidade/personagem incorporada por Carmen Miranda. Com certeza, a escolha não foi aleatória, e Carmen Miranda não se tornou o símbolo que, ainda hoje, mexe tanto com a imaginação social somente pelos seus belos olhos verdes, embora estes tenham ajudado bastante.

Carmen foi a embaixatriz da política da boa vizinhança, "fadada a fazer mais pela solidificação das boas relações entre os Estados Unidos e a América do Sul do que os próprios diplomatas", como prenunciava Leo Shubert no programa de *Streets of Paris*, a primeira revista encenada por Carmen Miranda na Broadway[9]. A escolha recaiu, portanto, sobre o personagem-síntese da forma como Hollywood tipificou o jeito latino-americano de ser.

Já os filmes foram escolhidos porque estão associados às lógicas espaciais que orientam as três dimensões geográficas das Américas: o sul, o centro e, finalmente, o norte. No entanto, não vou trabalhar com toda a trama do filme, apenas com os números musicais das aberturas. Em cada uma delas, o ambiente é sintetizado a partir da atualização ficcional dos elementos da cultura política que se pretendia hegemônica no período. As aberturas, em vez de resumirem a narrativa fílmica, condensaram os atores e as forças que protagonizavam o contexto histórico. Estabeleceram uma relação metonímica com o contexto em que estavam inseridas, consubstanciando, por meio da performance musical, o consenso político entre as partes interessadas na política da boa vizinhança. Só para relembrar: produtores, agências públicas e elites políticas.

UMA NOITE NO RIO (1941)

Depois de sua breve participação cantando em *Serenata tropical (*1940), Carmen Miranda estreia em *Uma noite no Rio* (*That Night in Rio*) em um dos papéis de destaque: Carmen (seu nome no filme), uma cantora do *night-club* carioca de nome "Samba", namorada ciumenta de um artista norte-americano, de nome Martin, que atua no mesmo espetáculo.

9 *Apud* MENDONÇA, Ana Rita. *Carmem Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 73.

A história simples, filmada em ritmo de comédia de costumes, em que as sequências de situações inusitadas fornecem graça e ritmo à narrativa, reuniu o seguinte trio de artistas: Don Ameche, interpretando ao mesmo tempo dois personagens – o Barão Manoel Duarte e Martin; Alice Faye, como a baronesa Cecília; e Carmen Miranda, como a mencionada Carmen. A trama é elementar e pode ser resumida na tentativa do Barão Duarte de salvar sua empresa de aviação da falência, ao mesmo tempo em que reconquista o coração de sua esposa, convencendo-a de que não é o mulherengo que todos acreditavam. Os personagens são estadunidenses e brasileiros e interagem num fictício Rio de Janeiro encenado em fundos desenhados e residências suntuosas, ritmado por uma mistura de samba, rumba, mambo, *fox-trot* e *boogie-woogie*.

No Rio, o filme estreou em agosto de 1941, ocupando os principais cinemas do Centro: Carioca, São Luiz e Odeon, com cinco sessões por dia. A imprensa da época, apesar de lamentar a ausência de vistas naturais da cidade, que não pôde ser feita no Rio devido aos altos custos de se deslocar uma produção em Technicolor para fora dos estúdios, elogia toda a encenação, principalmente a forma como a capital do Brasil foi redesenhada:

> "That Night in Rio" deixa de apresentar vistas naturais e aspectos de rua. É uma falta lamentável. É uma coisa que tira do filme certa realidade e um aspecto mais genuíno.
>
> Fora disso, o filme só poderá nos honrar. Os ambientes são luxuosos, caros, elegantes. Gente bem vestida, interiores deslumbrantes, um cassino de bom gosto; enfim, um cuidado de mostrar o Rio, em seus ambientes e em sua vida interior, como uma capital elegante e bonita que é, em nada ficando a dever a outras mundiais, como Paris, Nova York, Londres ou Buenos Aires.
>
> É preferível que isso tenha acontecido do que se ver na tela uma ilha de presidiários a curta distância da nossa Baía de Guanabara ou uma aldeia de barracões [...]. Nós brasileiros sabemos que esse aspecto existe, mas

> sabemos também que outros mais elegantes e mais bonitos os há no Rio... Mas o americano, ao ver na tela grupos e aspectos horripilantes, julgará que aquilo é o nosso Rio e tão somente!
>
> Ora, "That Night in Rio" nada contém que possa ser considerado ofensivo ao brasileiro. A sua história é leve, agradável, de um bom humor às vezes picante, mas com sabor internacional de toda grande capital, capital que se preza de ser "sophisticated", de ser bem vestida, de beber champagne e saber ser encantadora[10].

Seguindo as diretrizes impostas pelos órgãos responsáveis pela execução da política da boa vizinhança, a Fox, para a ambientação do filme *Uma noite no Rio* pediu consultoria à embaixada brasileira em Washington, passando a história pelo crivo dos funcionários que "fizeram sugestões, aceitas e levadas à risca pelos produtores do filme", segundo o comentário do cronista da revista *Cinearte*[11].

ACONTECEU EM HAVANA (1941)

O sucesso de bilheteria de seu primeiro filme, além da crescente importância estratégica do Brasil no cenário da guerra, garantiu a Carmen Miranda, pouco mais de um ano após sua chegada aos Estados Unidos, a entrada no panteão das grandes estrelas de Hollywood, com direito a deixar sua marca impressa para sempre na Calçada da Fama de Los Angeles. Um acontecimento brindado pela imprensa brasileira como mais uma vitória nacional no cenário internacional. As matérias das revistas celebraram:

> "**Carmen Miranda homenageada durante uma tradicional cerimônia, reservada para os astros famosos de Hollywood**:

10 *Cinearte*, 15 maio 1941, comentários de Gilberto Souto.

11 *Idem*.

Diante de uma entusiasmada multidão, fotógrafos, "cameramen" e speakers, Carmen Miranda, na noite de 25 de março, teve as suas impressões digitais (mãos e pés), bem como sua assinatura impressa no cimento, especialmente para esse fim colocado em frente ao "Chinese Theatre". E assim Carmen Miranda reuniu-se aos artistas imortais de Hollywood.

"The Brazilian Bombshell", personalidade sensacional de "Uma Noite no Rio", obteve uma das maiores honrarias concedidas em Hollywood, quando Sid Grauman convidou-a a deixar suas impressões digitais no cimento, um privilégio, reservado apenas aos raros, e somente aos maiores artistas cinematográficos[12].

Carmen Miranda no "Chinese Theatre"

(De Gilberto Souto, representante de *Cinearte* em Hollywood)

Um dos símbolos de Hollywood e da sua vida cinematográfica é a cerimônia que se realiza no pátio de entrada do "Chinese Theatre", quando um astro ou estrela ali deixa impressos no cimento as marcas de suas mãos e de seus pés.O que não foi para mim, portanto, caros leitores, ter assistido a uma cerimônia idêntica em que a protagonista era nossa Carmen Miranda? Do lado de fora das cordas, a multidão assistia às várias fases da cerimônia e eu, entre os convidados especiais, olhava Carmen...

Aquela cerimônia é a culminação de uma carreira. Aquela cerimônia é a coroa que Hollywood dá aos seus privilegiados. Aquela cerimônia era uma surpresa grata para a própria Carmen que me dizia depois... "Gilberto, nunca sonhei com isso! Sempre pensei que para ter sido escolhida pelo cinema para aquela festa fosse preciso que, pelo menos, tivesse feito muitos filmes... Nem sei o que dizer!"[13]

A comemoração foi ainda mais valorizada com o anúncio de que Carmen filmaria seu segundo longa-metragem, intitulado,

12 *A Scena Muda*, 15 abr. 1941.

13 *Cinearte*, 15 maio 1941.

no original, *Week-end in Havana*, ainda em 1941. Dessa vez, Carmen seria Rosita, mais uma vez cantora de outro luxuoso *night-club*, ambientado na capital cubana, para variar o ambiente e ampliar o espectro geográfico da boa vizinhança.

O seu segundo filme repete a receita do primeiro, também uma comédia de costumes composta por sequências que intercalam o romance e situações engraçadas. A trama envolve uma jovem vendedora do *Macy's*, uma loja de departamentos de Nova York, que tenta fazer valer seus direitos de consumidora quando se vê privada de suas férias em Havana. A todo custo, a jovem trabalhadora persegue seu direito à diversão, inclusive ameaçando a empresa de navegação com a revelação do motivo pelo qual o navio em que estava encalhou. Para evitar um processo de custos milionários, um dos funcionários da empresa, também futuro genro do dono, compromete-se a obter a assinatura da jovem, reconhecendo que a empresa havia cumprido o contrato. Para tanto, leva-a a Havana e termina por envolver-se romanticamente com ela. Tudo isso entremeado de cenas com coqueiros e luares brilhantes, embaladas pelo ritmo daquilo que os produtores da Fox pensavam ser tropical.

Mais uma história de amor serve de apoio à montagem de um novo ambiente para encenar a profusão de signos que consolidam o repertório de representações da cultura política da boa vizinhança.

Apesar de o filme não ter feito o sucesso do anterior, ocupou também os conceituados cinemas do Rio, também com direito a cinco sessões diárias e comentários entusiasmados da imprensa:

> "**Estreias de hoje: de Norte a Sul da cidade – ACONTECEU EM HAVANA:**
>
> Estrelando hoje simultaneamente em quatro cinemas, ou seja, no São Luis, Vitória, Carioca e América, a 20th Century-Fox lança do norte ao sul da cidade, o segundo grande sucesso de Carmen Miranda, em seus estúdios!

> Aconteceu em Havana riquíssimo espetáculo musical em tecnicolor, que além de Carmen, conta em seu elenco Alice Faye, John Payne e César Romero; é bem um festival para a cidade do Rio de Janeiro, pois encerra um deslumbramento cinematográfico onde as músicas, as canções, os bailados, a alegria e o romance dominam as suas seqüências emolduradas dum colorido lindíssimo, magnífico, impressionante e perfeito[14].

ENTRE A LOURA E A MORENA (1943)

O quinto filme de Carmen Miranda na Fox, *The Gang's All Here*, traduzido para o português como *Entre a loura e a morena*, muda o eixo geográfico da trama, deslocando-o para o outro lado do continente americano, a geografia da boa vizinhança. Dessa vez, a história se passa em Nova York, onde também há um *night-club*, sugestivamente chamado New Yorker, no qual Carmen, agora uma cantora brasileira chamada Dorita e alcunhada de *Bombshell*, convida a plateia a conhecer e praticar o samba.

Com os Estados Unidos na guerra, a história de amor agora envolve um sargento e uma cantora. A trama também se orienta a partir da sucessão de sequências engraçadas e românticas, bem como dos números musicais. Condecorado na guerra, o jovem e rico sargento é recebido por seu pai com uma grande festa surpresa, idealizada por ele como um grande show para arrecadar bônus de guerra. Para consumar seu projeto, o rico pai do jovem sargento contrata toda a trupe do New Yorker e os leva para passar um fim de semana em sua mansão, num subúrbio de Nova York. Vizinho a ele está outro milionário, seu sócio e amigo de longa data, cujos filhos namoravam desde pequenos. O resultado inevitável é que a loura (namorada e cantora) e a morena (noiva de infância) se encontram, criando o clímax da história, que se resolve romanticamente, como se espera.

14 *Jornal do Brasil*, 5 nov. 1942.

No entanto, *The Gang's All Here* difere dos demais filmes por ser um musical dirigido e coreografado por Busby Berkeley, responsável pelas antológicas cenas em que as bailarinas mais pareciam peças de um caleidoscópio. A concepção plástica do filme sobrepõe, em muito, a narrativa linear da história, gerando sequências musicais que conquistaram autonomia em relação ao restante da obra, fixando-se na imaginação histórica – como é o caso da famosa coroação de Carmen com um estandarte de bananas – referência iconográfica para uma série de outras representações em tempos diversos.

Além disso, a história do filme se desenrola em Manhattan e nos subúrbios da cidade de Nova York, apresentando tanto ambientes luxuosos quanto as cantinas mais simples, onde jovens bailarinas voluntárias concedem seu tempo para a diversão dos recrutas. As ruas de Manhattan estão sempre cheias de gente caminhando rapidamente, em oposição ao subúrbio, local de moradia, diversão, relaxamento e romance. É na configuração do espaço suburbano que se estabelece a distinção entre pobres e ricos na América do Norte, o que aponta para a existência de diferenciação social, mas também para a possibilidade de convívio entre as classes.

Assim, o ponto alto da trama se estabelece quando a trupe de artistas é transferida do seu local de trabalho e moradia para outro espaço, outra cidade, adornada por ricas mansões. Apesar de estarem trabalhando, o clima é de festa e diversão; o detalhe do comentário do pai para acalmar a surpresa do filho que, ao chegar da guerra, vê sua casa repleta de artistas, revela a dimensão preconceituosa da democracia social norte-americana: "não se preocupe, escondi toda a prataria que podia se quebrar".

No Rio, o filme foi lançado em setembro de 1944, sendo mais uma vez celebrado, mas, ,nessa ocasião, mais pelo brilho do Technicolor e pela precisão e competência de Berkeley do que pela performance de Carmen Miranda: "O quinto filme de Carmen

Miranda é, antes de tudo, obra-prima desse gênio dos bailados cinematográficos chamado Busby Berkeley. Sabe imaginá-los com um espírito cinematográfico como nenhum de seus colegas ainda o fez. Ele se repete, às vezes, como acontece nesse filme de Carmen, entretanto, apresenta-os com novidades nos movimentos das girls e tira grande partido do Tecnicolor"[15].

ENCENANDO A GEOGRAFIA DA BOA VIZINHANÇA

Nos três filmes escolhidos para esta análise, e talvez em todos os filmes musicais do período, a sequência de abertura configura uma história à parte, autônoma em relação ao restante da narrativa, que transcorre tendo outros personagens como protagonistas da ação composta pelos problemas e pelas soluções que se apresentam.

O que ocorre de fato é que tais aberturas são encenações dentro de uma diegese[16], cujo objetivo seria localizá-la ou relacioná-la

15 *A Scena Muda*, 19 set. 1944.

16 "[...] a diegese é algo mais englobante do que a história: trata-se desta mais o seu entorno, a história mais todo o universo ficcional sem o qual ela não se desenvolveria [existe, assim, um tempo diegético, um espaço diegético, uma música diegética, como também extradiegética]. A diegese concerne a arte do relato que não é especificamente fílmica, aquilo que a sinopse, o roteiro e o filme têm em comum, ou seja, o conteúdo independente do meio que a expressa. Se a diegese no contexto de um relato é o conteúdo, existe, por outro lado, a forma da expressão, essa totalmente dependente do meio em que a obra se expressa[...], mas os componentes da expressão de um filme também só adquirirão sentido ao articular-se em torno de um conteúdo: um *travelling*, por exemplo, em si mesmo sem aplicar-se a algo, carece de significado, sendo unicamente uma técnica do trabalho de câmera que faz parte do arsenal dos meios de expressão do cinema. Em outras palavras, conteúdo e expressão só adquirem significação em articulação um em relação ao outro" CARDOSO, Ciro Flamarion. *Uma proposta metodológica para a análise histórica de filmes*. Niterói, UFF, História, 1999, p.16. (Mimeo)

a tempo histórico – ou extradiegético. Nos três casos, as sequências de abertura podem ser concebidas como uma metáfora da política da boa vizinhança. Em tais sequências, os personagens mantêm uma relação metonímica com o contexto extradiegético/histórico – Carmen Miranda é Brasil, é Havana e, outra vez, o Brasil – Carmen Miranda é uma América imaginada pela conjugação de interesses históricos, é a América Latina transformada pela internacionalização dos meios culturais.

A sequência inicial de *Uma noite no Rio* apresenta a recepção de um oficial norte-americano pela população local, com destaque para a embaixadora da boa vizinhança, Carmen Miranda. No segundo filme analisado, *Aconteceu em Havana*, a sequência inicial apresenta os espaços geográficos que configurariam a política da boa vizinhança: o frio do norte sendo temperado pelo calor dos trópicos. Mais uma vez, é Carmen Miranda a mediadora da relação. Por fim, no filme *Entre a loura e a morena*, a chegada do navio ao porto de Nova York, descarregando produtos tropicais, entre eles a própria Carmen Miranda, é a síntese da relação entre os continentes.

A análise da encenação levou em conta os seguintes elementos: o ambiente, seus personagens, o ritmo da música, as opções de câmera e o *timing* das cenas:

A) O ESPAÇO ENCENADO COMO PRODUTOR DE SENTIDO SOCIAL: ATRIBUTOS, COMPOSIÇÃO, LOCAÇÃO, ETC.

Em *Uma noite no Rio*, o local onde se desenvolve a sequência é o *night-club* carioca denominado Samba. Este cenário é composto pelo fundo desenhado com o contorno da cidade do Rio de Janeiro: o Corcovado, o Pão de Açúcar, a Baía de Guanabara, a luminosidade

da costa da Baía de Guanabara, o perfil de umas construções mais simples e um grande céu estrelado. Dependendo da cena, focaliza-se ou não a plateia que se apresenta bem vestida num ambiente requintado de mesas, taças de champanhe e luminárias discretas.

Em *Aconteceu em Havana,* a sequência inicial se divide em três espaços distintos: 1º) A fria Manhattan coberta de neve; 2º) O espaço da utopia turística representada por três panfletos publicitários decorados, respectivamente, por coqueiros, mulher negra de traje típico e mulher branca de biquíni; 3º) Um *outdoor*, localizado em fria rua de NY, onde se anuncia uma viagem para Havana, com os seguintes dizeres: *A sail to romance.*

O cartaz ganha vida, e o espaço enquadrado passa a ser o pátio, rodeado por muros brancos, com um céu muito azul. Neste espaço, desenrola-se o restante da sequência.

No filme *Entre a loura e a morena*, a cena transcorre no *night-club* chamado *New Yorker*. O cenário é um porto onde o transatlântico *SS Brazil* desembarca seus passageiros e os produtos de sua procedência: açúcar, café, frutas tropicais e Carmen Miranda. Ao fundo do cenário, o *skyline* de Manhattan indica onde se está desembarcando. O ambiente elegante do clube também entra na cena que se passa tanto no palco quanto na plateia.

Nos três filmes, o espaço definido para a encenação é artificial, construído para representar algo que não é, mas que quer fazer parecer ser. O Rio de Janeiro de *Uma noite no Rio* atende à imaginação de uma elite afeita ao consumo excessivo e refratária aos valores da cultura popular. A Havana de *Aconteceu em Havana* vive de sol e de sal e da natureza pródiga; precisa-se de muito pouco para se ganhar muito. É a terra da diversão barata e de luxo, do jogo, do romance e da bebida, terra da permissividade. Um povo infantil que precisa da tutela dos Estados Unidos para sobreviver.

Já a Nova York de Berkeley é o espaço da democracia liberal onde o amor entre as classes e a política da boa vizinhança são faces da mesma moeda ideológica.

B) OS PERSONAGENS COMO METONÍMIA DO CONTEXTO HISTÓRICO

Na abertura de *Uma noite no Rio* Carmen, vestida toda de prateado, é o Brasil que recebe o Tio Sam, personificado na figura do militar interpretado por Don Ameche. Em *Aconteceu em Havana*, Carmen, vestida com roupas coloridas, chapéu adornado com frutas tropicais e balangandãs multicores, é Havana que convida os transeuntes para passar um fim de semana com ela. No filme *Entre a loura e a morena*, Carmen, vestida com seu traje tradicional, dessa vez vermelho e branco, é de novo o Brasil que retribui a visita feita há dois anos pelo Tio Sam (entre este filme e o primeiro analisado transcorre um intervalo de dois anos). Dessa vez o Tio Sam está personificado na figura de civis, autoridades públicas da cidade que oferecem a chave para que as portas de todos os seus espaços possam ser abertas, ampliando o espectro de relações para além do âmbito propriamente militar e estratégico – mudança adequada aos rumos que a política internacional vinha assumindo com a conclusão do conflito armado.

C) NÓS E OS OUTROS: A CONSTRUÇÃO DAS ALTERIDADES NA DINÂMICA CULTURAL

Nos três filmes, é possível compreender a encenação como uma dinâmica social de elaboração das alteridades históricas.

Em *Uma noite no Rio*, a música, o balé que mistura estilos de dança – dentre estas, rumba, mambo, um samba estilizado, *fox-trot*

e até *boogie-woogie*; a indumentária estilizada dos bailarinos; o uniforme; e a presença de civis de terno, participando da sequência como figuração, compõem um quadro onde as imagens fundadoras[17] da narrativa sobre a alteridade se ratificam. O Brasil é o espaço do exótico, da selva, dos nativos que aos poucos aprendem a dançar e a cantar em inglês, substituindo o *crazy* e sem sentido – *chica*, *chica bum*, *chic* – por um baile e um idioma civilizados. O militar é o encarregado de representar e apresentar esta ordem, traduzindo em versos a natureza incompreensível latino-americana.

Já em *Aconteceu em Havana*, Carmen e seu conjunto musical, "Bando da Lua", compõem um espaço harmônico de representação; a alteridade se estabelece para com o que está fora de quadro – o público nova-iorquino que, em plena nevasca, não para de trabalhar. Ratificam-se, através da ambiência, do ritmo e da letra da música, as tradicionais funções históricas do espaço geográfico. Os trópicos são espaço do lazer e do não trabalho, por oposição à incansável capacidade da América do Norte em produzir riquezas. Em Havana, o trabalho é diversão, pois a natureza tropical garante que tudo é dado pela graça da prodigalidade natural. Vale lembrar que, em uma das cenas do filme, surge a imagem dos cortadores de cana; nessa ocasião, o protagonista faz o discurso sobre a importância do mercado consumidor norte-americano para os produtos cubanos, sem sequer considerar as condições de trabalho – mais uma oposição: os trabalhadores dos EUA não são os mesmos de Cuba.

17 Tunico Amancio, em sua análise sobre a forma como o Brasil e os brasileiros foram figurados nos filmes estrangeiros, estabelece a existência de quatro figuras matrizes a partir das quais se estabeleceriam as filiações discursivas sobre o Outro. Seriam estas: a figura do viajante; a figura do imigrante e exilado; a figura do degredado/ fugitivo e a projeção do desejo. Para cada uma delas, uma série que dialoga com textos fundadores da relação que os europeus mantiveram com o espaço colonial, respectivamente a filiação Pero Vaz; a filiação Esomeriq (filho do cacique brasileiro que é levado para a França, onde se aclimata e acaba misturando-se com a descendência da nobreza francesa); a filiação Afonso Ribeiro; a filiação utopia. Carmen Miranda se insere na segunda filiação, no entanto, seus filmes podem integrar também a quarta filiação. AMANCIO, Tunico, op.cit., p. 33 passim.

No filme *Entre a loura e a morena*, toda a encenação se faz por meio de oposições claras que definem as diferenças entre os norte-americanos e os brasileiros. As fronteiras são definidas pelo comportamento, pela indumentária e pela composição de quadros simétricos nos quais o Brasil fica de um lado, em geral o esquerdo, e os EUA, o outro. As mulheres norte-americanas são louras, elegantes e de comportamento sóbrio. Já a brasileira é morena, não se veste, se fantasia e possui um comportamento extravagante. Do Brasil tropical e rural vêm os produtos primários para serem consumidos nos Estados Unidos industrial e urbano.

D) NÚMERO DE CENAS DA SEQUÊNCIA DE ABERTURA E OPÇÕES DE CÂMERA

No primeiro filme, *Uma noite no Rio*, a sequência dura cerca de 5'29", sendo composta por um total de 33 cenas. No segundo, *Aconteceu em Havana*, a sequência dura cerca de 2'54", sendo composta por 13 cenas. No terceiro, *Entre a loura e a morena*, a sequência dura 6'6", sendo composta por 22 cenas.

Em *Uma noite no Rio*, o grande número de cenas se deve ao fato de a câmera mudar continuamente. De um lado para o outro, segue acompanhando o movimento e buscando compor quadros que ora isolavam os personagens no cenário da cidade, ora os incluíam no contexto do *night-club*. Os planos são americanos ou gerais, e a composição dos elementos na cena é linear e hierarquizada em três planos sucessivos, destacando, em primeiro plano, o protagonista da cena; em segundo, a figuração; e, em terceiro, o cenário.

No filme *Aconteceu em Havana,* o número reduzido de cenas deve-se à escolha de limitar o espaço de encenação a um cartaz de rua, o que oferece poucas opções para o baile. A câmera se aproxima

e se afasta mantendo o mesmo plano de filmagem, atuando como se fosse o transeunte que para, olha, se aproxima e vai embora

Em *Entre a loura e a morena*, apesar de ter o maior tempo de duração, a sequência foi composta por cenas mais longas, denotando uma opção de câmera que valorizava o *travelling* e a fusão de planos, valorizando a plástica e o movimento das cenas. Opção própria de seu diretor, Busby Berkeley, conhecido nos meios cinematográficos da época por integrar a forma de filmar as coreografias que ele mesmo inventava (é deste filme a famosa cena do chapéu de bananas).

E) MÚSICA DA SEQUÊNCIA INICIAL E O CAMPO SEMÂNTICO CRIADO PELA LETRA DAS MÚSICAS

Em *Uma noite no Rio*, a música "Chica, chica bum chic", cantada em português e em inglês, alude a um comportamento extravagante por parte dos brasileiros e ao fascínio que a selva e o batuque dos nativos exercem sobre quem para o Brasil vai.

Em *Aconteceu em Havana,* a música "Que tal passar um fim de semana em Havana?", toda cantada em inglês, ganha uma importância significativa, pois toda a sequência se concentra basicamente no canto de Carmen, muito mais do que na coreografia. Nela, a anfitriã cubana convida o transeunte a sofrer uma verdadeira transformação graças ao sol, ao sal, ao romance e à bebida tropical – uma verdadeira utopia capitalista. Lazer barato e garantido, aliás, é atrás disso que a protagonista do filme corre.

No filme *Entre a loura e a morena*, a sequência se inicia com a música brasileira "Aquarela do Brasil", cantada em português. A partir da entrada das autoridades americanas, passa a ser "Você descobre que está em NY". "Aquarela do Brasil" foi considerada o samba oficial

do Estado Novo, pois valorizava a harmonia social e a prodigalidade da natureza. Isso é o Brasil se representando "lá fora". Na segunda parte da sequência, quando é a vez dos EUA se apresentarem, a música destaca a possibilidade de se aproveitar coisas da América Latina em NY, sem nunca se esquecer do lugar onde se está.

Nesse sentido, é a associação das opções de câmera, da composição das cenas, das coreografias, que misturam estilos, e das músicas que define a forma da encenação e o ritmo da sequência de abertura. O resultado é uma síntese original entre a cultura e a política, imaginando a nação sob o crivo da ideologia que confirma os códigos de representação social: um nacional popular, urbano e branco.

UM PARÊNTESE PARA CARMEN

Tomei emprestado o título de uma crítica publicada na revista *O Cruzeiro*, de 22 de novembro de 1942, que reclamava da performance de Carmen Miranda em seu segundo filme, enfatizando que a forma de apresentá-la era realmente depreciativa, servindo apenas para valorizar a protagonista do filme, a loura Alice Faye. Dizia o crítico denominado Grock:

> Ora, com Carmen Miranda, cantando coisas detestáveis, com um péssimo "maquillage", vestindo fantasias incrivelmente feias e "dirigida" como se fosse uma alucinada, não vai bem. Ou melhor, vai muito mal, apesar dos milhares de dólares de seu contrato, e que terão brevemente sabor amargo. Enquanto isso, lucra Alice Faye... A garota, com o mesmo diretor, e no mesmo filme, veste-se com elegância, é ajuizada, está linda e canta coisas deliciosas.

As críticas se desdobravam em pesquisas de opinião, em enquete com os fãs, em um verdadeiro caso de comoção nacional com

direito à formação até de dois partidos: carmistas e anticarmistas[18]. A revista *A Scena Muda*, em 1943, leva adiante uma enquete através da qual se pode medir o clima de disputa política entre os que defendiam a verdadeira Carmen, não fazendo a mínima concessão para a sua estilização norte-americana, e os que defendiam que para fazer fortuna e fama internacional vale qualquer acordo.

A crítica dos filmes e a disputa em torno da imagem de Carmen Miranda servem de medida para avaliar a efetividade da estratégia da política da boa vizinhança em sua vertente cinematográfica, bem como para refletirmos sobre quais eram os elementos em disputa na conformação de uma imagem de país e de continente, num contexto de acelerada redefinição do panorama internacional.

A caricatura de Carmen/Brasil/América Latina, elaborada pelas demandas da boa vizinhança, compôs um quebra-cabeça continental com peças que não se encaixavam e, por isso, foi rejeitada por uma parte do público. Afinal, o Brasil nunca foi Cuba e a Bahia não é o Brasil, tampouco Carmen é baiana.

Por outro lado, a necessidade dos fãs de que Carmen Miranda reabilitasse a sua imagem, quer voltando para o Brasil "para recuperar as simpatias maiores do nosso público"[19], quer buscando papéis mais adequados, apontou para a viabilidade do quebra-cabeça continental na criativa geografia cinematográfica. Afinal de contas, o sistema de representações que se molda com base nas referências culturais norte-americanas exerceu e ainda exerce forte influência no imaginário cultural latino-americano.

A partir dessa dupla referência, aparentemente contraditória, avalia-se a demanda do público por uma autoimagem de país mais adequada ao padrão dominante da cultura ocidental. "Uma Carmen

18 Mendonça, op.cit., cap. 5.

19 *A Scena Muda*, 1/06/1943

sem balangandãs" seria uma possível saída, tal como escreveu o crítico da revista *A Scena Muda*, Renato Alencar:

> Será excelente lembrança, a de os seus diretores lhe confiarem papéis diferentes desses já exaustivos figurinos de baianas antibaianas, coisa que, nem de leve se aproxima de verdade. E não me venha dizer que se trata de estilizações...Uma Carmen vestida com elegância, uma Carmen social e distinta, interpretando papéis mais sérios e decentes, eis o que muitos de seus fans desejam ver na tela. O turbante, os balangandãs, as estouvadas grosserias cênicas, as explosões de ataques de estupidez, as ciumadas grotescas, com arremessos de sapatos na cara dos coiós e dentadas na mão dos namorados, tudo isso é irritante, cacete, conduzindo o espectador a planos de apreciações visivelmente antipáticos [...][20].

Uma Carmen sem balangandãs era a redenção de um país que se imaginava alegre, sim, mas também elegante, social e distinto.

Fecho o parêntese para Carmen com uma nota sobre a sobrevivência das imagens no imaginário popular. Durante as minhas pesquisas nos Estados Unidos, na primeira década do século XXI, duas situações me chamaram a atenção. A primeira delas, caminhando pelas ruas de Castro (The Castro), o bairro LGBTQIAPN+ da cidade de São Francisco, na Califórnia, deparei-me com uma vitrine em que o modelo, de corpo de homem musculoso, estava vestido com os trajes de Carmen em *Uma noite no Rio* (1941). A segunda, em uma parada de Halloween no mesmo bairro, também por volta dos anos 2000, impressionou-me o número significativo de drag queens que performavam como Carmen Miranda, com suas sandálias plataforma e o inesquecível *tutti-frutti hat*.

A capacidade de Carmen Miranda de sobreviver na memória pública LGBTQIAPN+, não somente nos Estados Unidos, mas também em outras instâncias, lança sua imagem para além dos

20 *A Scena Muda*, 14/10/1941

estereótipos estabelecidos pela geografia imperial projetada pelos Estados Unidos durante a política da boa vizinhança e seus desdobramentos menos imaginativos na Guerra Fria.

Carmen Miranda transmuta-se em imagem-ato decolonial[21]. Uma imagem que adere ao corpo e o transforma, que movimenta o corpo e o revoluciona, que ativa os sentidos e convoca à ação. Uma imagem viva que performa a história, ocupa os espaços públicos e desloca a centralidade da representação imperial.

REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos*. Niterói: Intertexto, 2000.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Uma proposta metodológica para a análise histórica de filmes*. Niterói: UFF, História, 1999. p. 16. (Mimeo).

CINEARTE. 15 maio 1941.

CINEARTE. Comentários de Gilberto Souto. 15 maio 1941.

HOLLYWOOD – Laboratório de celebridades. Assina P. J. *Careta*, ano XXII, n. 1671, p. 32-33, 17 fev. 1940.

JORNAL DO BRASIL. 5 nov. 1942.

MENDONÇA, Ana Rita. *Carmem Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

O PARAÍSO das celebridades estrangeiras. *Careta*, 8 mar. 1941, p. 32-33.

21 O conceito de imagem-ato (*Teoria do Ato Icônico*), desenvolvido pelo historiador da arte Horst Bredekamp, propõe que as imagens não são apenas representações passivas ou linguísticas, mas entidades ativas e "vivas" que possuem agência própria para incidir sobre o espectador, provocando reações físicas, corporais e políticas, sobre a categoria ver: Bredekamp, Horst, Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency. Translated by Elizabeth Clegg. Berlin and New York: Walter de Gruyter,, 2018; Feitoza, F. (2022). O "ato da imagem" de Bredekamp: ontologia e presença dos artefatos visuais. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, *49*(57), 181-197. https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.181203

SUMÁRIO

O'NEIL, Brian. The demands of authenticity: Addison Durland and Hollywood's Latin image during World War II. *In*: *LASA Meeting*, Chicago, September 1998, Panel ART26.

O'NEIL, Brian. Yankee invasion of Mexico, or Mexico invasion of Hollywood? Hollywood's renewed Spanish-language production of 1938-1939. *Studies in Latin American Popular Culture*, v. 17, spring 1998, p. 81.

PINTO, Sergio Augusto. Sonhos importados. *In*: *Nosso Século, 1930-1945*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 248.

REVISTA A Scena Muda, 1 jun. 1943.

REVISTA A Scena Muda, 14 out. 1941.

REVISTA A Scena Muda, 15 abr. 1941.

REVISTA A Scena Muda, 19 set. 1944.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica:* multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

10

Débora Kaizer Felicíssimo

ENTRE PRESENÇAS E AUSÊNCIAS:

O CINEMA AFRO-ASIÁTICO NO CIRCUITO DE FESTIVAIS DE CINEMA

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-753-8.10

Tratando-se de festivais de cinema, os nomes mais famosos remetem a festivais estabelecidos em grandes metrópoles europeias. Berlim, Cannes e Veneza, para citar apenas alguns, são sinônimos de festivais de prestígio, os filmes lá exibidos são associados ao maior status e relevância do que o cinema produz. Os festivais de cinema surgem na Europa como iniciativas estatais nos anos 1930, em um contexto anterior à eclosão da Segunda Guerra Mundial, como eventos estruturados para prestigiar o cinema nacional, da exaltação de uma estética esensibilidade artística que tenta delimitar o que seria um cinema de qualidade. Esse é o caso de Cannes, Moscou, Veneza e Karlovy Vary (Handling, 2025). Os primeiros festivais de cinema estabelecidos tomam para si a missão de exibir filmes e também determinar premiações, criando um clube fechado em que a seleção dos filmes exibidos passa a ser associada a um nível de legitimidade artística e do cinema como um bem cultural.

Profundamente afetados pela Segunda Guerra Mundial e pela reconstrução europeia após o seu fim, os festivais aos poucos retomam suas atividades durante a Guerra Fria, surgem novos festivais como o de Londres na Inglaterra em 1957, o de Edimburgo na Escócia em 1947 e Karlovy Vary na Tchecoslováquia em 1946. Os festivais aparecem como centros fundamentais para o reconhecimento de correntes cinematográficas, diretores e cinemas nacionais. A circulação em festivais, em alguns casos, tem como consequência os subsídios para a distribuição de filmes por países e continentes diferentes daqueles que os produziram.

O reconhecimento da crítica e o trabalho das revistas de cinema estão em grande parte associados à recepção que determinados filmes possuem em festivais de renome. Nesse contexto, o objetivo deste capítulo é inserir o cinema dentro de hierarquias, debates e disputas, criando uma análise sobre o impacto dos festivais para a produção cinematográfica de diretores e nações periféricas da indústria cinematográfica, especificamente sobre produções africanas e asiáticas. Para isso, procura-se levantar e contrapor diferentes

ideias sobre disputas políticas, estéticas e culturais dos festivais de cinema, por meio da observação de como filmes africanos e asiáticos aparecem em alguns desses festivais. O objetivo limita-se ao recorte do festival de Cannes, na França, e o festival de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia durante as décadas de 1960 e 1970.

Segundo Elena Razlogova (Razlogova, 2021), após a Conferência de Bandung, a troca de experiências cinematográficas entre países africanos e asiáticos com indústrias cinematográficas mais desenvolvidas teve um considerável impulso. Enquanto vários países desses continentes estavam submetidos a controles coloniais, entre os países com uma produção considerável destacavam-se os casos do Japão, da Índia e do Egito. Razlogova dedica-se ao estudo principalmente do Festival de Cinema Afro-asiático ocorrido em sua primeira edição na cidade de Tashkent em 1958. Esse festival teve três edições: a primeira na cidade de Tashkent, a segunda no Cairo em 1960 e a terceira e última em Jacarta em 1964. O Festival de Cinema Afro-asiático teve como característica fundamental seguir os princípios da Conferência de Bandung como preceito para a "paz e amizade entre os povos". O termo afro-asiático é utilizado por esses festivais com o intuito de mobilizar solidariedade internacional entre diferentes regiões, incluindo a península Arábica, a África e a Ásia (Salazkina, 2023, p. 51) e será empregado ao longo de todo o capítulo.

Embora não seja o nosso foco, o conhecimento sobre a existência desse festival afro-asiático é útil como ponto de partida, uma vez que estabelece como nos anos 1960 estavam sendo estabelecidas tentativas de criar diferentes redes sociais e culturais que conectassem diferentes partes do mundo aos continentes asiático e africano. A localização inicial do festival na cidade de Tashkent, capital do Uzbequistão, já está relacionada a uma tentativa da União Soviética de se aproximar de países da região central do continente asiático. E o festival de cinema da cidade também assume para si a proposta de centralizar produções da África e da Ásia.

Desse modo, tanto o Festival de Cinema Afro-asiático quanto o Festival de Cinema Internacional de Tashkent são dois festivais inseridos em um movimento de priorizar o estímulo ao contato cultural, sendo responsáveis por trazer cineastas, atores, críticos de cinema, mas também políticos e embaixadores para conhecer a cidade e ter contato com tradições locais (Salazkina, 2023). Assim, o festival tinha como ponto central a formação de alianças políticas e o cultivo de relações entre países, em especial procurando fortalecer os laços da União Soviética com países da Ásia e da África.

O festival de Tashkent traz algumas dinâmicas interessantes a serem tratadas no sentido de propor um tipo de organização diferente do que estava sendo realizada na Europa. Formulou-se como proposta um festival que priorizava a difusão da produção cinematográfica realizada em países que muitas vezes eram excluídos dos circuitos de festivais. Um festival pensado com objetivos diferentes do que vamos observar em Cannes, por exemplo. Quando se tem como perspectiva apenas o tipo de festival organizado em países como França, Áustria ou Itália pode-se adotar uma visão de que todos os festivais organizados no continente europeu privilegiavam apenas a produção europeia ou estadunidense, e isso não necessariamente era correto como veremos a seguir.

Ao tomar apenas como ponto de referência Cannes, Veneza ou Berlim, pode-se ter uma perspectiva muito limitada do que estava sendo produzido no cinema, mas também é possível observar que existem indústrias cinematográficas fortes no eixo asiático ou africano. Em contraste, além do festival internacional de cinema de Tashkent e da organização do festival de cinema afro-asiático com as suas três realizações, a União Soviética também contribuiu de diferentes formas para exibir e estimular a circulação de diferentes integrantes da indústria, incluindo-se aqui cineastas, atores, diretores de arte, produtores e até mesmo tradutores. O festival internacional de cinema de Karlovy Vary, criado em 1946, a partir de 1959 começa a alternar com o festival de cinema de Moscou, ou seja, em um ano

há o festival de Karlovy Vary e no próximo há o festival de Moscou. O festival de cinema de Karlovy Vary é criado no mesmo ano que o cinema de Cannes, mas eles não possuem a mesma fama ou consolidação, há a criação de hierarquias entre os festivais e nos espaços que existem e quais filmes são recebidos nesses espaços.

Por exemplo, Karlovy Vary, após a ascensão comunista na Tchecoslováquia, passou a incluir em sua programação mais filmes de países do chamado Terceiro Mundo e a premiar filmes que se alinhavam politicamente ao bloco soviético (Razlogova, 2020). Cannes passa a incluir uma programação mais diversa e que valoriza mais o cinema independente apenas após os eventos de 1968; a exclusão de filmes de países periféricos era a regra. Mesmo em 1978, o diretor de Cannes, Gilles Jacob, afirmou publicamente a impossibilidade de incluir em massa produções de países de Terceiro Mundo, na medida em que elas não poderiam competir com as grandes produções das "potências cinematográficas" (Razlogova, 2020, p. 144). Assim, abordando Karlovy Vary e Cannes, podemos contrapor diferentes tendências e perspectivas sobre o cinema.

Ao levantar os filmes exibidos nos festivais de cinema de Cannes e Karlovy Vary ao longo das décadas de 1960 e 1970, não é facilmente acessível a informação de quais filmes foram exibidos nesses eventos em categorias não competitivas ou que não foram nomeados a premiações. Logo, ao comparar as aparições de filmes produzidos no continente africano e no asiático, opta-se por considerar os filmes indicados a premiações. Assim, a seguir são comparados dois festivais diferentes: o de Cannes na França e o de Karlovy Vary na Tchecoslováquia. Desse modo, é possível centralizar um polo importante no mundo capitalista que carrega um capital cultural de avaliação e crítica do que é produzido muito forte por meio do festival francês e também valorizar o mundo socialista ao valorizar o circuito soviético, que lutava por zonas de influência no debate político, cultural e estético das artes e do cinema.

Ao considerar os filmes que são nomeados para premiações no festival de Cannes na década de 1960, há certas tendências que podem ser observadas. Não há filmes em Cannes nessa década que sejam produzidos na Ásia ou na África. Há algumas indicações à Palma de Ouro, principal premiação de Cannes, a filmes asiáticos e africanos, e elas seguem um padrão. Na década de 1960, há a indicação de um filme do Egito, *A última noite*, dirigido por Kamal El Sheikh, ocorrida no festival de 1964 ; uma indicação do Marrocos, *Âmes et rythmes*, dirigido por Abdelaziz Ramdani, no festival de 1962; e também uma indicação chinesa, *A sombra encantada*, dirigido por Han-Hsiang Li, em 1960. Em maior número, há três filmes indianos, nos festivais de 1960, 1962 e 1964, e um total de sete filmes japoneses, que tem como destaque o ano de 1964, em que três filmes são indicados à Palma de Ouro[1].

A década de 1970 segue uma linha similar, na qual, em grande parte, os mesmos países continuam aparecendo. A Argélia, a China, a Índia, o Líbano e a Tunísia aparecem com apenas uma indicação cada. O Egito aparece com duas indicações e o Japão com quatro. O filme argelino saiu como vencedor da Palma de Ouro no festival de 1975 com o filme *Crônica dos anos de fogo* (1975), dirigido por Mohammed Lakhdar-Hamina , um filme épico que retrata a luta por independência do povo argelino contra a França. A cineasta libanesa Heiny Srour, responsável por *A hora da libertação chegou* (1975), primeira mulher a dirigir um filme no Líbano, também lida com a temática da libertação colonial do domínio imperialista ao abordar o impacto da influência britânica no Líbano. Há poucos filmes reconhecidos em festivais que são produzidos na península Arábica e tematicamente a aparição de Srour corrobora para a noção de que, na década de 1970, os temas que foram sendo premiados transformam-se, sendo diferente do que ocorreu ao longo da década de 1960.

1 Não foi contabilizada a nomeação do cineasta Uri Zohar pelo filme *Shlosha Yamim Veyeled* (1967), pois é uma produção israelense de um cineasta que é filho de imigrantes poloneses nascido durante o domínio britânico da Palestina.

Na década de 1970, quando ocorreu a vitória da Palma de Ouro por *Crônica dos anos de fogo*, pode-se argumentar sobre uma possível virada na qual enredos sobre o combate ao imperialismo estavam ganhando destaque e sendo mais valorizados do que na década anterior, em um cenário em que a Argélia já havia conquistado a sua independência. Nesse contexto, as ausências são tão importantes quanto as premiações. Trata-se do mesmo festival que ignorou a existência de *A Batalha de Argel* (1966), do cineasta Gillo Pontecorvo. O filme foi premiado amplamente na Itália, foi nomeado ao Oscar e, apesar de não ter sua circulação explicitamente proibida, foi ignorado no território francês. Desse modo, inserem-se as escolhas dos festivais em contextos de disputas e de constantes mudanças. O levantamento dos países que estão sendo reconhecidos, dos cineastas e dos enredos é uma alternativa de pesquisa muito rica, pois pode demonstrar rupturas e continuidades, ou seja, possibilita a análise de transformações históricas.

Considerando os países do nosso recorte geográfico que aparecem com maior frequência em Cannes – Egito, Índia, Japão e China –, eles têm a característica de possuir uma indústria cinematográfica forte e desenvolvida[2]. A China em especial já tem desenvolvida a produção de filmes de artes marciais com o estúdio Shaw Brothers bem consolidado; a Índia tem uma produção de dramas, comédias e musicais, apresentando uma grande variedade de filmes, assim como o Egito. O Japão tem o drama e a ação bastante marcados[3].

Há nos casos desses países um acesso a recursos necessários para produzir filmes, sejam câmeras, filmes para a gravação ou a própria possibilidade de distribuir para outros países o produto finalizado (Diawara, 1992). Contudo, isso não é uma explicação satisfatória para a aparição somente de filmes produzidos nesses países. Durante

2 Embora, por exemplo, a Argélia e o Marrocos tivessem indústrias cinematográficas avançadas, as produções desses países não eram frequentes em Cannes.

3 Pode-se destacar o papel do cineasta Akira Kurosawa, que, mesmo ao realizar filmes dramáticos, valorizava dramas que envolviam a violência e a criminalidade com tendências épicas.

os anos 1970, o festival de Karlovy Vary inclui três filmes do diretor iraniano Sohrab Shahid Saless: *Tabiate Bijan*, *Dar Ghorbat* e *Reifezeit*. Há também três filmes senegaleses: *Reouh-Takh*, *N'Diangane* e *Xala*. Além deles, há a produção da Tunísia *Sajnane*, do cineasta Abdellatif Ben Ammar, e a produção do Congo *Mukissi*, do diretor Herbert Risz[4]. O festival de Karlovy Vary serve aqui como referência para observar como, mesmo em situações frequentemente mais precárias, existiam produções independentes que conseguiam ser distribuídas, exibidas em festivais e reconhecidas por suas propostas e por suas inovações. Problematizar e analisar as práticas dos diferentes festivais requer um olhar crítico e histórico sobre as escolhas feitas. Diferentes festivais possuem diferentes trajetórias e objetivos (Handling, 2025; Razlogova, 2021). A observação de indicações, premiações, recorrência de alguns nomes ou exclusão de outros contribui para uma melhor compreensão dos embates dentro do meio cinematográfico. Há disputas pela ocupação de espaços, disputas políticas, culturais e estéticas. Famosamente o festival de cinema de Moscou exibia muitos filmes com diferentes abordagens culturais e estéticas, mas as premiações eram dadas aos filmes com forte conteúdo ideológico socialista ou progressista (Salazkina, 2023, p. 67). A formação acadêmica de muitos aspirantes a cineastas africanos na escola de Cinema de Moscou também impactou no sentido da pluralidade de produções que participavam do festival de Moscou[5].

Pierre Bourdieu (2007), ao tratar da formação do gosto e da sensibilidade, ressalta a tentativa de hierarquizar diferentes bens culturais, seja no teatro, na pintura ou no cinema, em uma forma de

4 Apesar de produzido no Congo, o diretor Herbert Risz é suíço.

5 O documentário *Talking about trees* (2019), do cinesta Suhaib Gasmelbari, acompanha diretores sudaneses como Ibrahim Shaddad e Suliman Mohamed Ibrahim Elnour, que tiveram formações em cinema no bloco socialista e posteriormente retornaram ao seus países, com a intenção de continuar produzindo filmes. Embora a atuação desses cineastas não seja contínua e não alinhe perfeitamente com o recorte temporal das décadas de 1960 e 1970 deste capítulo, o documentário oferece uma perspectiva interessante sobre os desafios entre a formação acadêmica e os recursos disponíveis para a realização de cinema em um cenário de poucos recursos.

construir um modo dominante nas formas de ver e interpretar. Os embates sobre os modos de ver são permeados por embates coloniais, nos quais a influência externa, frequentemente imperialista, pode modificar os modos de ver, acostumando o olhar a enredos estadunidenses e europeus que tentam consolidar estéticas cinematográficas a serem reproduzidas.

Ao tratar da construção social do gosto, distingue-se, por exemplo, o *status* da pintura, da escultura e da música clássica como espaços ligados às estéticas burguesas e eruditas, completamente distintas da estética popular. A distinção e a hierarquia entre as artes também são internas, e a divisão dos gêneros cinematográficos reforça a discrepância de capital cultural, dos conhecimentos, das formas de produzir, de se comportar e de compreender que são valorizadas.

As produções que são reconhecidas estão inseridas nessas dinâmicas: quais são as narrativas, quais gêneros cinematográficos são tomados como sérios ou aqueles que são descartáveis. O reconhecimento atribuído ao drama não é o mesmo do terror. O cinema narrativo é criado em 1906 (Gunning, 2006), mas o cinema começa a ser desenvolvido, por exemplo, no continente africano a partr dos anos 1950 e se desenvolve propriamente nos anos 1960. A tradição cinematográfica, a infraestrutura e as condições financeiras para produzir filmes e distribuí-los não eram consolidadas. As condições de visibilidade, seja pela escassez de recursos, seja pelos diferentes reconhecimentos dos gêneros cinematográficos, aparecem nos festivais ; há o predomínio em Cannes e Karlovy Vary do enredo dramático. Há uma construção histórica do que é valorizado e do que é demandado e, consequentemente, daquilo que é legitimado por premiações e em espaços competitivos por poder e influência.

A construção do gosto e a construção estética abordada por Bourdieu enfatiza como o gosto e o reconhecimento não são dados, possuindo implicações sociais e históricas, uma vez que estão relacionados a práticas culturais. Dentro desse contexto, o autor desenvolve

a hierarquização social presente dentro do mundo das artes, uma vez que ela ocorre também a partir de uma hierarquização social dos seus consumidores, de maneira que há uma divisão sobre o que é um bem cultural legítimo e aquele que não o é. E em grande parte os festivais de cinema servem para embasar essa narrativa do que é legítimo, dos espaços abertos e fechados e para quais tipos de filme.

Assim, há algumas estéticas legítimas, construídas cultural e historicamente, o que situa o uso de técnicas cinematográficas, dos tipos de enquadramento, da iluminação, entre outros, dentro de diferenciações de valor e reconhecimento. Dentro disso, encontram-se também as trocas de inspirações e do intercâmbio cultural, bem como os seus resultados práticos. O cinema precisa ser reconhecido por quem possui o poder de atribuir legitimidade, quem ajuda na sua divulgação e qualifica-o como obra-prima; a classificação de um cinema como popular, ou como o erudito e o intelectualizado, frequentemente depende de uma crítica especializada ou de artistas reconhecidos e estabelecidos. A recepção depende das circunstâncias específicas de uma época, do que era valorizado em cada período.

Nesse contexto, os festivais de cinema não aparecem como eventos neutros ou isolados, pois são transformados ao longo do tempo e são fundamentados em relações sociais, culturais e econômicas. A arte opera como forma de distinção social, restringindo a circulação em determinados espaços e abrindo outros. Quando observamos o exemplo de Cannes, há a possibilidade de mapear quais filmes e quais países estão sendo reconhecidos e quais estão sendo excluídos, temas valorizados e uma série de outras características.

Ao tomar o festival de Karlovy Vary como contraste, na década de 1960 há três filmes egípcios e um filme vietnamita em sua seleção de melhores filmes[6]. Já na década de 1970, Karlovy Vary conta com um filme do Egito, *Ghroob Wa Shrooq*, dirigido por Kamal El Sheikh;

6 O festival de cinema Karlovy Vary historicamente reconhece muito o cinema latino-americano e apresenta uma quantidade substancial de filmes argentinos, brasileiros e cubanos como destaques.

um do Senegal, *Xala*, dirigido por Ousmane Sembène; e outro da Argélia, *Autopsie d'un complot*, dirigido por Mohamed Slimane Riad. Levando em consideração que o festival de Karlovy Vary não era realizado em todos os anos em virtude do revezamento com Moscou, a participação de filmes do circuito afro-asiático é bastante similar.

As criações de espaços específicos para privilegiar a produção asiática e africana estão relacionadas às práticas de festivais europeus. No caso de países como a Índia, o Egito, o Japão e a China, que são indicados a prêmios com maior frequência, são particulares, uma vez que eles não tinham a sua produção restrita e dependente de alguns raros cineastas independentes que, por uma razão ou outra, conseguiam os recursos necessários para produzir seus filmes. São países com estruturas cinematográficas consolidadas nos diferentes gêneros. Quando citamos os exemplos de filmes do Vietnã ou do Senegal participando de festivais, contrasta-se com esses casos. Utilizando o diretor senegalês Ousmane Sembène como exemplo, no início de sua carreira ele dependia do apoio governamental para financiar os seus filmes e foi um dos poucos a consegui-lo (Diawara, 1992). É uma situação completamente diferente da estrutura de financiamento do cinema indiano ou japonês.

Já nas circunstâncias do cinema indiano, egípcio, japonês e chinês, há o desenvolvimento de uma estrutura de produção diferenciada. São indústrias cinematográficas que, mesmo quando possuem nichos, como o *kung fu* no caso chinês, há a produção de filmes que englobam diferentes temas e gêneros cinematográficos[7]. São indústrias que também possuem um cinema de autor

7 Cf. MEHTA, Rini Bhattacharya. Bollywood, Nation, Globalization: An Incomplete Introduction. *In*: MEHTA, Rini Bhattacharya; PANDHARIPANDE, Rajeshwari V. (ed.). *Bollywood and globalization:* indian popular culture, nation and diaspora. New York: Anthem Press, 2010; LIM, Song Hwe; WARD, Julian (eds.). *The Chinese Cinema Book*. London: The British Film Institute, Bloomsbury Publishing Plc, 2020; MAATOUK, Tamara C. *Understanding the Public Sector in Egyptian Cinema: Cairo Papers in Social Science*, v . 35, n . 3. The American University in Cairo Press, 2019; FUJIKI, Hideaki; PHILLIPS, Alastair (eds.). *The Japanese Cinema Book*. London: The British Film Institute, Bloomsbury Publishing, 2020.

forte, aquele que atribui à direção a principal responsabilidade criativa pela criação do filme, com nomes como Satyajit Ray, Akira Kurosawa e Kamal El Sheikh.

O caso da Índia, do Egito e companhia são exceções. Muitos países africanos e asiáticos ainda lutavam contra o domínio colonial e não possuíam uma indústria de cinema nacional. Era um cenário de domínio político no qual as restrições financeiras eram enormes, onde o cinema desenvolvido era um cinema colonial. Em parte, nos locais que conseguiam ter algum tipo de produção a questão econômica estava ligada ao que era mais fácil e barato de produzir e a qual tipo de material seria menos arriscado quanto ao seu lucro. As produções independentes eram raras e as que existiam não tinham dinheiro suficiente para investir em grandes produções.

Além disso, em países ditos periféricos era e ainda é recorrente a dependência do financiamento estatal e muitas vezes a produção cinematográfica não é uma prioridade. Manthia Diawara (Diawara, 1992), por exemplo, destrincha como em diferentes regiões do continente africano há oscilações nos investimentos governamentais ao cinema. O autor traça comparativos entre os territórios lusófonos e francófonos, analisando as indústrias cinematográficas desses lugares, ressaltando como o auxílio estatal e a coprodução, em especial com países europeus, recorrentemente são as principais formas de produzir cinema na África.

Quando lugares sem uma indústria forte conseguiam, de algum modo, finalizar e distribuir filmes, levá-los até o circuito europeu era extremamente importante. O reconhecimento pela crítica e pelos festivais representava uma possibilidade de difusão para novos mercados. A legitimação da produção desses países periféricos poderia significar financiamento privado para produzir novos filmes. Para tanto, as escolhas técnicas e de enredo estavam relacionadas ao público-alvo, a quais temas a crítica e o público estavam valorizando em um determinado período. Os filmes precisam de público

nas salas de cinema. No entanto, em países em que salas de cinema são raras ou inexistentes, a produção para o mercado externo e o objetivo de obter reconhecimento internacional poderiam ser uma alternativa de sobrevivência para quem estava inserido ou queria se inserir na indústria cinematográfica.

Tendo isso em vista, em um cenário de Guerra Fria, de disputas coloniais e por independência após o final da Segunda Guerra Mundial, as disputas ideológicas fazem-se sentidas de maneira muito forte. São diferenças hierárquicas culturais; a produção de países com um histórico de colonização tenta se inserir em um quadro artístico repleto de desigualdades e diferenças. Nesse sentido, qual arte deve ser valorizada, o gosto classificado como erudito e o outro classificado como popular, o que é digno de ser exibido e premiado muitas vezes não é explicitamente dito, mas pode ser observado.

São marcações fluidas, mas que dizem respeito às práticas de leitura, consumo e de produção artística. A legitimidade artística é garantida por uma métrica de avaliação dominante em seus diferentes polos, às vezes valorizando uma arte revolucionária e anticapitalista, às vezes preferindo escolhas estéticas europeias. Isso interfere diretamente na possibilidade de inserção no mercado e na indústria cinematográfica. Ao lidar com a produção africana e asiática, elas são inseridas em um referencial no qual são constantemente colocadas como outro. São produções avaliadas a partir da comparação com o hegemônico, seja ele o cinema estadunidense, seja o francês, seja o italiano; grandes nomes conhecidos por ditar técnicas e movimentos cinematográficos são tomados como pontos de referência da crítica e dos festivais.

A criação do festival de cinema afro-asiático e o cuidado tomado pelo festival de cinema de Tashkent para diversificar os filmes que eram ali exibidos e premiados são sintomas de que essas hierarquias de produção eram percebidas e existia um movimento para tentar combatê-las. Nesse sentido, o estudo sobre a presença

de filmes africanos e asiáticos em diferentes festivais pode ajudar a desmistificar a ideia de que esse tipo de produção não existia ou que nunca alcançava relevância em nível internacional. São abertos, portanto, caminhos para complexificar a análise da história do cinema afro-asiático.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

DIAWARA, Manthia. *African cinema*: politics and culture. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant- garde. *In*: STRAUVEN, W. (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANDLING, Piers. The Red and the Black: The State and the Privateers, Different Approaches to Organizing Film Festivals. *In*: OSTROWSKA, Dorota; FALICOV, Tamara L. (ed). *Shaping Film Festivals in a Changing World*: practice and methods. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2025.

RAZLOGOVA, Elena. Cinema in the Spirit of Bandung: The Afro-Asian Film Festival Circuit, 1957-1964. *In*: BYSTROM, Kerry ; POPESCU, Monica ; ZIEN, Katherine (ed). *The Cultural Cold War and the Global South*: Sites of Contest and Communitas. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2021.

RAZLOGOVA, Elena. World cinema at Soviet festivals: cultural diplomacy and personal ties. *Studies in European Cinema*, [*s. l.*], v. 17, n. 2, p. 140-154, 2020.

SALAZKINA, Masha. *World socialist cinema*: alliances, affinities and solidarities in the global cold war. Oakland: California University Press, 2023.

11

Alessandra Kelly Tavares de Oliveira

ENTRE MARÉS, ARQUIVOS E IMAGENS:

UMA CONVERSA COM ADRIAN VAN WYK

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-753-8.11

Artista, pesquisador e produtor cultural sul-africano, Adrian Van Wyk desenvolve trabalhos que transitam entre cinema, poesia, arquivo e memória. Nascido e criado na Cidade do Cabo, sua produção investiga as permanências do *apartheid*, os processos de deslocamento, as relações entre território e memória e as conexões históricas que atravessam o Atlântico Negro e o Sul Global. Sua prática articula pesquisa e criação artística, transformando arquivos, histórias orais e experiências coletivas em filmes, videopoemas e projetos culturais.

Seus trabalhos transitam entre documentário, ficção e ensaio visual, com destaque para *What The Soil Remembers* (2023), filme sobre memória, deslocamento e as marcas do *apartheid*, que estreou no International Film Festival Rotterdam e recebeu o *Ammodo Tiger Short Award*, além de conquistar prêmios em festivais internacionais. Também produziu *Flores (Flowers)*, vencedor da competição internacional de curtas do *Sheffield DocFest*, e atualmente codirige *Notes From The Underground: A Cape Town Hip Hop Story*, documentário que investiga as relações entre cultura *hip-hop*, memória e diáspora na Cidade do Cabo.

What The Soil Remembers foi dirigido pelo cineasta equatoriano José Cardoso e produzido e codirigido por Adrian Van Wyk. O filme revisita a história de *Die Vlakte*, comunidade negra removida de forma violenta durante o *apartheid* para dar lugar à expansão da Universidade de Stellenbosch, e acompanha as disputas contemporâneas por memória, reconhecimento e reparação. Mais do que reconstruir um episódio histórico, a obra interroga as marcas que o deslocamento forçado deixou nos corpos, nas paisagens e nas relações sociais, aproximando-se de questões que atravessam toda a produção de Adrian. A escolha do tema também dialoga com sua própria trajetória intelectual: à época da realização do filme, desenvolvia pesquisas de mestrado em História no mesmo campus universitário erguido sobre os vestígios de Die Vlakte. Ao transformar o território em arquivo e testemunha, o filme articula memória, espaço

e justiça histórica, evidenciando como o passado permanece inscrito no presente e segue mobilizando lutas por reconhecimento.

Em 2023, foi artista residente do *Singapore Art Museum*, onde desenvolveu pesquisas sobre arquivo, memória e histórias invisibilizadas. Entre 2025 e 2026, integrou o programa *Atlantic Fellows for Racial Equity*, iniciativa internacional dedicada à formação de lideranças comprometidas com a justiça racial. Atualmente, é doutorando em Antropologia Social na Universidade de São Paulo (USP), sob orientação da professora Laura Moutinho. Sua pesquisa, *Histórias familiares e silêncios sob o regime do apartheid na África do Sul: histórias pessoais, memórias coletivas e viagens políticas pelo arquivo*, investiga as permanências do *apartheid* a partir das relações entre autoetnografia, arquivos e processos de construção da memória.

Ao longo de sua trajetória, colaborou com diferentes coletivos artísticos e culturais, desenvolvendo uma abordagem baseada na escuta, na colaboração e na responsabilidade ética com as comunidades retratadas. Entre suas principais influências estão os estudos sobre memória, território e diáspora negra, bem como o conceito de *tidalética,* formulado por Kamau Brathwaite, poeta e historiador de Barbados. Inspirada nos movimentos das marés, a tidalética propõe compreender a história e as identidades diaspóricas a partir de fluxos, deslocamentos, retornos e encontros, concebendo o oceano como espaço de circulação de memórias, saberes e formas de resistência.

Essa perspectiva atravessa a própria trajetória artística e intelectual de Adrian Van Wyk. Em seus filmes, parcerias e pesquisas, África, Caribe e América do Sul aparecem como territórios conectados por histórias de deslocamento, criação cultural e resistência. Arquivos, paisagens e histórias de vida tornam-se caminhos para refletir sobre as permanências da violência, mas também sobre as possibilidades de encontro, criação e futuro que emergem dessas experiências diaspóricas.

Nesta entrevista, Adrian reflete sobre sua trajetória entre poesia e cinema, o papel dos arquivos em seu processo criativo, as marcas do *apartheid* na paisagem urbana da Cidade do Cabo e os desafios éticos de trabalhar com memórias atravessadas pela violência. Ao longo da conversa, emerge uma compreensão da arte como prática de resistência, cuidado e imaginação política, na qual memória, território e imagem tornam-se caminhos para enfrentar o esquecimento e construir outras formas de futuro.

Adrian, agradeço por aceitar este convite para a conversa. Ao acompanhar sua trajetória, chama a atenção a maneira como poesia e cinema aparecem profundamente entrelaçados em seu trabalho. Gostaria de começar retomando o seu percurso: como essas duas linguagens se encontraram na sua formação artística e intelectual? Como uma imagem, uma palavra ou uma inquietação se transforma, ao longo do processo criativo, em um filme?

Adrian Van Wyk – Antes de tudo, obrigado pelo convite e por realizar esta entrevista comigo. Confesso que o convite me surpreendeu. Gosto muito do seu trabalho, da sua atuação política e das pesquisas que você produz. Espero que possamos colaborar no futuro. Eu venho da região norte da Cidade do Cabo, e você da Zona Sul de São Paulo; então, de muitas maneiras, essa ponte já está sendo construída. Para mim, tudo começa com a poesia. A palavra falada. Essa linguagem condensada capaz de transformar som em imagem. Cresci com a cultura profundamente presente na minha vida – a poesia e o *rap* tornaram-se caminhos de expressão que permaneceram comigo. Com o tempo, percebi que a poesia já habitava o cotidiano, inscrita nas maneiras pelas quais as pessoas falam, recordam, resistem, elaboram suas perdas e imaginam futuros. O cinema entrou por essa mesma porta. Sempre fui atraído por videopoemas e por pessoas capazes de transformar um poema em uma obra visual. Para mim, a ponte entre poesia e cinema é muito próxima. Ambos se preocupam com ritmo, imagem, silêncio, sentimento e com aquilo

que nem sempre pode ser explicado diretamente. Comecei a experimentar isso por conta própria e, mais tarde, colaborei com o cineasta equatoriano José Cardoso, que me ajudou a desenvolver e refinar essa visão. Nossas primeiras colaborações em diferentes vídeos lançaram as bases para os filmes que viríamos a produzir juntos. Na Universidade de Stellenbosch, também participei de um coletivo que realizava sessões mensais de poesia. Trabalhávamos intensamente na produção, na programação e na atmosfera de cada encontro. Estávamos sempre pensando em como transmitir uma mensagem para o público, como criar um espaço e como promover o diálogo entre as pessoas. O que começou com um pequeno público acabou crescendo e se tornou uma parte importante do calendário de poesia. Essa experiência me ensinou que a produção cultural não diz respeito apenas à obra final. Trata-se também de construir espaços, relações, públicos e formas de encontro. A colaboração tornou-se, portanto, uma parte importante do meu processo. Trabalhei em coletivos, entre países e entre diferentes linguagens artísticas. Isso traz benefícios evidentes, mas também exige paciência, confiança e disposição para escutar. Meu trabalho costuma se construir nessas passagens entre lugar, memória e forma. A palavra escrita continua sendo uma orientação importante para mim. A escrita funciona como um portal. Ela me ajuda a formular imagens, desenvolver narrativas e compreender o que estou tentando dizer antes que o trabalho se torne um filme, uma instalação ou outra forma criativa. O arquivo também é uma presença importante na minha prática. Penso o arquivo em muitos formatos: fotografias, documentos, histórias orais, gestos, canções, histórias de família e fragmentos. O arquivo torna-se um ponto de partida para pensar o presente. Nesse sentido, cinema, pesquisa e produção cultural não são linguagens separadas para mim. São diferentes maneiras de abordar as mesmas questões. A pesquisa acadêmica me oferece ferramentas para compreender história, poder e memória. A poesia me oferece ritmo e verdade emocional. O cinema me oferece uma forma de transformar essas ideias em imagem, som e experiência pública. Meu processo criativo

geralmente começa com uma palavra, um sentimento, uma imagem ou um fragmento de arquivo. A partir daí, acompanho aquilo que essa imagem, essa palavra ou esse fragmento passa a exigir de mim. Toda pesquisa que realizo no âmbito acadêmico será sempre transformada em filme ou em alguma forma de produção criativa. Isso faz parte do meu compromisso de fazer com que a pesquisa ganhe vida e não permaneça inacessível às pessoas que muitas vezes são as próprias narradoras dessa pesquisa.

A memória está inscrita nas pessoas, mas também nos lugares, nas paisagens e nos territórios. Como essa relação entre memória e território aparece no seu processo de criação?

Sou da Cidade do Cabo, uma cidade marcada por diferentes formas de deslocamento que atravessam a vida. Houve o deslocamento físico e a remoção forçada de pessoas de suas terras, interrompendo séculos de vida e pertencimento. As pessoas foram retiradas de lugares que guardavam suas histórias e empurradas para periferias desprovidas de recursos. Isso ainda é visível hoje. É possível ver literalmente as cicatrizes deixadas na paisagem pelo planejamento espacial do *apartheid*. Houve também uma tentativa de apagamento espiritual, em que nossos rituais foram policiados e proibidos. Ainda assim, conseguimos encontrar maneiras de mantê-los vivos e garantir que não fossem perdidos. Mas as memórias entrelaçadas a essas paisagens e territórios não podem ser apagadas tão facilmente. As pessoas carregam memória. As famílias carregam memória. A terra carrega memória. Esse é um tema fundamental no meu trabalho e algo que estou constantemente tentando compreender. Nos meus filmes e na minha prática criativa, o território nunca é apenas uma localização. Ele é uma testemunha. Guarda os rastros da violência, da remoção e do retorno. Além disso, também me interessa a contínua reprodução do planejamento espacial do *apartheid*. Essas histórias não terminaram simplesmente. Elas continuam através das políticas públicas, da infraestrutura, do desenvolvimento desigual e da distribuição desigual de recursos. Por meio da linguagem visual, procuro

explorar como o passado permanece presente na maneira como as pessoas se deslocam, vivem, lembram e sobrevivem na cidade. Meu amigo Eavesdrop, conhecido poeta, *rapper*, ativista e curandeiro da Cidade do Cabo, costuma dizer que a memória é uma arma. Volto constantemente a essa ideia. A memória como arma nos permite permanecer firmes em terrenos instáveis. Terrenos assombrados. Terrenos que carregam cicatrizes visíveis. Terrenos marcados pela violência, mas também pela resistência, pelo cuidado e pela imaginação. Assim, memória e território aparecem no meu trabalho como forças conectadas. A memória dá voz ao território, e o território oferece à memória um lugar para se apoiar. Juntas, elas me permitem pensar sobre aquilo que foi removido, aquilo que permanece e aquilo que ainda pode ser recuperado.

Ao falar sobre memória, você começou sua resposta pela Cidade do Cabo. Qual é o lugar da Cidade do Cabo nas suas produções? Como ela influencia sua maneira de ver e pensar o mundo?

A Cidade do Cabo é meu ponto de partida para o mundo. É o lugar a partir do qual comecei a compreender imagem, arquivo, memória, terra e violência. Crescer e produzir trabalho a partir da Cidade do Cabo influenciou profundamente a maneira como penso a narrativa. A Cidade do Cabo é uma cidade de fragmentos. Existem histórias por toda parte, mas muitas delas foram deslocadas ou deliberadamente silenciadas. Por isso, quando penso em narrativa, não penso apenas em começo, meio e fim. Penso nos fragmentos, nas ausências, nos ecos e naquilo que permanece sob a superfície. Ela também moldou a forma como penso o arquivo. Na Cidade do Cabo, o arquivo não está apenas em documentos oficiais ou instituições. Ele vive nas memórias das pessoas, nas histórias de família, na música, nas fotografias, na terra, no oceano, nas ruas e nas cicatrizes do planejamento espacial do *apartheid*. Meu trabalho frequentemente começa desse lugar: tentando compreender o que foi abandonado, o que foi apagado e o que as pessoas continuam carregando. Viver no

Brasil me permitiu perceber aproximações, mas também diferenças importantes. Isso abriu novas oportunidades de diálogo e me ajudou a compreender melhor de onde venho. No cinema brasileiro, na cultura, na música, na poesia e na arte, vejo a imagem sendo utilizada como uma tecnologia de resistência e como um estímulo à memória. Isso me ajudou a refletir mais profundamente sobre meu próprio trabalho e sobre o contexto que me formou. Outro elemento importante é o oceano. O oceano é uma continuidade no meu trabalho. Sou profundamente influenciado pela tidalética (*tidalectics*), formulada por Kamau Brathwaite, e pela possibilidade de pensar através do movimento, do retorno, do ritmo e da troca. O oceano me permite pensar para além das fronteiras fixas. Ele me ajuda a compreender as conexões históricas, culturais e políticas entre a África do Sul, o Brasil, a América Latina e outras partes do Atlântico Negro e do Sul Global. Assim, a Cidade do Cabo influencia meu trabalho porque me oferece um chão a partir do qual falar, mas o oceano também me ensina que esse chão está conectado a outros territórios, outras histórias e outras formas de resistência. Com meus colaboradores e colegas, tenho interesse em compreender como essas marés continuam circulando entre nossos contextos: como a cultura viaja, como a memória sobrevive e como as imagens podem transportar resistência através da água, da linguagem e do tempo.

Grande parte do seu trabalho envolve histórias atravessadas pela violência, pelo deslocamento e por diferentes formas de apagamento. Como você pensa a dimensão ética do cinema ao trabalhar com essas memórias e com as pessoas que as compartilham?

Para mim, a responsabilidade ética começa pela colaboração. Procuro criar oportunidades em que os participantes não sejam tratados apenas como personagens de um filme, mas como pessoas que fazem parte do próprio processo de recontar a história. Suas memórias, seus silêncios, suas recusas e suas formas de lembrar precisam moldar a obra. O ato de recontar é um momento fundamental.

Não se trata apenas de registrar um testemunho ou extrair uma história. Trata-se de criar um espaço onde as pessoas possam se conectar com aquilo que aconteceu, falar através do trauma e decidir o que deve ser incluído e o que deve permanecer privado. Existem memórias que precisam ser ditas, mas também existem memórias que precisam ser protegidas. Considero essa distinção muito importante. Convivo com essas questões éticas todos os dias. Cada escolha importa: onde posicionar a câmera, quando fazer uma pergunta, quando parar de filmar, o que deixar de fora, como editar e como a obra retorna às pessoas que a tornaram possível. Não quero retraumatizar minha comunidade nem transformar a dor em espetáculo. Quero que o trabalho abra possibilidades de reconhecimento, reflexão e, talvez, cura. Mas também compreendo que o cinema não pode curar tudo. A jornada de cura está apenas começando, e ela começa pelo reconhecimento daquilo que ainda precisa ser curado. Em comunidades marcadas pela violência do *apartheid*, a memória carrega feridas profundas, mas também conhecimentos profundos. Minha responsabilidade é me aproximar dessas memórias e conhecimentos com cuidado, paciência e responsabilidade. Por isso, a questão ética não é algo que resolvo uma vez e deixo para trás. Ela permanece presente durante todo o processo. Está na relação antes das filmagens, durante as filmagens, na montagem e depois que o filme entra no mundo. Para mim, fazer cinema de forma ética significa compreender que as pessoas que compartilham suas memórias não estão apenas fornecendo material para um filme. Elas estão me confiando partes de suas vidas.

***What The Soil Remembers* ocupa um lugar importante na sua trajetória. Gostaria de ouvir um pouco mais sobre o processo de construção dessa obra e os encontros, desafios e reflexões que acompanharam sua realização.**

What The Soil Remembers surgiu de um encontro. José Cardoso e eu nos conhecemos em 2014, movidos por um interesse comum pela narrativa e pelas possibilidades do cinema como forma

de pensar o mundo. Naquele momento, estávamos desenvolvendo um roteiro de longa-metragem de ficção, mas fomos gradualmente atraídos pela história de *Die Vlakte*, uma comunidade removida à força do centro de Stellenbosch em decorrência da Lei de Áreas de Grupo de 1950, uma das políticas mais violentas implementadas pelo regime do *apartheid*. À medida que nos aproximávamos dessa história, começamos a compreender a profundidade de suas implicações. Para mim, esse encontro foi também profundamente pessoal. Eu era estudante da Universidade de Stellenbosch e, em determinado momento, percebi que os edifícios onde assistia às aulas haviam sido construídos sobre um território do qual famílias negras haviam sido expulsas décadas antes. Os lugares que eu atravessava diariamente carregavam histórias de deslocamento, perda e resistência que permaneciam pouco conhecidas. Foi então que decidimos abandonar temporariamente o projeto de ficção e dedicar nossa atenção a essa história, que precisava ser contada. O filme começou a ser realizado em 2015, em um momento particularmente intenso na África do Sul. Poucas semanas depois do início das filmagens, eclodiram os protestos estudantis que ficaram conhecidos como *Rhodes Must Fall* e *Fees Must Fall*. As discussões sobre memória, reparação, racismo institucional e responsabilidade histórica estavam por toda parte. Essa atmosfera atravessou profundamente o processo de realização do filme e mobilizou os antigos moradores de *Die Vlakte*, que passaram a reivindicar de forma ainda mais contundente o reconhecimento de suas histórias e das injustiças sofridas. Desde o início, entendemos que o filme não poderia ser construído apenas a partir do nosso olhar. Os anciãos e antigos moradores da comunidade participaram ativamente do processo, inclusive acompanhando diferentes versões da montagem. O retorno deles foi fundamental para a construção da narrativa. Essa colaboração nos levou a pensar não apenas no que contar, mas também em *como* contar. Por isso, optamos por uma estrutura que não segue uma narrativa linear. Em muitas tradições de que participo, as histórias são contadas de forma circular, permitindo múltiplas interpretações e diferentes caminhos de escuta.



Essa escolha também dialogava com a própria natureza da memória. Memórias atravessadas pela violência, pelo deslocamento e pelo apagamento raramente se apresentam de maneira contínua. Elas aparecem em fragmentos, lacunas, retornos e ecos.

Ao longo da nossa conversa, você destacou a importância dos arquivos, das histórias orais e das memórias inscritas nos territórios. Como você e José Cardoso mobilizaram esses elementos na construção de *What The Soil Remembers*?

O trabalho com os arquivos seguiu essa mesma lógica. Muitos dos materiais que encontramos estavam dispersos, esquecidos ou guardados em espaços abandonados. No filme, os arquivos aparecem marcados por interrupções e falhas visuais, aquilo que chamamos de *glitches*. Para nós, essas falhas não representavam apenas uma escolha estética. Elas falavam sobre os processos de apagamento que atingem determinadas histórias e sobre os desafios de reconstruir memórias que foram relegadas às margens. Ao longo do filme, procuramos refletir também sobre as consequências duradouras do deslocamento forçado. A ferida aberta pela Lei de Áreas de Grupo continua visível na paisagem sul-africana. Ainda hoje é possível perceber, inclusive do alto, como a segregação espacial produziu desigualdades que permanecem estruturando a vida cotidiana. Nesse sentido, o filme não busca oferecer respostas definitivas sobre reparação. Pelo contrário, ele procura perguntar o que significa reparar uma violência dessa magnitude e quem tem legitimidade para definir o que seria suficiente diante de uma história de expropriação e deslocamento. Mais do que um documentário sobre o passado, *What The Soil Remembers* é uma reflexão sobre a forma como a memória permanece inscrita nos territórios e continua moldando o presente. O solo, as paisagens e os espaços que habitamos carregam histórias que nem sempre são visíveis, mas que seguem produzindo efeitos. O filme nasce dessa tentativa de escutar essas histórias e de compreender como elas continuam a atravessar a vida das pessoas e os lugares que ocupamos. Um aspecto central da realização de *What*

The Soil Remembers foi a participação dos anciãos de *Die Vlakte* no próprio processo de construção da narrativa. Desde o início, José Cardoso e eu entendemos que essas histórias não poderiam ser contadas apenas a partir do olhar dos realizadores. Por isso, convidamos os antigos moradores da comunidade a acompanharem diferentes etapas da montagem, compartilhando impressões, questionamentos e leituras sobre os caminhos que o filme estava tomando. O retorno que recebemos foi fundamental para pensar não apenas o conteúdo da narrativa, mas também suas formas de representação. Essa experiência reforçou uma compreensão que continua orientando meu trabalho: a memória não é algo que simplesmente coletamos e organizamos, mas um processo vivo de diálogo, negociação e responsabilidade compartilhada. Nesse sentido, a sala de edição tornou-se também um espaço de escuta, onde as pessoas diretamente atravessadas pela história puderam participar da maneira como ela seria narrada e transmitida ao público.

SUMÁRIO

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Ana Maria Mauad

É doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense, com pós-doutorado no Museu Paulista da USP. Atualmente é professora titular do Departamento de História, pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF desde 1992, pesquisadora do CNPq desde 1996 e cientista do Nosso Estado FAPERJ desde 2013. Foi pesquisadora visitante da Cátedra Celso Furtado, no St. John's College, da Universidade de Cambridge, com financiamento CAPES/Cambridge University (2018). Foi pesquisadora sênior CAPES no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (jan.–mar. 2024). Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História da UFF entre 2013 e 2017. Foi integrante do CA de História do CNPq entre 2021 e 2024, e entre 2023 e 2024 assumiu a sua coordenação. Dedica-se ao ensino de teoria e metodologia da história. É autora do livro *Poses e Flagrantes: ensaios sobre História e fotografias* (Eduff, 2008) e organizadora da obra *Fotograficamente Rio, a cidade e seus temas* (FAPERJ/PPGH/LABHOI, 2016) e de outras obras, artigos acadêmicos e capítulos de livros sobre temas ligados à História Oral, História Pública, História visual, História cultural e História da Memória. Dedica especial interesse à reflexão crítica sobre fotografia.

E-mail: anamauad@id.uff.br

Lattes: http://lattes.cnpq.br/5456423540789233

ORCID:0000-0001-8973-5238

SUMÁRIO



Marina Berthet

É doutora em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Realizou um pós-doutorado no Instituto dos Mundos Africanos, Paris (França) em 2023. Atualmente é professora associada III do Departamento de História, pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF e do LAVIDOC (UFJF). É pesquisadora associada do Centro de Estudos Africanos do Porto (Portugal) e do projeto LinkArtÁfricas (2023 a 2028). Atualmente é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ensino de História da UFF. Trabalha com temas diversos. É coorganizadora do livro *Territórios, cidades e identidades africanas em movimento* (2023). É autora de diversos artigos acadêmicos e capítulos de livros sobre temas ligados à História de São Tomé e Príncipe e do Benim e ao cinema. Seus interesses são plurais com destaque a aspectos metodológicos e teóricos (etnohistória, história oral, cinema como fonte histórica, história pública).

E-mail: marinar@id.uff.br

Lattes:http://lattes.cnpq.br/3509406067137524

ORCID: 0000-0002-7748-7748

Renata Torres Schittino

É pesquisadora e docente no Instituto de História da Universidade Federal Fluminense. É mestre e doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e realizou pós-doutorado na Universidade Federal de Ouro Preto (Brasil) e estágio de pesquisa na Universidade de Coimbra. É integrante do Observatório do Tempo Presente e coordena o Grupo de Estudos Asiáticos da Universidade Federal Fluminense. É autora de *Hannah Arendt, a Política e a História*, dentre outras obras e produções acadêmicas nas áreas de história contemporânea, história da Ásia contemporânea, teoria da história, história e marxismo.

E-mail: renataschittino@id.uff.br

Lattes:http://lattes.cnpq.br/9700906129836697

ORCID: 0000-0002-7088-5866

SUMÁRIO

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Alessandra Kelly Tavares de Oliveira

É doutoranda e mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS-USP). Pesquisadora do Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença (NUMAS/USP), desenvolve pesquisas sobre raça, gênero, memória, mobilidades e diásporas negras, com ênfase nas relações entre Brasil, Moçambique e África do Sul. Participa dos projetos de pesquisa *Do coração das guerras a poéticas da plasticidade: criação e engajamento no pensamento artístico em contextos africanos dos anos 1980 a nossos dias*, coordenado por Denise Dias, e *Vidas conectadas em duas diferentes temporalidades: exclusões e medos, doenças e perdas no sul da África* e *Sowing the Seeds of Segregation: interrogando a desigualdade social na África do Sul*, ambos coordenados por Laura Moutinho.

E-mail: ale.tavares@usp.br

Lattes:http://lattes.cnpq.br/8332572093790660

ORCID:0000-0002-8584-4717

Bianca Ferreira Machado da Silva

É mestre em História Social pelo PPGH da Universidade Federal Fluminense (UFF) e atualmente cursa o doutorado na mesma instituição, dedicando-se aos estudos sobre cinema norte-coreano e representações femininas, com interesse nas relações entre o audiovisual, a cultura, a política e a sociedade.

E-mail:biancafms@id.uff.br

Lattes: http://lattes.cnpq.br/8349827175636184

SUMÁRIO

Carlos Eduardo Pinto de Pinto

É professor associado do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IFCH-UERJ) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH-UERJ), vinculado à Linha de Pesquisa Política e Cultura. Possui bacharelado e licenciatura em História pela UERJ (2001), mestrado em História Social da Cultura pela PUC-Rio (2005) e doutorado em História pela UFF (2013). Em 2012, realizou doutorado-sanduíche no exterior com bolsa CAPES, com atividades na *Université Paris 8* e no *Laboratoire d'Histoire Visuelle Contemporaine* (LHIVC), vinculado à École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Foi contemplado nos editais Prociência-UERJ e APQ1-FAPERJ. É coordenador do Laboratório de Imagem e História Urbana/UERJ (IMAGHU) e pesquisador do Núcleo de Estudos sobre Biografia, História, Ensino e Subjetividades/UERJ (NUBHES) e do Laboratório de História Oral e Imagem/UFF (LABHOI), além de um dos coordenadores do GT Imagem, Cultura Visual e História, da Anpuh-Rio. Tem experiência na área de História do Brasil República, pesquisando principalmente os seguintes temas: imagens e cinema (com ênfase em Cinema Novo e chanchadas), subjetividades, história do Rio de Janeiro, cidades, arquitetura, figurino e moda. É autor de artigos e capítulos sobre cinema e política e coautor, com Juliana Muylaert, do livro *A capitalidade em disputa: o Festival Cinematográfico do Distrito Federal e outros festivais no Brasil dos anos 1950* (2022).

E-mail: dudachacon@gmail.com

Lattes:http://lattes.cnpq.br/2703751377441692

ORCID: 0000-0001-7448-2565

Débora Kaizer Felicíssimo

É mestre e doutoranda em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (2024). É bacharel e licenciada em História pela mesma universidade. Suas áreas de pesquisa incluem relações de gênero, cinema brasileiro, cinema latino-americano e dinâmicas coloniais no cinema. Atualmente é professora de História nos municípios de Angra dos Reis e Paraty.

E-mail:deborakaizer@id.uff.br

Lattes: http://lattes.cnpq.br/0522640696444220

ORCID: 0009-0000-4645-5068

SUMÁRIO

Flávia da Silva Barbosa

É doutoranda em História Contemporânea no PPGH pelo Departamento de História da Universidade Federal Fluminense com ênfase em História Cultural e História do Oriente Médio. É mestre em História Contemporânea pelo PPGH-UFF e licenciada em História pela UFF. É bacharel em Sociologia pela UFF.

E-mail: flaviabarbosa@id.uff.br

Lattes: http://lattes.cnpq.br/5077302858240940

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1633-5828

Flávio da Silva Nogueira

É doutorando em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP) e mestre em Artes (USP), onde desenvolveu pesquisa sobre expressões de cura em contextos africanos contemporâneos, com trabalho de campo na África do Sul e na Etiópia. Especialista em Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais pelo CELACC/USP, integra o projeto temático LinkArtÁfricas (FAPESP) e foi pesquisador da Cátedra UNITWIN/UNESCO no Memorial da América Latina. Seus interesses de pesquisa situam-se nas interfaces entre antropologia visual, arte contemporânea e estudos decoloniais, com ênfase nas relações entre imagem, memória, corpo, gênero, sexualidade e regimes de visibilidade.

E-mail: flaviosn.nogueira@gmail.com

Lattes: http://lattes.cnpq.br/3665748393778138

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0297-1359

Juliana Muylaert

É historiadora com doutorado pela UFF. Atualmente é professora substituta de Teoria da História na UFRJ. Entre 2021 e 2025, realizou estágio de pós-doutorado na UFF com bolsa FAPERJ PDR-10. Desenvolve pesquisas sobre audiovisual e história, com ênfase no estudo dos festivais de cinema no Brasil. É coautora do livro *A capitalidade em disputa* (2022), entre outras publicações. É uma das fundadoras do Grupo de Pesquisa de Festivais Audiovisuais: histórias, práticas e políticas (CNPq) e pesquisadora associada do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF.

E-mail: jumuylaert@gmail.com

Lattes: http://lattes.cnpq.br/5068311846825078

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4199-2969

SUMÁRIO

Maria Clara Pinheiro Garcia

É graduada em História pela Universidade Federal Fluminense e atualmente mestranda no Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa de História e Cultura. A autora se especializa em História das Imagens e História do Vestuário, valendo-se de bases interdisciplinares para pensar como elementos visuais – dentre eles, as vestimentas e suas representações – existem em contextos históricos e como podem ser utilizados como fontes fundamentais à análise.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/6488465971183217

ORCID: https://orcid.org/0009-0004-1147-1489

E-mail: mariacpg@id.uff.br

ÍNDICE REMISSIVO

A

A Batalha de Argel 189, 190, 304

Aconteceu em Havana 270, 278, 281, 283, 284, 287, 288, 289, 290, 291, 292

adaptação cinematográfica 77

Adrian Van Wyk 312, 313, 314, 315

África do Sul 314, 319, 321

aparição 156, 160, 303, 304

apartheid 30, 313, 314, 315, 317, 318, 320, 321

apartheid de gênero 30

Ardida como pimenta 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 254, 260, 266

arquivo 52, 77, 84, 85, 100, 112, 193, 210, 220, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 240, 312, 313, 314, 315, 316, 322

- arquivos audiovisuais 227, 230, 231, 232, 233
- patrimônio audiovisual 230, 232, 239

arte do Juche 67

Atlântico Negro 313, 319

Au Cimetière de la pellicule 222, 226, 227, 228, 231, 232, 233, 237, 238, 239

B

Boa Vizinhança, ver Política da Boa Vizinhança 270, 271, 275, 276, 277, 279, 281, 283, 284, 286, 287, 289, 294, 296

C

Carmen Miranda 269, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 290, 293

censura colonial 81, 83

cinema 20, 21, 24, 25, 27, 33, 34, 48, 53, 54, 56, 57, 63, 66, 67, 68, 74, 76, 89, 99

- africano 99, 107, 109, 187, 223, 238
- afro-asiático 298, 300, 301, 310, 311
- árabe 118, 123, 124, 125, 188
- contracolonial 114, 184, 222
- de animação 24, 27
- documentário 115, 120, 128
- independente 117, 119, 302
- moçambicano 191, 194, 197, 206, 209, 217
- político 123, 243, 244, 247, 256, 261, 263, 266
- queer 266
- revolucionário norte-coreano 66

circulação internacional 106, 109, 182

colonialidade 160, 169, 270, 271, 276

colonialismo 59, 60, 63, 87, 90, 97, 112, 116, 125, 131, 132, 134, 144, 150, 167, 187, 219, 253, 258

consciência revolucionária 68, 74, 75

contracolonialismo 186

cultura política 270, 277, 279, 283

D

descolonização 132, 222, 229, 232, 240, 259

deslocamento forçado 313, 322

diáspora negra 314

direitos das mulheres 58, 158

E

Egito – A cidade dos mortos 135, 140

Entre a loura e a morena 270, 278, 284, 287, 288, 289, 291, 292

escravidão sexual 57, 58, 62

Estética da fome 258, 260, 266, 268

exílio 20, 24, 29, 30, 33, 36, 37, 42, 44, 51, 53, 81, 126, 135, 194, 195, 200, 201

F

festivais de cinema 21, 63, 109, 117, 157, 222, 244, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 307, 310

SUMÁRIO

Festival de Cannes 22, 109, 300, 303
Festival de Cinema Afro-asiático 300, 301, 310
festival de Karlovy Vary 300, 302, 305, 307, 308
festival de Tashkent 301
filme histórico 74, 189, 225, 237
filme-testemunho 25

G

gêneros cinematográficos 185, 217, 306, 308
geografia imaginada 271

H

Hacia un Tercer Cine 125, 259, 260, 266, 267
história pública 89, 221, 222, 224, 225, 226, 235, 237, 238, 239, 240
Hollywood 244, 248, 256, 259, 266, 267, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 281, 282

I

imperialismo 30, 49, 50, 58, 125, 131, 132, 133, 141, 150, 152, 154, 259, 304
indústria cultural 244, 246, 247, 253, 255, 256, 264, 267
Irã, utopia em movimento 135, 146
islamofobia 22

J

Jocelyne Saab 114, 115, 117, 118, 119, 120, 122, 124, 132, 154
Juche 56, 67, 68, 69

K

Karingana – Os mortos não contam estórias 194, 196, 208, 216, 217, 218, 220
Kuxa Kanema 191, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 209, 218, 219, 220

L

linguagem visual 86, 217, 317
luta anticolonial 61, 70, 74, 81, 132, 259
luta de classes 65, 67

M

Marjane Satrapi 21, 22, 24, 30, 33, 35, 42, 46, 51, 52
memória 25, 26, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 45, 46, 53, 61, 70, 71, 72, 111, 119, 120, 121, 122, 123, 128, 134, 136, 167, 168, 169, 176, 196, 198, 200, 202, 205, 213, 224, 234, 236, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 322
coletiva 25, 35, 120, 121, 122, 195
cultural 230, 239
histórica 195, 209, 212
subterrânea 25
transgeracional 226
Monagambéééé, ver Monangambéééé 77, 84, 85, 86, 91, 97, 98, 100, 104, 108
Monangambéééé 81, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 99, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110
Mouramani 222, 223, 227, 229, 231, 233, 234, 236, 237, 238
mulher coreana 55, 57, 61, 71, 72
mulheres de conforto 57, 58
Mulheres palestinas 116, 135, 136, 138, 139, 144

N

necropolítica 164, 178, 183
Netflix 263, 264, 265, 267, 268
Nollywood 243, 244
novo cinema libanês 120

O

ocupação japonesa 56, 57, 61, 62, 63, 69, 74
O fato completo de Lucas Matesso 81, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 106, 113
opressão interseccional 64

P

pan-americanismo cinematográfico 271
Persépolis 20, 21, 23, 24, 25, 29, 34, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52
planejamento espacial do apartheid 317, 318
Política da Boa Vizinhança 270, 271, 277, 279, 281, 283, 287, 289, 294, 296
Primavera Árabe 158

SUMÁRIO

R

Realismo Socialista 67, 68

redes afetivas 173

remoção forçada 317

reparação 170, 171, 313, 321, 322

República Islâmica 30, 42, 53

responsabilidade ética 314, 319

restituição do patrimônio cultural 231

Revolução Coreana 55, 61, 63, 69, 76

Revolução de 2011 158, 161

Revolução Islâmica 22

S

Sarah Maldoror 77, 83, 85, 86, 87, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 105, 106, 107, 108, 109, 111

solidariedade internacional 83, 105, 115, 300

subjetividade 128, 165, 166, 168, 169, 253, 262

T

Terceiro Cinema 125, 259

testemunho 25, 26, 116, 122, 123, 128, 129, 130, 144, 150, 151, 165, 201, 234, 320

The Flower Girl 55, 56, 62, 63, 66, 68, 69, 73, 74

tidalética 314, 319

trabalho forçado 102

trauma 20, 29, 31, 32, 45, 46, 53, 54, 122, 140, 183, 215, 216, 320

U

Uma noite no Rio 270, 278, 279, 281, 282, 287, 288, 289, 291, 292, 295

Upon the Shadow 155, 156, 157, 159, 162, 169, 183

V

violência 24, 43, 48, 58, 59, 63, 64, 65, 71, 73, 74, 78, 87, 90, 91, 95, 96, 97, 99, 101, 102, 103, 110, 112, 120, 123, 126, 130, 132, 133, 140, 142, 144, 262

- colonial 87, 90, 99, 110, 144
- de gênero 64
- estrutural 160, 170
- sexual 58, 59

W

Wakaliwood 242, 243, 244, 263, 265, 266, 267

What The Soil Remembers 313, 320, 322



www.PIMENTACULTURAL.com

CINEMAS CONTRACOLONIAIS EM MOVIMENTO

HISTÓRIA, GEOPOLÍTICA E IMAGENS PLURAIS

CAPES
APOIO: PPGH PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
pimenta cultural