



REVISTA LUSÓFONA DE
ESTUDOS CULTURAIS

LUSOPHONE JOURNAL OF
CULTURAL STUDIES

CINEMA, MIGRAÇÕES E DIVERSIDADE CULTURAL
CINEMA, MIGRATIONS AND CULTURAL DIVERSITY

2019
volume VI | n. 1

Editores | *Editors*

Rosa Cabecinhas

Isabel Macedo

Renné França

Diretor | *Journal Editor*

Moisés de Lemos Martins



CECS
centro de estudos
de comunicação
e sociedade
PUBLICAÇÃO

Título | Title: Cinema, migrações e diversidade cultural | *Cinema, migrations and cultural diversity*

Diretor | Journal Editor: Moisés de Lemos Martins

Diretora Adjunta | Associate editor: Zara Pinto-Coelho

Editores | Volume Editors vol. 6, n.º 1 – junho 2019 | *June 2019:* Rosa Cabecinhas, Isabel Macedo & Renné França

Conselho Editorial | Editorial Board

Albertino Gonçalves (CECS-UM, Portugal), Albino Rubim (UFBA, Brasil), Alda Costa (UEM, Moçambique), Aldina Marques (UM, Portugal), Alexandre Luís (UBI, Portugal), Ana Carolina Escosteguy (UFSM, Brasil), Ana Gabriela Macedo (UM, Portugal), Ana Paula Coutinho (UP, Portugal), Anabela Carvalho (CECS-UM, Portugal), Annabelle Sreberny (Un. de Londres, Inglaterra), Annamaria Palácios (UFBA, Brasil), Antônio Hohlfeldt (PUCRS, Brasil), Armando Jorge Lopes (UEM, Moçambique), Barbie Zelizer (Un. da Pensilvânia, EUA), Carlos Assunção (UTAD, Portugal), Catarina Moura (UBI, Portugal), Cátia Miriam Costa (ISCTE-IUL, Portugal), Eduardo Costa Dias (ISCTE-IUL, Portugal), Elton Antunes (UFMG, Brasil), Emília Araújo (CECS-UM, Portugal), Fabio La Rocca (CEAQ, França), Felisbela Lopes (CECS-UM, Portugal), Fernanda Ribeiro (UP, Portugal), Fernando Paulino (UnB, Brasil), Helena Machado (CECS-UM, Portugal), Helena Pires (CECS-UM, Portugal), Helena Sousa (CECS-UM, Portugal), Isabel dos Guimarães Sá (CECS-UM, Portugal), Isabel Ferin (UC, Portugal), Isabel Macedo (CECS-UM, Portugal), Janet Wasko (Un. de Oregon, EUA), Jean Martin Rabot (CECS-UM, Portugal), João Victor Gomide (FUMEC, Brasil), José Carlos Venâncio (UBI, Portugal), José Casquilho (UNTL, Timor-Leste), José Manuel Pérez Tornero (UAB, Espanha), José Roberto Severino (UFBA, Brasil), Joseph Straubhaar (Un. do Texas, EUA), Juremir Machado da Silva (PUCRS, Brasil), Luís Santos (CECS-UM, Portugal), Lurdes Macedo (CECS-UM, Portugal), Madalena Oliveira (CECS-UM, Portugal), Manuel Pinto (CECS-UM, Portugal), Maria da Luz Correia (CECS-UM, Portugal), Maria Immacolata Vassalo de Lopes (USP, Brasil), Maria Manuel Baptista (UA, Portugal), Mário Matos (UM, Portugal), Messias Bandeira (UFBA, Brasil), Muniz Sodré (UFRJ, Brasil), Nélia del Bianco (UnB, Brasil), Neusa Bastos (PUC-SP, Brasil), Norval Baitello Junior, (PUC-SP, Brasil), Paula Bessa (CECS-UM, Portugal), Paulo Bernardo Vaz (UFMG, Brasil), Paulo Osório (UBI, Portugal), Paulo Serra (UBI, Portugal), Raúl Fuentes Navarro (ITESO, México), Regina Pires Brito (Mackenzie SP, Brasil), Rita de Cássia Aragão Matos (UFBA, Brasil), Rita Ribeiro (CECS-UM, Portugal), Rosa Cabecinhas (CECS-UM, Portugal), Sara Pereira (CECS-UM, Portugal), Silvana Mota Ribeiro (CECS-UM, Portugal), Silvino Lopes Évora (Uni-CV, Cabo Verde), Sonia Livingstone (LSE, Inglaterra), Teresa Ruão (CECS-UM, Portugal), Urbano Sidoncha (UBI, Portugal), Vincenzo Susca (Un. Montpellier III, França), Vítor Sousa (CECS-UM, Portugal), Xosé López García (USC, Espanha), Zara Pinto-Coelho (CECS-UM, Portugal).

Conselho Consultivo | Advisory Board

Alain Kiyindou (Un. de Bordéus 3, França), Albino Rubim (UFBA, Brasil), Aníbal Alves (CECS-UM, Portugal), Cláudia Leite (Theatro Circo, Portugal), Edilene Dias Matos (UFBA, Brasil), Eloy Rodrigues (UM, Portugal), José Bragança de Miranda (NOVA, Portugal), José Teixeira (UM, Portugal), Maria Eduarda Keating (UM, Portugal), Margarita Ledo Andión (USC, Espanha), Michel Maffesoli (Sobornne, França), Miquel de Moragas (UAB, Espanha), Murilo César Ramos (UnB, Brasil), Orlando Grossegeisse (UM, Portugal), Paulo Serra (UBI, Portugal), Philippe Joron (Un. Paul Valéry, França).

Diretor Gráfico e Edição Digital | Graphic Director and Digital Editing: Alberto Sá & Pedro Portela

Assistente Editorial | Editorial Assistant: Isabel Macedo

Assistente de Formatação Gráfica | Graphic Assistant: Ricardina Magalhães

Indexação e avaliação | Indexations and evaluation: RepositóriUM | RCAAP | Open Access in Media Studies | Google Scholar | ROAD

URL: <http://rlec.pt> // **Email:** rlec@ics.uminho.pt

Edição: *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies* é editada semestralmente (2 números/ano) pelo Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho, em formato bilingue (português e inglês). Os autores que desejem publicar artigos ou resenhas devem consultar o URL da página indicado acima. The journal *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies* is published twice a year and is bilingual (Portuguese and English). Authors who wish to submit articles for publication should go to URL above.

Redação e Administração | Address:

CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
Universidade do Minho, Campus de Gualtar
4710-057 Braga – Portugal

Email: cecs@ics.uminho.pt // **Web:** www.cecs.uminho.pt
Telefone | Phone: (+351) 253 601751 // **Fax:** (+351) 253 604697

e-ISSN: 2183-0886 // ISSN: 2184-0458
Depósito legal | *Legal deposit:* 166740/01

SUMÁRIO | CONTENTS

Cinema, migrações e diversidade cultural: nota introdutória	5
Rosa Cabecinhas, Isabel Macedo & Renné França	
Cinema, migration and cultural diversity: introductory note	13
Rosa Cabecinhas, Isabel Macedo & Renné França	
<hr/>	
ARTIGOS ARTICLES	21
Visões da América Latina em <i>Cabezas cortadas</i>, de Glauber Rocha	23
Estevão Garcia	
Visions of Latin America in Glauber Rocha's <i>Cabezas cortadas</i>	37
Estevão Garcia	
<i>Entre memórias silenciadas</i> de Ungulani ba ka Khosa e <i>Virgem Margarida</i> de Licínio de Azevedo: espaços e memórias	51
Teresa Manjate	
<i>Entre memórias silenciadas</i> by Ungulani ba ka Khosa and <i>Virgem Margarida</i> by Licínio de Azevedo: spaces and memories	69
Teresa Manjate	
Lusofonia no cinema	87
Benalva da Silva Vitorio	
Lusophony in the cinema	101
Benalva da Silva Vitorio	
Lisboa africana no cinema: conversas em sala de aula sobre <i>Li ké terra</i> e <i>Cavalo Dinheiro</i>	115
Ana Cristina Pereira, Isabel Macedo & Rosa Cabecinhas	
Film screening African Lisbon: talking about <i>Li ké terra</i> and <i>Horse Money</i> in classrooms	137
Ana Cristina Pereira, Isabel Macedo & Rosa Cabecinhas	
<i>Chocolat e Vênus negra</i>: corpo, identidade e memória	157
Catarina Andrade	
<i>Chocolat</i> and <i>Black Venus</i>: body, identity and memory	173
Catarina Andrade	
<i>O animal cordial</i>: uma rasura da razão	189
Fernanda Marra	
<i>O animal cordial</i>: an erasure on reason	201
Fernanda Marra	
Um olhar sobre o processo de paz Israel-Palestina e a problemática da terra no documentário <i>Promises</i> (2001)	213
Claudinei Lodos	
A look at the Israeli-Palestinian peace process and the land issue in the documentary <i>Promises</i> (2001)	231
Claudinei Lodos	

Produção e formação audiovisual “fora do eixo” no Brasil: o caso do Instituto Federal de Goiás Renato Prado	249
“Off-axis” audiovisual production and education in Brazil: the case of the Federal Institute of Goiás Renato Prado	263
VARIA VARIA	277
<i>O regresso do morto: regresso à desgraça de Suleiman Cassamo</i> Martins José Chelene Mapera	279
<i>O regresso do morto: the return to misfortune by Suleiman Cassamo</i> Martins José Chelene Mapera	289
Centros de reeducação em Moçambique (1975-1985): memórias, silêncios e discursos jornalísticos Orquídea Ribeiro & Daniela da Fonseca	299
Re-education centres in Mozambique (1975-1985): memories, silences and journalistic speeches Orquídea Ribeiro & Daniela da Fonseca	309
RECENSÕES REVIEWS	319
Gago, G. (Realizador). (2017). <i>Matria</i> [Filme]. Espanha: Sombriza Films, Ringo Media. Carla Cerqueira	321
Gago, G. (Director). (2017). <i>Matria</i> [Film]. Spain: Sombriza Films, Ringo Media. Carla Cerqueira	325
Caffé, E. (Realizadora). (2003). <i>Narradores de Javé</i> [Filme]. Brasil, França: Bananeira Filmes, Gullane Filmes, Laterit Productions e Riofilme. Giane Lessa	329
Caffé, E. (Director). (2003). <i>Storytellers</i> [Film]. Brazil, France: Bananeira Filmes, Gullane Filmes, Laterit Productions and Riofilme. Giane Lessa	333

CINEMA, MIGRAÇÕES E DIVERSIDADE CULTURAL: NOTA INTRODUTÓRIA

CINEMA, MIGRATION AND CULTURAL DIVERSITY: INTRODUCTORY NOTE

Rosa Cabecinhas, Isabel Macedo & Renné França

A intensificação dos fluxos migratórios e a crescente interconectividade “global” têm tornado evidente que um maior nível de contacto entre pessoas de diferentes culturas não se traduz automaticamente num maior interconhecimento e diálogo intercultural. Pelo contrário, recentemente a explosão dos discursos de ódio nas redes sociais e a divulgação de *fake news* (incluindo *fake* vídeos) através das redes sociais digitais (sonhadas como uma promessa de maior interação entre pessoas, transcendendo as tradicionais fronteiras físicas), tornaram evidente que a maior “mistura” no mundo não significa necessariamente maior respeito pela diversidade. De facto, esta “nova” realidade é surpreendentemente “velha”: no mundo em que vivemos a transformação social e tecnológica tem sido acompanhada pela manutenção, e mesmo agudização, de velhas hierarquias, binarismos e hiatos, que continuam a moldar as nossas vidas de forma muito poderosa (Cabecinhas & Cunha, 2017; Macedo, Cabecinhas & Abadia, 2013), tornando esta área de investigação, e de intervenção, extremamente desafiante.

A economia global digital em que vivemos tem sido acompanhada por uma concentração cada vez maior de recursos (económicos e simbólicos) em cada vez menos pessoas e na maior extremização das diferenças sociais. Na Europa, por exemplo, se por um lado se tem investido em políticas públicas para promover a diversidade cultural através dos média (Macedo, 2017), por outro lado, a crescente concentração mediática (Sousa & Costa e Silva, 2009) tem remetido a diversidade para as margens da visibilidade mediática (Bailey, Georgiou & Harindranath, 2007). Isto é, a crescente presença de profissionais imigrantes ou filhos de imigrantes, não se traduziu ainda numa mudança estrutural da cultura organizacional das grandes empresas mediáticas. De facto, uma verdadeira mudança da cultura mediática, que vá para além da exibição ritual da “diversidade visível”, é extremamente difícil pois implica uma verdadeira transformação social a todos os níveis, uma vez que os média não existem num vazio social.

Nos últimos anos, as representações de experiências migrantes e das relações interculturais têm assumido uma posição de maior destaque nas narrativas cinematográficas (Berghahn & Sternberg, 2010; Ezara & Rowden, 2006). Observa-se um forte incentivo a obras audiovisuais que promovam a diversidade cultural, no entanto, persistem estereótipos nas imagens veiculadas pelos produtos fílmicos sobre as populações migrantes (Smiers, 2006). Ainda assim, enquanto espaço de (re)construção de representações sociais, o cinema pode constituir um lugar a partir do qual se pode relacionar o passado e o presente das relações interculturais, se pode promover o conhecimento

mútuo e refletir sobre as expressões de racismo na atualidade, considerando os diversos contextos de produção de sentido – social, política, histórica e economicamente construídos. Este número da *Revista Lusófona de Estudos Culturais* procura precisamente constituir-se como um lugar de reflexão crítica, englobando olhares contra-hegemônicos, sobre processos migratórios, conflitos intergrupais e identidades sociais. O cinema aqui discutido tem como objetivo envolver os leitores no questionamento dos legados e das dinâmicas coloniais no presente.

A partir da temática “Cinema, migrações e diversidade cultural”, esta edição apresenta um conjunto de artigos que, apesar das diferentes correntes teóricas e obras audiovisuais estudadas, abordam as dinâmicas transculturais e a revitalização da narrativa – ficcional e/ou documental – a partir do tensionamento de significados tidos como fixos e estáveis até há pouco tempo atrás. Novos sentidos irrompem nas obras que são, em tema e forma, objetos simbólicos interculturais que em sua natureza contestam e desconstróem discursos hegemônicos e identidades tidas como fechadas, ao mesmo tempo que debatem e ressignificam alteridades e paradigmas estéticos.

Este número é composto por oito artigos temáticos, dois artigos na secção “Varia” e duas resenhas de filmes. Os textos abordam diferentes contextos socioculturais e geográficos, apresentando reflexões sobre a comunicação intercultural a partir de vários prismas. Em alguns dos textos os autores destacam o importante papel das narrativas fílmicas (e literárias) na educação para a cidadania, em diferentes níveis de ensino, e discutem a necessidade de uma abordagem inter e transdisciplinar.

“Visões da América Latina em *Cabezas cortadas*, de Glauber Rocha”, abre a edição com a análise de Estêvão Garcia do filme de 1970 do reconhecido realizador brasileiro, apoiando-se na perspectiva do embate cultural para investigar o passado colonial latino-americano atentando-se para a operação surrealística da obra. Observando como o percurso migratório de Rocha se reflete na sua obra de forma a rearticular conceitos e símbolos numa narrativa audiovisual que discute não apenas os governos autoritários da época, mas também a própria forma fílmica, o autor parte de uma apreciação do diálogo intercultural entre a América Latina e Espanha para discutir e interpretar cenas do filme que debatem o passado colonial ao explorar a visualidade, a sonoridade e determinados símbolos hispânicos e hispano-americanos em representações alegóricas e simbólicas sobre a “conquista” da América.

As relações de espaço e memória enquanto articuladores simbólicos tem continuidade, em uma perspectiva diferente, na escrita de Teresa Manjate. “*Entre memórias silenciadas* de Ungulani ba ka Khosa e *Virgem Margarida* de Licínio de Azevedo: espaços e memórias” propõe um estudo de aproximação entre o romance literário e o filme, sobre os processos de “reeducação” governamentais de uma parte marginalizada da sociedade moçambicana pós-independência. A reflexão a partir da topoanálise relaciona estes processos de experiências silenciadas à força de forma a se pensar o espaço enquanto categoria para se analisar estas obras, trazendo múltiplas perspectivas e invocando leituras sociais e ideológicas. Fazendo também referência ao documentário *A última prostituta*, do mesmo Licínio de Azevedo, o artigo convoca memórias subalternizadas a

partir das diferentes técnicas simbólicas das narrativas literária e audiovisual para des-
construir o discurso oficial.

A memória desperta a partir da narrativa audiovisual também está presente em “Lusofonia no cinema”, de Benalva Vitorio. Utilizando-se do método autoetnográfico e da análise de discurso, a autora parte das suas próprias memórias como imigrante em Portugal e Moçambique para analisar o filme *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas. Debatendo os conceitos de migração, lusofonia, identidade e alteridade, o artigo fundamenta-se na experiência pessoal para refletir sobre o percurso migratório – envolto em grandes questionamentos atualmente – a partir da obra audiovisual enquanto objeto simbólico que oferece lugar à interpretação, atuando como local de funcionamento da discursividade. Os sujeitos fronteiriços encontram a representação das suas dinâmicas culturais, sentimentais e identitárias nos personagens do filme, que despertam as lembranças de quem já foi imigrante.

Ana Cristina Pereira, Isabel Macedo e Rosa Cabecinhas debatem os efeitos persistentes das “velhas” hierarquias raciais forjadas durante o período colonial na sociedade atual a partir da recente produção cinematográfica portuguesa. Em “Lisboa africana no cinema: conversas em sala de aula sobre *Li ké terra* e *Cavalo Dinheiro*”, as autoras analisam as discussões de diversos grupos focais realizados com jovens estudantes do ensino secundário e do ensino superior. A análise das conversas dos jovens após o visionamento de *Li ké terra* (Filipa Reis, João Miller Guerra & Nuno Baptista, 2010) ou *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014) permite compreender os processos de construção social das imagens sobre os afrodescendentes em Portugal e o modo como as representações raciais são reificadas no quotidiano. As conversas ilustram como as memórias sobre o período colonial são (re)criadas em contextos pós-coloniais e como essas memórias podem possibilitar a reflexão crítica sobre os conflitos passados e as relações interculturais no presente.

Em “*Chocolat* e *Vênus negra*: corpo, identidade e memória”, Catarina Andrade, a partir dos filmes de Claire Denis e Abdellatif Kechiche, reflete sobre as representações do corpo feminino e suas potencialidades simbólicas como objeto de desejo e também lugar de resistência e fronteira cultural e étnica. Partindo das protagonistas dos dois filmes e do modo como as suas histórias pessoais são utilizadas para representar histórias coletivas, a autora analisa a forma como os corpos deslocados das suas paisagens de origem atuam na construção da memória cultural e no reforço do imperialismo colonial, compreendidos como vestígio de história e memória. Ao discutir no seu texto a imagem e a sua força de permanência, Andrade aborda as duas obras cinematográficas como espaços de fratura, para que o Outro deixe de ser o estereótipo historicamente construído para assumir nestes filmes uma função questionadora da própria história.

Fernanda Marra também questiona conceitos identitários históricos em “*O animal cordial*: uma rasura da razão”, que debate a noção do brasileiro como “homem cordial” a partir do filme de Gabriela Amaral. A conhecida formulação de Sérgio Buarque de Holanda no livro *Raízes do Brasil*, de 1936, apresentava uma abordagem histórico-social para desvendar as características referentes à hospitalidade e generosidade recorrentemente

apontadas pelos estrangeiros em relação à identidade brasileira. A autora utiliza a obra audiovisual como significante contemporâneo que permite a possibilidade de reescrita deste conceito a partir de uma trama que explora uma noite em um restaurante para dar luz a uma identidade violenta que coloca à prova uma ética brasileira baseada na alegada cordialidade.

Conflito e identidade são temas também presentes em “Um olhar sobre o processo de paz Israel-Palestina e a problemática da terra no documentário *Promises* (2001)”, de autoria de Claudiney Lodos. O filme de Justine Shapiro, B.Z. Goldberg e Carlos Bolado apresenta depoimentos de crianças árabes e judias sobre o conflito político religioso e as fronteiras construídas nesta sociedade, além de propor um diálogo entre os povos. O autor analisa a obra de forma a refletir sobre questões de pertença e posse da terra, expandindo a abordagem fílmica para discutir as dinâmicas identitárias num processo de articulação de um Eu coletivo em relação a um Outro coletivo e as suas graves consequências políticas, sociais e humanitárias.

Fechando os artigos temáticos, Renato Prado apresenta em “Produção e formação audiovisual ‘fora do eixo’ no Brasil: o caso do Instituto Federal de Goiás” um debate sobre a produção audiovisual brasileira fora dos grandes centros de produção a partir dos cursos de formação de uma pequena cidade do interior. A cidade de Goiás, com pouco mais de 20 mil habitantes, abriga um Bacharelado em Cinema e Audiovisual e um curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo, que já deu origem a um considerável número de produções e prêmios. O autor relata como as políticas públicas de descentralização da produção brasileira no século XXI foram importantes para permitir novas formas de resistência ao processo histórico de produções concentradas nas mãos de poucos agentes que favoreciam discursos hegemônicos. Além disso, discute as relações entre audiovisual e educação num momento de viragem tecnológica e maior facilidade de acesso aos meios de produção.

A secção “Varia” traz a discussão de duas obras literárias de autores moçambicanos. “*O regresso do morto: regresso à desgraça de Suleiman Cassamo*”, de Martins Mapera, aborda a complexa e diversa realidade sociocultural moçambicana a partir do livro *O regresso do morto*, trazendo uma abordagem sociocultural para o tormento das incertezas nos personagens que povoam os contos da obra. Em “Centros de reeducação em Moçambique (1975-1985): memórias, silêncios e discursos jornalísticos”, Orquídea Ribeiro e Daniela da Fonseca analisam, tal como o título sugere, as memórias silenciadas sobre os centros de reeducação nos primeiros anos de Moçambique independente. Em um estudo comparativo da obra ficcional com as notícias publicadas pelos jornais moçambicanos e internacionais sobre o ocorrido na época, as autoras discutem como a ficção é usada para recuperar as memórias silenciadas sobre os centros de reeducação, locais de violência e apagamento da pessoa.

Finalizando esta edição, duas resenhas de filmes que abordam representações do quotidiano e as suas dinâmicas culturais de formas e temáticas distintas. Carla Cerqueira escreve sobre *Matria*, curta-metragem realista dirigida por Alvaro Gago sobre uma mulher que trabalha em uma fábrica de conservas em seu quotidiano de exploração

e vazio. E Giane Lessa apresenta a longa-metragem *Narrador de Javé*, de Eliane Café, que através da comédia representa o aspecto processual, subjetivo e conflituoso na construção da memória coletiva, tornando visíveis as lutas simbólicas entre grupos sociais. Embora muito distintas, ambas as obras abordam, explicita ou implicitamente o apagamento das mulheres na história (Cabecinhas, 2018), quer a chamada “grande história” que marca a vida das comunidades “imaginadas”, quer a história que se desenha no quotidiano.

As diferentes obras fílmicas e literárias abordadas neste número mostram-nos as complexas imbricações entre passado, presente e futuro. Os vários capítulos ajudam-nos a perceber que não é possível compreender as dinâmicas interculturais do presente sem ter em conta o passado e sem auscultar o que significa esse passado para os diversos grupos e pessoas envolvidos. Escutar ativamente as diversas “vozes” e dar a conhecer os diferentes olhares sobre a realidade constitui um enorme desafio para todos os profissionais no mundo dos média, das artes e da educação (Cabecinhas & Cunha, 2017; Lopes, 2018; Macedo, 2016; Naficy, 2012).

Como referimos inicialmente, os “velhos” binarismos enraizados no passado histórico continuam a marcar o nosso quotidiano e o cinema, tal como outras artes, constitui uma arena privilegiada para a contestação de velhas hierarquias excludentes e para a promoção da diversidade (Naficy, 1993). As abordagens multi, inter e transdisciplinares são fundamentais para dar conta da complexidade social assim como o diálogo entre a academia e a sociedade. Este número da *Revista Lusófona de Estudos Culturais* ilustra os frutos de alguns dos diálogos já iniciados e esperamos que possa contribuir para fomentar a escuta ativa e o empenho quotidiano tão necessários para promover uma verdadeira mudança social.

REFERÊNCIAS

- Bailey, O., Georgiou, M. & Harindranath, R. (Eds.) (2007). *Transnational lives and the media. Re-imagining diasporas*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Berghahn, D. & Sternberg, C. (Eds.) (2010). *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Cabecinhas, R. (2018). Quem quer ser apagada? Memória coletiva e assimetria simbólica. In J. M. Oliveira & C. Nogueira (Eds.), *Lígia Amâncio: o género como ação sobre o mundo* (pp. 113-132). CIS-IUL: Lisboa. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/58927>
- Cabecinhas, R., & Cunha, L. (2017). Introdução: da importância do diálogo ao desafio da interculturalidade. In R. Cabecinhas & L. Cunha (Eds.), *Comunicação intercultural: perspectivas, dilemas e desafios* (pp.7-12). Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- Ezra, E. & Rowden, T. (2006). *Transnational cinema: the film reader*. Nova Iorque: Routledge.
- Lopes, A. J. (2018). Globalização, diversidade cultural e lusofonias: circulação trans-espacial da fala portuguesa e sua relação com outras falas. *Comunicação e Sociedade*, 34, 23-40. [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.34\(2018\).2933](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.34(2018).2933)

- Macedo, I. (2016). Os jovens e o cinema português: a (des)colonização do imaginário? *Comunicação e Sociedade*, 29, 291-309. [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2420](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2420)
- Macedo, I. (2017). *Migrações, memória cultural e representações identitárias. A literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural*. Tese de Doutoramento em Estudos Culturais, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Retirado de <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/48712>
- Macedo, I., Cabecinhas, R. & Abadia, L. (2013) Audiovisual post-colonial narratives: dealing with the past in *Dundo, colonial memory*. In R. Cabecinhas & L. Abadia (Eds.), *Narratives and social memory: theoretical and methodological approaches* (pp. 159-174). Braga: CECS. Retirado de http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/1518
- Naficy, H. (1993). *The making of exile cultures*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Naficy, H. (2012). Teaching accented films as a global cinema. In L. Fischer & P. Pedro (Eds.), *Teaching film* (pp. 112-118). Nova Iorque: The Modern Language Association of America.
- Smiers, J. (2006). *Artes sob pressão: promovendo a diversidade cultural na era da globalização*. São Paulo: Escrituras.
- Sousa, H. & Costa e Silva, E. (2009). Keeping up appearances. Regulating media diversity in Portugal. *International Communication Gazette*, 71(1-2), 89-100. <https://doi.org/10.1177/1748048508097933>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Rosa Cabecinhas é professora no Departamento de Ciências da Comunicação, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Atualmente é diretora do Programa Doutoral em Estudos Culturais na mesma universidade. É autora de vasta obra científica na área da comunicação intercultural.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1491-3420>

Email: cabecinhas@ics.uminho.pt

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Isabel Macedo é doutorada em Estudos Culturais pela Universidade do Minho e Universidade de Aveiro, na área da Comunicação e Cultura. A sua tese de doutoramento intitula-se *Migrações, memória cultural e representações identitárias: a literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural*. É investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade e integra várias associações nacionais e internacionais na área da comunicação, da educação e da cultura visual. Co-editou a revista *Comunicação e Sociedade*, dedicada ao tema “Ciências da Comunicação e Estudos Lusófonos”, e a *vista - Revista de Cultura Visual*, intitulada “Memória cultural, imagem, arquivo”. Alguns dos seus principais trabalhos são: “Representations of dictatorship in Portuguese cinema” (2017), em co-autoria; “Interwoven migration narratives: identity and social representations in the Lusophone world” (2016), em co-autoria, e “Os jovens e o cinema português: a (des) colonização do imaginário?” (2016).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4107-3997>

Email: isabel.macedo@ics.uminho.pt

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Renné França é Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás, pós-doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, jornalista e crítico de cinema. Diretor do longa-metragem *Terra e Luz*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6388-0805>

Email: renne.franca@ifg.edu.br

Morada: Departamento de Áreas Acadêmicas. Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás. Campus Cidade de Goiás. Rua 02, Qd. 10, Lts. 1 a 15, Residencial Bauman. Cep: 76600-000. Cidade de Goiás – Goiás

CINEMA, MIGRATION AND CULTURAL DIVERSITY: INTRODUCTORY NOTE

CINEMA, MIGRAÇÕES E DIVERSIDADE CULTURAL: NOTA INTRODUTÓRIA

Rosa Cabecinhas, Isabel Macedo & Renné França

Intensification of migratory flows and increased “global” interconnectivity have demonstrated that more contact between peoples of different cultures does not automatically foster greater mutual knowledge or intercultural dialogue. On the contrary, the recent explosion of hate speech in social networks and dissemination of *fake news* (including *fake* videos) via digital social networks (initially heralded as promising greater interaction between people, transcending traditional physical borders), have made it clear that greater connectivity in the world does not necessarily translate into greater respect for diversity. In fact, the “new” situation is surprisingly “old”: in today’s world, social and technological transformations have been accompanied by maintenance, and even exacerbation, of pre-existing hierarchies, binary divisions and gaps that continue to shape our lives (Cabecinhas & Cunha, 2017; Macedo, Cabecinhas & Abadia, 2013), which makes this field of research and intervention extremely challenging.

Today’s global digital economy is accompanied by increasing concentration of resources (economic and symbolic) in a smaller number of hands and more extreme social differences. In Europe, for example, while public policies have tried to foster cultural diversity through the media (Macedo, 2017), growing media concentration (Sousa & Costa e Silva, 2009) has effectively marginalised issues of diversity, in terms of media visibility (Bailey, Georgiou & Harindranath, 2007). In other words, a growing number of professionals with a migration background has not yet led to a significant structural change in the organisational culture of large media companies. In fact, a real change in media culture, that goes beyond the ritualised exhibition of “visible diversity”, is extremely difficult, because it implies true social transformation at all levels, given that the media does not operate in a social vacuum.

In recent years, cinema has included a greater number of representations of migrant experiences and intercultural relations (Berghahn & Sternberg, 2010; Ezara & Rowden, 2006). There are significant incentives to produce audiovisual works that promote cultural diversity. However, stereotypical images of migrant populations persist (Smiers, 2006) in films produced. Nevertheless, as a space for (re)construction of social representations, the cinema can offer an important arena in which to interrelate the past and present of intercultural relations, foster mutual knowledge and denounce expressions of racism in the contemporary world, considering the diverse contexts whereby meaning is socially, politically, historically and economically constructed. This issue of the *Lusophone*

Journal of Cultural Studies aim to establish itself as a place of critical reflection, encompassing counter-hegemonic perspectives, on migratory processes, intergroup conflicts and social identities. The films discussed in this issue aim at encouraging viewers to challenge the legacies of colonial dynamics in today's world.

Under the theme of “Cinema, migrations and cultural diversity”, this issue presents several articles which reflect highly distinct theoretical currents and audiovisual works, but all approach transcultural dynamics and their consequent revitalization of narrative cinema – fictional and / or documentary – by exploring the underlying tensions and meanings which until recently were assumed to be fixed and stable. New meanings emerge from works which, in terms of their theme and form, constitute symbolic intercultural objects, and which inherently challenge and deconstruct hegemonic discourses and identities that are normally considered to be closed, while discussing and suggesting new meanings for aesthetic paradigms and alterities.

This issue includes eight thematic articles, two articles in the “Varia” section and two film reviews. The texts analyse different sociocultural and geographical contexts, and present reflections on intercultural communication from different perspectives. In certain texts the authors highlight the important role of filmic (and literary) narratives in citizenship education, at different levels of education, and discuss the need for an inter- and trans-disciplinary approach.

“Visions of Latin America in Glauber Rocha’s *Cabezas cortadas*”, is the opening article, based on Estêvão Garcia’s analysis of the 1970 film by the renowned Brazilian director, Glauber Rocha, based on the perspective of the cultural struggle to investigate Latin America’s colonial past, while exploring the work’s surrealistic dimension. Garcia observes how Rocha’s own migratory experience is reflected in the film, in order to rearticulate concepts and symbols in an audiovisual narrative that discusses not only the authoritarian governments of the epoch but also film form itself. The author begins by analysing intercultural dialogue between Latin America and Spain to discuss and interpret scenes from the film, that discuss the colonial past by exploring visuality, sonority and certain Hispanic and Hispanic-American symbols in allegorical and symbolic representations of the “conquest” of America.

Analysis of the relations of space and memory as symbolic articulators is continued, from a different perspective, in Teresa Manjate’s article, “*Entre memórias silenciadas* of Ungulani ba ka Khosa and Licínio de Azevedo’s *Virgem Margarida: spaces and memories*”. Manjate proposes a study of the approximation between the literary novel and the film, which concern processes of governmental “re-education” of a marginalised section of Mozambican society in the post-independence era. Using topoanalysis the article relates these processes of forcibly silenced experiences to think about space as a category to analyse these works, by bringing multiple perspectives and invoking social and ideological interpretations. The article cites the documentary *A última prostituta*, also directed by Licínio de Azevedo, and conjures up subalternised memories based on the different symbolic techniques used by literary and audiovisual narratives to deconstruct the official discourse.

The memories awakened by audiovisual narratives are also explored in Benalva Vitorio's "Lusophony in the cinema". Using discourse analysis and the auto-ethnographic method, the author commences with her own memories as an immigrant in Portugal and Mozambique to analyse the film *Terra estrangeira*, by Walter Salles and Daniela Thomas. Discussing the concepts of migration, Lusophony, identity and alterity, the author uses personal experience to reflect on the migratory journey – surrounded by major contemporary issues – exploring the audiovisual work as a symbolic object that offers a place for interpretation, serving as a place of discourse. The cultural, sentimental and identity-based dynamics of frontier subjects are reflected in the film's main characters, thereby awakening memories of former immigrants.

Ana Cristina Pereira, Isabel Macedo and Rosa Cabecinhas discuss the persistent effects of "old" racial hierarchies forged during the colonial period in contemporary society, on the basis of recent Portuguese films. In "Film screening African Lisbon: talking about *Li ké terra* and *Horse Money* in classrooms", the authors analyse discussions held in several focus groups with higher school students. Analysis of the students' conversations after seeing *Li ké terra* (Filipa Reis, João Miller Guerra & Nuno Baptista, 2010) or *Horse money* (Pedro Costa, 2014) enables us to understand processes of social construction of images about people of African descent in Portugal and the way that racial representations are reified in everyday life. The conversations illustrate how the memories of the colonial period are (re)created in postcolonial contexts and how these memories can foster critical reflection of past conflicts and intercultural relations in today's world.

In "*Chocolat* and *Venus negra*: body, identity and memory", Catarina Andrade explores these two films, by Claire Denis and Abdellatif Kechiche, respectively, to reflect about representations of the female body and its symbolic potential as an object of desire, place of resistance and cultural and ethnic frontier. Commencing with the film's lead female actors and the way that their personal stories are used to represent collective stories, the author analyses the ways in which bodies displaced from their original landscapes help build cultural memory and reinforce colonial imperialism, understood as a vestige of history and memory. Discussing the image and its strength of permanence, Andrade analyses both films as spaces of fracture, in which the Other ceases to be a historically constructed stereotype and assumes a questioning function of its own history.

Fernanda Marra also questions concepts of historical identity in "*O animal cordial*: a sliver of reason", which discusses the notion of the Brazilian as a "cordial man" based on Gabriela Amaral's film *O animal cordial* (Friendly Beast). Sérgio Buarque de Holanda's well-known formulation in his 1936 book, *Raízes do Brasil* [Roots of Brazil] presented a historical-social approach to explain the factors underlying the characteristics of hospitality and generosity, that are recurrently identified by foreigners as key aspects of Brazilian identity. The author uses the audiovisual work as a contemporary signifier that makes it possible to rewrite this concept on the basis of a plot that tells the story of a night in a restaurant which spawns a violent identity that poses a vital test to the Brazilian ethic based on allegedly cordiality.

Violence and identity are also analysed in Claudiney Lodos' article, "A perspective of the Israeli-Palestine peace process and land problem in the documentary *Promises* (2001)". *Promises* by Justine Shapiro, B.Z. Goldberg and Carlos Bolado includes testimonies by Arab and Jewish children about religious political conflict and the borders erected in this society, and proposes dialogue between people. Ney analyses the work in order to reflect about issues of land ownership and belonging, expanding the filmic approach to discuss identity-based dynamics in a process of articulation of a collective Self *vis-à-vis* a collective Other and its serious political, social and humanitarian consequences.

The final thematic article, is Renato Prado's "'Off-centre' production and audiovisual training in Brazil: the case of the Goiás Federal Institute", which discusses Brazilian audiovisual production beyond the main production centres, based on training courses in a small city in the Brazilian interior. The city of Goiás, with just over 20,000 inhabitants, offers a BA Hons degree in Film and Audiovisual and a Technical Course in Audio and Video Production, that has already secured a considerable number of productions and awards. The author reports how public policies of decentralisation of Brazilian production in the 21st century have played an important role in allowing new forms of resistance to the historical process of production concentrated in the hands of a few agents, which has favoured hegemonic and alienated discourses of other cultures. Prado also discusses the relationship between the audiovisual and education sectors, in a time of technological change and easier access to means of production.

The Varia section discusses two literary works by Mozambican authors. "*O regresso do morto: return to the misfortune of Suleiman Cassamo*", by Martins Mapera, addresses Mozambique's complex and diverse sociocultural reality based on the book *O regresso do morto* [The return of the dead]. It brings a sociocultural approach to the torment of uncertainties in the characters portrayed in the novel. In "Re-education centers in Mozambique (1975-1985): memories, silences and journalistic discourses", Orquídea Ribeiro and Daniela da Fonseca analyse, as the title suggests, the memories that were silenced by re-education centres in Mozambique in the early years after the declaration of independence. The authors provide a comparative study of fictional works with news articles published by Mozambican and international newspapers about this period, to discuss how fiction is used to recover memories that were silenced by the re-education centres – that were places of violence which tried to erase people's personalities.

The issue concludes with two film reviews, which approach representations of daily life and its cultural dynamics with highly distinct forms and themes. Carla Cerqueira writes about *Matria*, a realistic short film directed by Alvaro Gago about the everyday life and sense of emptiness of a woman who works in a canned food factory. Giane Lessa presents Eliane Café's feature film, *Narradores de Javé* [Storytellers], in which the director uses comedy to represent the procedural, subjective and conflictual aspect in the construction of collective memory, highlighting the symbolic struggles between social groups. Although very different, both works explicitly or implicitly address how women are erased from history (Cabecinhas, 2018), either the so-called "great history" that marks the lives of "imagined" communities, or the history of everyday lives.

The different films and literary works analysed in this issue reveal complex links between the past, present and future. The chapters help us realise that it is impossible to understand the intercultural dynamics of the present without taking into account the past and without listening to what the past means for the respective groups and people involved. To actively listen to the different “voices” and to engage with different perspectives on reality is a huge challenge for all professionals involved in the world of the media, arts and education (Cabecinhas & Cunha, 2017; Lopes, 2018; Macedo, 2016; Nacify, 2012).

As we mentioned earlier, old binary divisions rooted in the historical past continue to mark our daily lives. In this context, cinema, like the other arts, is a privileged arena for challenging existing hierarchies and for promoting diversity (Nacify, 1993). Multi-, inter- and trans-disciplinary approaches are essential to address social complexity as well as to forge a dialogue between the academic world and society. This issue of the *Lusophone Journal of Cultural Studies* illustrates the fruits of several processes of dialogue that have already begun and we hope it may foster active listening and the daily commitment that is essential to promote genuine social change.

Translation: Formigueiro - Conteúdos digitais, Lda.

REFERENCES

- Bailey, O., Georgiou, M. & Harindranath, R. (Eds.) (2007). *Transnational Lives and the Media. Re-Imagining Diasporas*. New York: Palgrave Macmillan.
- Berghahn, D. & Sternberg, C. (Eds.) (2010). *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. New York: Palgrave Macmillan.
- Cabecinhas, R. (2018) Quem quer ser apagada? Memória coletiva e assimetria simbólica. In: J. M. Oliveira, & C. Nogueira (Eds.), *Lígia Amâncio: o género como ação sobre o mundo* (pp. 113-132). Lisboa: CIS-IUL. Retrieved from <http://hdl.handle.net/1822/58927>
- Cabecinhas, R., & Cunha, L. (2017). Introdução: da importância do diálogo ao desafio da interculturalidade. In R. Cabecinhas & L. Cunha (Eds.), *Comunicação Intercultural: perspectivas, dilemas e desafios* (pp.7-12). V. M. Famalicão: Edições Húmus, 2^a edição.
- Ezra, E. & Rowden, T. (2006). *Transnational cinema: the film reader*. New York: Routledge.
- Lopes, A. J. (2018). Globalização, Diversidade Cultural e Lusofonias: Circulação trans-espacial da fala portuguesa e sua relação com outras falas. *Comunicação e Sociedade*, 34, 23-40. [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.34\(2018\).2933](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.34(2018).2933)
- Macedo, I., Cabecinhas, R. & Abadia, L. (2013) Audiovisual post-colonial narratives: dealing with the past in *Dundo, colonial memory*. In R. Cabecinhas & L. Abadia (Eds.), *Narratives and social memory: theoretical and methodological approaches* (pp. 159-174). Braga: CECS. Retrieved from http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/1518
- Macedo, I. (2016). Os jovens e o cinema português: a (des)colonização do imaginário? *Comunicação e Sociedade*, 29, 291-309. [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2420](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2420)

Macedo, I. (2017). *Migrações, memória cultural e representações identitárias. A literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural*. Doctoral Thesis in Cultural Studies, University of Minho, Braga, Portugal. Retrieved from <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/48712>

Naficy, H. (1993). *The making of exile cultures*. Minneapolis: University of Minnesota.

Naficy, H. (2012). Teaching accented films as a global cinema. In L. Fischer & P. Pedro (Eds.), *Teaching film* (pp. 112-118). New York: The Modern Language Association of America.

Smiers, J. (2006). *Artes sob pressão: promovendo a diversidade cultural na era da globalização*. São Paulo: Escrituras.

Sousa, H. & Costa e Silva, E. (2009). Keeping up appearances. Regulating media diversity in Portugal. *International Communication Gazette*, 71(1-2), 89-100. <https://doi.org/10.1177/1748048508097933>

BIOGRAPHICAL NOTES

Rosa Cabecinhas holds a PhD in Communication Sciences. She is professor at the Social Sciences Institute of University of Minho and researcher at the Communication and Society Research Centre. Currently, she is Head of the Cultural Studies Doctoral Program. She has been Project Leader and Principal Investigator of several projects funded by national and European funds. Her research interests include social memory, social identity, stereotypes, racism, sexism and other forms of social discrimination, intercultural communication, diversity and the public sphere.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1491-3420>

Email: cabecinhas@ics.uminho.pt

Address: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Isabel Macedo holds a PhD in Cultural Studies in the area of Communication and Culture at the University of Minho. She has a graduation and a master degree in Educational Sciences. Her PhD thesis is entitled *Migrações, memória cultural e representações identitárias: a literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural* [Migrations, cultural memory and identity representations: film literacy in the promotion of intercultural dialogue], a research supported by the Portuguese Foundation for Science and Technology. She is a researcher at Communication and Society Research Centre. She has published several articles in national and international journals. She co-edited the journals *Comunicação e Sociedade*, dedicated to “Communication Sciences and Lusophone Studies”, and the *vista - Revista de Cultura Visual*, entitled “Cultural memory, image, archive”. Some of her main works are: “Representations of dictatorship in Portuguese cinema” (2017), in co-authorship; “Interwoven migration narratives: identity and social representations in the Lusophone world” (2016), in co-authorship, and “Young people and the Portuguese cinema: the (des) colonization of the imaginary?” (2016).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4107-3997>

Email: isabel.macedo@ics.uminho.pt

Address: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Renné Oliveira França: Bachelor professor in Cinema and Audio Visual from the Federal Institute of Goiás, post-doctoral in Social Communication from the Federal University of Minas Gerais, journalist and critic of cinema. Director of feature film *Earth and Light*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6388-0805>

Email: renne.franca@ifg.edu.br

Address: Academic Department. Campus City of Goiás of the Federal Institution of Education, Science and Technology Of Goiás (IFG). Street 02, block 10, lots 1 to 15, Residencial Bauman, City of Goiás – GO. CEP: 76600-000

ARTIGOS | ARTICLES

VISÕES DA AMÉRICA LATINA EM CABEZAS CORTADAS, DE GLAUBER ROCHA

Estevão Garcia

RESUMO

Cabezas cortadas, de Glauber Rocha, narra a experiência de um ditador latino-americano em seu exílio espanhol (ainda que o nome do país nunca seja mencionado) e se fundamenta em termos estilísticos por meio de uma operação surrealista de associação de conceitos e símbolos. Essa ferramenta, a operação surrealista na articulação de conceitos e símbolos, constitui o método para a construção do diálogo cultural entre América Latina e Espanha proposto pelo filme. Este artigo apresenta como objetivo, portanto, analisar o diálogo cultural articulado entre *Cabezas cortadas* e a América hispânica e a sua ideia de identidade latino-americana.

PALAVRAS-CHAVE

Glauber Rocha; *Cabezas cortadas*; América Latina; identidade

VISIONS OF LATIN AMERICA IN GLAUBER ROCHA'S CABEZAS CORTADAS

ABSTRACT

Glauber Rocha *Cabezas cortadas*, narrates the experiences of a Latin-American dictator in his Spanish exile (even though the name of the country is never mentioned) and it grounds itself in stylistic terms by means of a surrealist operation on the association of concepts and symbols. This tool, the surrealist operation on the association of concepts and symbols, constitutes the method for the construction of cultural dialogue between Latin America and Spain set by the film. Therefore, this article presents as a goal to analyze the cultural dialogue between *Cabezas cortadas* and the Hispanic America and its idea of Latin-American identity.

KEYWORDS

Glauber Rocha; *Cabezas cortadas*; Latin America; identity

INTRODUÇÃO

Em 1970, Glauber Rocha (1939-1981) começa a realizar filmes fora do Brasil, porém, antes de se exilar não deixou de ter alguns problemas com o regime militar: tinha sido detido ao lado de sete amigos em 1965, presenciou a proibição de *Terra em transe* em 1967 e nesse mesmo ano seu apartamento foi invadido pela polícia (Bentes, 1997). Em 1969, depois de obter o prêmio de melhor direção por *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* no Festival de Cannes, recebe duas propostas de trabalho. A primeira

veio de Claude-Antoine, co-produtor francês de seu último filme; se tratava de um projeto franco-italiano que seria filmado no Congo: *Der leone have sept cabeças* / *O leão de sete cabeças*. A segunda proposta lhe foi oferecida pelo produtor espanhol Pere Fages, que o convida a fazer um filme na Espanha com total liberdade e com um orçamento de 100 mil dólares (Torres, 1970, p. 68). Esse filme se chamará *Cabezas cortadas*. Esta é a fase mais produtiva da carreira de Glauber, já que dirige dois filmes em menos de um ano e se insere no mercado internacional do cinema de autor. No transcurso desses dois filmes realizados em 1970, o cineasta percebe a impossibilidade de continuar no Brasil o projeto de cinema iniciado na década anterior. Percebe que agora o momento é outro. Sabe que a radicalização estética de suas propostas, levadas a cabo pela geração do *Cinema marginal* de forma clandestina e subterrânea, continua. Sabe que a repressão no Brasil é mais violenta que nunca. O contexto histórico brasileiro e mundial eram distintos. O ano de 1968 havia acabado, mas suas rupturas no pensamento e no fazer artístico permaneceriam e iriam se manter ao longo da nova década. Tudo isso fez com que Glauber repensasse o seu cinema e procurasse uma nova forma de arte revolucionária. Ele dirá: “arte revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. Acho, porém, que a mudança de muitas condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de arte revolucionária” (Rocha, 2004, p. 249). Esta nova arte revolucionária teria, necessariamente, que ser constituída por uma estética em que as estruturas do sonho, do inconsciente, da desrazão e do “irracionalismo libertador” fossem emanadas. Na trajetória de Glauber, tal mudança de posição será demarcada pela realização de *Cabezas cortadas* e pela escrita do manifesto “A estética do sonho”, apresentado sob a forma de comunicação na Universidade de Columbia poucos meses após a realização do filme.

Cabezas cortadas será a busca pela materialização dessas novas ideias. Segundo suas palavras: “o que o inconsciente comunica ao consciente em termos de símbolos na experiência individual do sonho pode ser desenvolvido pelo cinema como experiência coletiva” (Gerber, 1982, p.15). O autor acrescenta: “é necessário liberar o inconsciente coletivo em um espetáculo audiovisual integral” (Rocha citado em Avellar, 1995, p. 97). O cinema é sentido como um instrumento de transformação por meio de imagens oníricas e reveladoras, é um fluxo irracional: “você sonha e no sonho vê imagens, coisas que se sucedem. Quando você escreve uma poesia, um conto ou faz um filme, não faz mais que a materialização deste sonho, deste produto do inconsciente que não é controlado pela razão” (Rocha citado em Avellar, 1995, p. 97). As formas e a estrutura do sonho e do delírio compõem o marco delimitador entre esse filme e os anteriores, são a chave da ruptura. Conforme afirmou:

essa vontade de entrar em territórios desconhecidos levou-me a entrar em *Cabeças cortadas*. Pois se *O leão de sete cabeças* era um filme feito sobre a exterioridade, em uma tentativa de explicar a história de um ponto de vista materialista, *Cabeças cortadas*, como o próprio título diz, corta essa tese materialista. É um filme feito sobre o terreno do delírio, na interioridade,

no território da própria loucura (...). É como se fosse a filmagem de um sonho. Porque *Deus e o diabo*, *Terra em transe* e todos esses filmes são a materialização de sonhos culturais; em *Cabezas cortadas* a matéria é a do inconsciente puro, a fantasmagoria cultural vem em segundo plano, como complemento do fluxo da interiorização. (Pierre, 2003, p. 203)

Esse gesto de cortar o receptáculo da razão e de se instalar no território da loucura será a marca identitária do filme espanhol de Glauber. *Cabezas cortadas* pode ser entendido como uma anti-continuação de *Terra em transe* ou uma continuação em zig-zag por sinuosos caminhos que se bifurcam e que nada continuam. Ou, talvez, uma continuação conceitual bastante insólita. *Terra em transe* terminava com o golpe de Estado perpetrado pelo líder autoritário Porfirio Díaz (Paulo Autran), o qual era simbolizado por uma cerimônia de coroamento caótica e convulsiva. *Cabezas cortadas* se inicia com um velho ex-ditador exilado, no interior de um castelo medieval de algum país europeu. O nome do país de exílio jamais será citado, mas claramente se trata da Espanha. Inclusive, Glauber declarará (Sandroni, 1979a) que o seu protagonista foi diretamente inspirado em ex-ditadores latino-americanos que naquele momento estavam no transcurso de seu exílio espanhol, como o cubano Fulgencio Batista (1901-1973) e o argentino Juan Domingo Perón (1895-1974).

Se no primeiro filme temos o fracasso do populismo e a eclosão das ditaduras militares latino-americanas, no segundo, a narrativa nos convida a compartilhar o cotidiano de um ditador latino-americano deposto. O que há de comum nos dois? O contexto histórico e político da América Latina. Glauber transportará para o seu filme espanhol determinados elementos do filme brasileiro. O nome do ditador será Díaz II (Paco Rabal), o que nos sugere ser o sucessor do golpista de *Terra em transe*. O nome do país de origem do exilado será Eldorado, o mesmo país fictício do filme de 1967. A diferença é que o Eldorado de *Terra em transe* era a alegoria da América Latina a partir de um país de fala portuguesa chamado Brasil. O Eldorado de *Cabezas cortadas* também será uma alegoria do continente, mas assume como base os países da América hispânica. A América Latina é compreendida como uma só, mas essa diferença de ponto de partida será crucial para a linguagem surrealista e simbólica adotada por *Cabezas cortadas*. É através dessa linguagem que o diretor brasileiro efetivará o seu diálogo audiovisual com a cultura hispano-americana. Sobre *Cabezas cortadas* Glauber declarou:

o cinema é um instrumento que permite materializar o inconsciente, e é esse inconsciente materializado que aparece na tela. *Cabezas cortadas* é um filme que deve ser visto através de símbolos e significantes. É um filme estruturalista. Reduzi toda história ao significante. Temos mouros, índios, América Latina colonizada, Espanha moura, encontro de vários mundos (...) cada vez que vejo o filme encontro novas explicações. Há todo um arco de sugestões. Deixei que o trabalho seguisse a estrutura do sonho. (Rocha, 1979, s.p.)

O SURREALISMO DE GLAUBER ROCHA

É lícito indicar que quando dizemos que *Cabezas cortadas* adota uma estética “surrealista”, não estamos nos referindo ao movimento surrealista capitaneado por André Breton (1896-1966). Glauber vai buscar fontes surrealistas presentes na cultura espanhola e hispano-americana. Ilie ao falar especificamente em um surrealismo espanhol afirmou que o termo surrealista

inicialmente se refere a uma modalidade artística que recebeu seu nome na França, mas que esteve presente em toda a Europa sob muitas formas: pintura, literatura, teatro, balé, música, cinema. Suas raízes [do surrealismo] eram mais culturais e artísticas do que históricas e nacionais. Em outras palavras, suas práticas não surgiram por causa de que determinadas pessoas lançaram uma proclamação em um momento dado da história de uma nação. (Ilie, 1972, p. 15)

Portanto, concordamos que o termo surrealista não é patrimônio exclusivo do movimento francês pelo fato de que ali foi utilizado pela primeira vez. Antes de existir como vocábulo o surrealismo já existia na cultura dos mais diferentes países, e não só nos países europeus. Seguindo a ideia de que a prática surrealista nasceu de tendências irracionais similares na história estética de muitas nações

está claro que assim como os franceses podem ver em Charles Baudelaire (1821-1867) e no Conde de Lautréamont (1846-1870) os antecedentes de seu surrealismo, do mesmo modo os ingleses poderiam reivindicar William Blake (1757-1827) e William Hogarth (1697-1764), e ainda os espanhóis poderiam alegar Francisco de Quevedo (1580-1645) e Francisco de Goya (1773-1812). (Ilie, 1972, p. 15)

Assim, a erupção de uma estética surrealista espanhola, não se expressará através de um movimento e sim em obras individuais de determinados artistas que apresentam como uma de suas mais importantes bases a tradição irracional do barroco e do grotesco. *Cabezas cortadas* vai direto nessa base plástica e visual, mas também irá dialogar com ela por meio da mediação de outros artistas, entre eles, o cineasta Luís Buñuel (1900-1983).

A admiração de Glauber por Buñuel já era de longa data. Não vamos nos estender nesta relação¹. Aqui, para nossos objetivos, nos cabe apenas indicar que em seu filme Glauber vai sublinhar a filiação com o mestre espanhol. Tentará resgatar um surrealismo cinematográfico considerado “genuíno” através da absorção de *L'âge d'or/A idade do ouro* (Luís Buñuel, França, 1930), filme com o qual *Cabezas cortadas* também se conectará pelo uso do mesmo entorno uma vez que escolherá como locação as pedras de Cadaqués, local onde foi filmada a primeira parte do mítico filme de Buñuel. O cineasta brasileiro afirma que desejou continuar uma tradição ao mesmo tempo iniciada e encerrada

¹ Um estudo mais detalhado sobre a relação entre Glauber e Buñuel pode ser encontrado em Garcia (2010).

por *A idade de ouro* (Sandroni, 1979). Outra aproximação se concretiza pela escolha de atores notadamente buñuelianos. Glauber escalará Paco Rabal² (1926-2001) para interpretar Díaz II e Pierre Clémenti³ (1942-1999) para encarnar o mítico e misterioso Pastor.

O surrealismo de Buñuel será por Glauber elogiado justamente por se distanciar das linhas propostas pelo movimento francês. O entendimento do surrealismo buñueliano por Glauber compartilha uma ideia corrente, defendida por um determinado setor da crítica, de que o cineasta espanhol apresenta uma leitura muito própria e característica do surrealismo. Glauber reitera que Buñuel conheceu Breton depois de *Un chien andalou/ Um cão andaluz* (França, 1927) e que nunca foi porta-voz das ideias gerais do grupo. A independência do diretor é enfatizada: Buñuel sim seria um surrealista, porém um surrealista particular, desvinculado de grupos ou confrarias. A peculiaridade do surrealismo de Buñuel, como também indicou Bazin⁴, residiria precisamente no fato que aonde ele vá, levará consigo sua cultura e filtrará através dela seu surrealismo. Glauber afirma que:

de *Un chien andalou* a *El ángel exterminador*, Buñuel usou o cinema para enfrentar os seus personagens na inconsciência deles mesmos; o homem nu e pelo avesso; justamente por isto Buñuel permanece ainda um surrealista como Dalí (com quem rompeu, acusando-o de servidor ao gosto fácil da burguesia), mas lógico até onde pode ser: a *mise-en-scène* do imprevisto – sempre na direção do mistério, contudo ligada ao ritmo, à plástica e à literatura espanhola: no México de *Nazarín* está reconstituída a Espanha, nas marcas da arquitetura colonial e no texto diretamente influenciado por Lorca; as imagens da água, da lua e de anjos sensuais permanecem de *Un chien andalou* a *El Ángel exterminador*; mesmo negando os quadros insólitos, Buñuel trabalha com Goya e Miró. (Rocha, 2006, p. 176)

Se Buñuel constrói o seu surrealismo a partir de sua cultura, Glauber relaciona a linguagem surrealista adotada em *Cabezas Cortadas* diretamente ao lugar onde o filme foi realizado. O cineasta construiu a visualidade e a sensorialidade de seu filme a partir de elementos, sonoridades, iconografias e símbolos necessariamente hispanos e hispano-americanos. Como já mencionamos, *Cabezas cortadas* apresenta como protagonista Díaz II, ex-ditador do fictício país latino-americano Eldorado, no momento de seu exílio espanhol. E aqui, o diretor dialoga com romances que gravitavam em torno de regimes ditatoriais: *Tirano Banderas* (1924) do espanhol Ramón Del Valle Inclán (1866-1936); *El señor presidente* (1946) do guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974) e *La fiesta del rey Acab* (1959) do chileno Enrique Laforgade (1927). Apesar de ter sido filmado antes,

² Atuou em *Nazarín* (México, 1958), *Viridiana* (Espanha, México, 1961) e *Belle de jour/A bela da tarde* (França, 1967).

³ Atuou em *Belle de jour/ A bela da tarde* (França, 1967) e *La voie lactée/Via láctea* (França, 1969).

⁴ “Para além das influências acidentais (e sem dúvida felizes e enriquecedoras) toda uma tradição espanhola se conjuga, em Buñuel, com o surrealismo. Essa fixação pelo horrível, esse sentido da crueldade, essa busca dos aspectos extremos do homem, é também herança de Goya, de Zurbarán, de Ribera, de todo um sentido trágico do ser humano que esses pintores manifestaram precisamente na expressão da mais extrema decadência humana: a guerra, a doença, a miséria e seus apodrecimentos” (Bazin, 1977, p. 74).

Cabezas cortadas se aproxima mais confortavelmente em termos estilísticos de romances do chamado *boom literário latino-americano* que tiveram ditadores como protagonistas: *El recurso del método* (1974) do cubano Alejo Carpentier (1904-1980); *Yo el supremo* (1974) do paraguaio Augusto Roa Bastos (1917-2005) e *El otoño del patriarca* do colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014). Esses três últimos, além de terem ditadores como protagonistas, abordam o absurdo, o grotesco, a farsa e a memória, tal como o filme de Glauber.

Em *Cabezas cortadas* a presença física do ditador e, por conseguinte, de sua memória e imaginário, na velha Espanha, aciona uma complexa rede de referências. O absurdo da história e da realidade latino-americana está presente em Díaz II. Glauber afirmou que dificilmente poderia ter dirigido *Cabezas cortadas* em outro país europeu, isto é, articulando outras referências culturais, e assim destaca o caráter originalmente surrealista do continente latino-americano:

Ricardo Muñoz [Suay] e Pere Fages me convidaram a fazer um filme na Espanha, então me veio a idéia de fazer *Cabeças cortadas*. Culturalmente, a Espanha é muito parecida com a América Latina e também o Brasil, mesmo que na Espanha não existam negros. Acho que *Cabeças cortadas* é um filme espanhol. Provavelmente, de fato em outro país europeu não teria podido inventar as mesmas imagens e montar estas imagens com os mesmos sons. O aspecto figurativo do filme é diretamente inspirado na tradição popular – isto teria sido provavelmente impossível nos países europeus desenvolvidos e industrializados, aonde a presença da arte popular camponesa foi absorvida pela sociedade de consumo. (Sandroni, 1979, p. 2)

Glauber busca a Espanha na América Latina e a América Latina na Espanha. Para o realizador baiano, a realidade do continente latino-americano é essencialmente mágica e convulsiva. Nossa realidade histórica e cotidianidade se localizaria em uma supra-realidade. Esta perspectiva teve a sua origem, não no cinema e sim na literatura. Apesar de existir um precursor menos conhecido e citado⁵, essa interpretação foi difundida mundialmente por sua sistematização encontrada no prólogo a *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, em que o escritor e musicólogo cubano expõe sua teoria do “Real Maravilhoso Americano” e localiza o “maravilhoso” como componente da realidade americana. Carpentier enxerga a América como uma entidade cultural possuidora de traços singulares, originados por sua peculiar formação étnica e histórica. Esses traços justificariam a não separação entre o real e o maravilhoso. O escritor, ao redefinir o conceito de supra-realidade, busca não confundi-lo como um produto da fantasia e sim

⁵ A atribuição do maravilhoso ao mundo americano teve, no século XX, pelo menos um precursor anterior a Carpentier. Trata-se do escritor chileno Francisco Contreras [1877-1933]. Segundo nos conta Irlemar Chiampi (1983), no Prêmio ao seu *El pueblo maravilloso* (1927) Contreras chama a atenção pela sua defesa do primitivismo, da mestiçagem e das mitologias da América. Muito atento às manifestações folclóricas dos povos latino-americanos, e influenciado pelas teorias freudianas, Contreras lhes atribuiu uma mentalidade mítica, porque, segundo ele, teriam uma intuição muito lúcida do maravilhoso, do dom de encontrar vínculos mais ou menos figurados com o desconhecido, com o misterioso e com o infinito. Para o autor nossa mitologia se configurava como elemento essencial e precioso de nosso espírito coletivo.

concebê-lo como uma esfera fundida à realidade empírica e ordinária. A América buscada é uma América ainda não contaminada pela reflexividade, trata-se de um caldeirão de religiosidade e de mitos primitivos, aptos em concretizar o projeto poético do Real Maravilhoso. Carpentier afirma que “pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela revolução que constituiu seu recente descobrimento, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, a América está muito longe de ter esgotado seu caudal de mitologias” (Carpentier, 2004, p. 14).

Não vamos analisar o famoso prólogo/ manifesto de Carpentier e tampouco entrar nos detalhes de sua ruptura com o movimento surrealista⁶. Para os propósitos deste artigo nos basta apenas mencionar a proximidade artístico-conceitual de Glauber com os postulados defendidos por Carpentier e detectar suas diferenças. Uma das que nos parecem fundamentais reside no fato de que para Glauber a supra-realidade da América não está somente em nossas raízes afro-indígenas e nas mitologias nativas como também na herança deixada pelo colonizador. O surrealismo da América não é só intrínseco e interno como também externo. É um elemento presente no conquistador ibérico. O colonizador é tão surrealista como os colonizados. Glauber, a partir dessa ideia, concebe o mosaico referencial e estético de *Cabezas cortadas* absorvendo tanto símbolos hispanos como hispano-americanos. Como Carpentier, Glauber assimila a História e a expressa em suas criações. O surrealismo de Glauber é determinado pela cultura e pela História do ambiente de produção de seus filmes. Portanto, o cineasta brasileiro absorve as formas, a paisagem, o som e a atmosfera do ambiente em que está trabalhando e os reconfigura esteticamente. Para o diretor é necessário que haja uma aproximação cultural e histórica entre ele e o lugar da realização de seus filmes⁷.

Para o acionamento dessa aproximação, *Cabezas cortadas* escolherá o elemento musical como uma das principais vias de acesso ao vasto mundo cultural hispano-americano. Glauber havia declarado que “é na música popular onde você encontra a autêntica história e sociologia do país onde você filma” (Vila-Matas, 1970, s.p.). A música, definida por muitos como a arte mais “pura”, “subjativa” e “abstrata” entre todas as artes, não será por coincidência uma das chaves para a composição de *Cabezas cortadas*. Glauber a maneja tendo em mente dois conceitos, o primeiro é a consciência da música como expressão da sensibilidade popular e como índice da identidade de um povo. Neste sentido, a música seria o desdobramento e a expressão de um determinado contexto histórico e sócio-cultural concreto. O segundo conceito, não exclui o primeiro, mas o complementa e o transcende. Trata-se da música como linguagem sagrada de organização do mundo. A música como princípio criador e transformador dos seres e

⁶ Sobre Carpentier e o movimento surrealista ver Monegal (1971).

⁷ Talvez seja por isso que ao ser questionado no Festival de Cannes de 1969 se rodaria um filme fora do Brasil, Glauber tenha respondido “na Europa jamais faria um filme; os únicos lugares em que filmaria seria na Espanha, em Portugal ou na África. No resto da Europa jamais; aqui não se pode fazer nada” (Martínez Torres, 1970, p. 69). Em 1975 o diretor filmou *Claro* na Itália, país em que se sentia bastante confortável. Sabe-se também que ao longo de sua trajetória tentou filmar o roteiro de *América Nuestra* em diversos países da América Latina e que em 1975 tentou realizar o projeto do que seria o seu último filme, *A idade da Terra*, no México. Em 1974, em Portugal, colabora na realização do filme coletivo *As armas e o povo*, sobre a Revolução dos Cravos. Em 1980, após o fracasso de *A idade da terra*, parte para um novo exílio, dessa vez em Sintra, Portugal.

das coisas, a música como ritual, a música como elemento místico-sagrado. Em outras palavras, a música é ao mesmo tempo uma expressão física e metafísica, um fenômeno feito de matéria e não-matéria, corpo e espírito. Glauber não separa esses conceitos e sim os funde e os transforma em somente um. A mística está na História e a História está na mística. Assim, a sonoridade da América Latina é captada sem haver delimitação entre uma e outra.

A América Latina é, através da música, interpretada como uma entidade unitária. A música é o agente promotor dessa unidade. Portanto, é uma unidade não só cultural como também espiritual. Em *Cabezas cortadas* o fenômeno denominado América Latina transborda a esfera terrestre e se torna uma maneira de sentir o mundo ou um modo perceptivo de compreensão do mundo. A música é a chave para essa compreensão, uma vez que é através dela que lemos o mundo e que nos amalgamamos com ele. Ao se constituir como essência de nossa subjetividade e magia, a música da América Latina é uma só, todas as tradições sonoras se metamorfoseiam em uma. Desse modo escutamos em *Cabezas cortadas* ritmos afro-cubanos, rumbas, tangos, boleros, rancheras e também coblas catalãs, flamencos, músicas medievais e renascentistas espanholas. Todas essas musicalidades são fervidas em um mesmo caldeirão até formar um único caldo sonoro. A nossa originalidade estaria nesse caldo borbulhante.

Isso quer dizer que Glauber, como Carpentier, sublinha a idiosincrasia latino-americana frente aos padrões europeus. Entretanto, a visão do europeu diante da América não é totalmente recusada uma vez que tanto o cineasta como o escritor admitem que o olhar externo sobre a América contribui para a formação do nosso próprio olhar. Em *Cabezas Cortadas* há uma cena que traduz essa ideia mítica da América, fundada pelos primeiros cronistas do Novo Mundo, e perpetuada em grande parte pela arte latino-americana. Em uma taberna em que músicos estão tocando ritmos afrocubanos, um homem encara a câmera e diz “naquelas distantes e alheias terras da América, existem pássaros de cores diferentes e animais míticos fabulosos como o carcará e o boto, o dragão de São Jorge, a serpente de sete cabeças. E a terra foi descoberta por Francisco de Orellana, que a chamou Amazônia e nela vivem lindas mulheres guerreiras”. Esse deslumbramento diante da natureza e da mestiçagem americanas é compartilhado por nós, nativos do continente, e ao mesmo tempo integra a nossa necessidade em enfatizar que somos diferentes.

HISTÓRIA E SONHO

Se em *Cabezas cortadas* essa nossa diferença se estabelece a partir do próprio “nascimento” da América, resulta interessante ver como o diretor interpretou a História em seu filme. Em *Cabezas cortadas* a História se expressa prioritariamente através de símbolos e esses símbolos são onipresentes nos delírios de Díaz. A visão da História de Eldorado muitas vezes se confunde com a subjetividade do próprio ditador. O segmento onde vemos a representação da Conquista da América, por exemplo, foi interpretado por determinados críticos como “os sonhos de Díaz”. Na verdade, não só essa sequência

em particular, e sim praticamente todas as cenas de *Cabezas cortadas* foram interpretadas pela maior parte dos analistas do filme como os sonhos do ditador. Claudio Valentini, por exemplo, definiu as duas cenas da chamada telefônica do personagem como as únicas cenas “reais” do filme (Valentinetti, 2002, p. 139). De maneira breve o autor menciona uma possível relação entre esse procedimento em *Cabezas cortadas* e o *flashback* de *Terra em transe*. De fato, é possível afirmar que entre a primeira e a última cena de *Terra em transe* existe um longo *flashback*, que é o delírio do poeta Paulo Martins agonizante no momento de sua morte. Mas, em *Cabezas cortadas* ocorre uma diferente estrutura. Se a atmosfera de delírio é onipresente no filme, nem todos os delírios provêm da mente de Díaz. Diferentemente de *Terra em transe*, *Cabezas cortadas* não é um longo *flashback* de seu protagonista. Porém, como nos indicou Cardoso (2007, p. 102), a ausência de dados narrativos claros e a inverossimilhança das situações que se impõem podem, no começo, nos conduzir a uma adesão ao ponto de vista do ditador. Assistindo ao filme podemos ter a sensação de que estamos assistindo os delírios de um ditador no exílio. Realmente, a quase onipresença de Díaz em *Cabezas cortadas* (ele aparece na maior parte das cenas) e a analogia entre a sua loucura e a aparente falta de lógica do filme pode nos levar a essa interpretação de que o filme é a expressão de sua mente. Além disso, a leitura de que a diegese se trata de um pesadelo ou uma alucinação do protagonista explicaria de maneira racional as elipses temporais (como a eclipse da cena da História de *Eldorado*), a autonomia das sequências, a ausência de continuidade cronológica e espacial, o inverossímil das situações e a abundância de símbolos. Se todo o filme é um sonho de Díaz, tudo estaria muito bem explicado e justificado.

Creemos que o filme não é um sonho ou uma alucinação de Díaz II. Não pensamos, como sugeriu Valentini, que o filme trabalhe com a divisão entre o plano real e o plano onírico. Essa separação bem marcada entre a esfera do mundo real (as duas chamadas telefônicas dentro do castelo medieval) e a esfera do mundo dos sonhos (as demais cenas) nos parece muito anti-surrealista. Não interpretamos as duas cenas das chamadas telefônicas como pertencentes à “realidade”⁸. Essas cenas são tão ilógicas como as demais. Concordamos com Cardoso (2007, p. 102) quando afirma que o filme não ocorre dentro da mente do protagonista apesar de formalizar determinados processos mentais frequentes no sonho. Processos mentais como a condensação de objetos e símbolos, os aspectos compensatórios não encontrados na realidade (a conquista de *Eldorado* revivida) e a dissolução entre as marcas temporais (entre passado, presente e futuro) aparecem ao longo do filme. Não há dúvida de que o fato de reproduzir processos mentais oníricos não necessariamente faz que a representação seja definida como originária de uma situação onírica. A situação de *Cabezas cortadas* não é onírica, mas sua estrutura e lógica sim.

Cabezas cortadas, à sua maneira, põe em prática um conceito já articulado pelo cinema surrealista dos anos 1920: a total convergência entre material onírico e material cinematográfico. A natureza da imagem cinematográfica é compreendida como

⁸ A definição dessas cenas como as únicas cenas “reais” de *Cabezas cortadas* também aparece em Gardies (1977) e em Bamonte (2002).

ontologicamente onírica. A estrutura de um filme deve ser similar à estrutura de um sonho. O cinema não deve imitar a realidade ordinária, não deve mimetizá-la porque assim estaria sendo contra a sua essência e a sua autêntica realidade: a realidade dos sonhos. Buñuel, na sua conferência “O cinema: instrumento de poesia” retoma uma ideia difundida pelo primeiro André Breton ao afirmar que “o mais admirável no fantástico é que o fantástico não existe, tudo é real” (Buñuel, 2000, p. 68). Isto é, não há uma linha divisória entre loucura e razão, entre sonho e realidade, entre o consciente e o inconsciente. Essas duas realidades se fundem inaugurando uma realidade *outra*, uma supra-realidade. Trata-se do aproveitamento do aspecto ilógico, surgido do subconsciente, do sonho, do fortuito e das associações imprevistas que, também sendo uma realidade, se fundem com a realidade concreta, pautada pela razão e pela lógica, em busca da harmonia conciliadora dos contrários.

Portanto, vemos na estrutura de *Cabezas cortadas* uma tentativa de reproduzir a estrutura da mente em estado onírico. *Cabezas cortadas* segue as formas do sonho mas não elabora a representação diegética de um sonho. Uma possível exceção poderia ser, justamente, a cena da conquista de *Eldorado*, entretanto até aqui não há elementos suficientes para defini-la categoricamente como tal. A possibilidade de que essa cena seja a representação de um sonho é somente sugerida e isso lhe confere um caráter ambíguo. Não recusamos totalmente a hipótese de que o segmento pertença aos sonhos do personagem principal, mas sugerimos novos caminhos interpretativos. Entendemos que para além de ser um delírio ou um sonho de Díaz II, esse segmento representa a História e esta não é fruto da mente de um único homem. As imagens da conquista de *Eldorado* podem ser a representação de um sonho de Díaz, porém não é só um sonho individual. Mais do que ser unicamente a interpretação onírica do ditador sobre a História (uma História em que ele e seus antepassados são personagens), o que vemos é um comentário da instância enunciativa. É o discurso exposto no filme que nos apresenta sua interpretação da História da América. E este discurso é proferido por meio de uma forma sumamente alegórica. Portanto, a interpretação alegórica da História não poderia pertencer ao mesmo plano das sequências anteriores. A História é passado mas também é atemporal no sentido que também é mito. História da América e mito da América aqui se confundem. Sendo narrada de forma alegórica, a História não é um “acontecimento do passado” e sim um delírio coletivo. A narrativa de *Cabezas cortadas*, portanto, abre um parêntese para a exposição de sua visão da História. Vamos a ela.

Neste conjunto de cenas que compreendemos como a representação da Conquista da América/ Eldorado presenciamos essa armação alegórica em que é detonado o espetáculo da dominação. Nele, a dominação é representada por um único homem/ arquétipo: o colonizador. Tal colonizador é Díaz, um típico *criollo*. Um governante nascido na América que perpetua os ritos opressivos de seus antepassados. Outra característica deste espetáculo da opressão é a divisão estrutural da dominação em diferentes fases e em cada uma delas vemos a inclusão de mais um personagem no jogo da História.

Na primeira cena dessa série ou segmento, dois cavaleiros medievais cavalgam, e por um momento, interrompem a cavalgada e param diante da câmera. Díaz entra em

quadro, pega o cavalo que está entre os cavaleiros, o monta e cavalga. Os dois cavaleiros seguem atrás, são seus seguidores, estão a serviço do poder. Essa ação, enquadrada em um plano de conjunto estático e com uma música sacra-medieval na banda sonora, nos oferece o sentido da alegoria: o que vemos é uma cerimônia, um ato solene. Na cena seguinte um índio caminha, a câmera segue seu movimento lateralmente, quando ele para, a câmera também se detém. Surgem os três cavaleiros (Díaz e seus servos) descendo um morro. O Índio está em frente aos cavaleiros e de costas para a câmera. Se inicia uma coreografia entre os personagens, uma dança constituída de resistência e ataque. O Índio se distancia de seus opressores e se posiciona no centro do quadro. Nesse momento, retira um objeto do bolso e o mantém em suas mãos, se trata de uma caixa. Díaz II se aproxima e lhe toma a caixa. O Índio corre para recuperar o objeto e a coreografia recomeça. O oprimido se põe de joelhos e cai no chão. Os opressores circulam a cavalo ao redor de seu corpo. Na cena seguinte o Índio já está convertido em servo, entretanto, se trata de um servo inferior se o comparamos com os demais. Ele caminha a pé escoltando os seus superiores. Caminhando sozinho, o Índio encontra um mouro dando marteladas em uma pedra. Tenta aprisioná-lo. Eles lutam, o ditador entra em quadro e circula ao redor dos dois homens. O Índio toma o martelo das mãos do mouro e o entrega a Díaz. O ditador o ergue como uma lança e como o sinal de mais uma vitória. Em seguida, entram em quadro os dois cavaleiros e depois o Índio e o Mouro, já integrado ao grupo. Percebemos que mais que individualidades os personagens representam atores históricos. São personagens símbolos, o Índio não é só um índio e sim *todos* os índios. O mesmo se pode dizer do Mouro e dos dois cavaleiros sem rosto. Eles representam uma entidade, uma coletividade⁹. O colonizador os cooptou, os convenceu, pela força, em servi-lo. No próximo plano aparece o lado oposto, os elementos que se opõem a esse poder. Trata-se de camponeses armados. A câmera os descreve detalhadamente seguindo o movimento do caminhão em que eles se encontram. Aqui constatamos claramente a existência de dois extremos: o povo que foi submetido e o povo que se rebela. Vemos como a América se formou e como poderá ser transformada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há ainda, no filme, uma segunda exposição da História da América/*Eldorado*. É a mesma História, só que contada de forma distinta. Agora, ela será narrada pela voz do próprio diretor de *Cabezas cortadas*. O aspecto grotesco, patético e cômico do ditador se expande nessa sequência. O personagem está na lama brincando com diversos objetos enquanto escutamos em *over* a narração de Glauber, que nos conta ao mesmo tempo a História de *Eldorado* e a biografia do ditador. Sobreposta ao *over* escutamos uma música de tonalidades cômicas. O fato de Glauber ser o narrador é curioso não só porque ele é o autor do filme, mas também pela indicação explícita de sua origem. O filme é a visão de um latino-americano de origem lusitana sobre a América de origem hispana, logo a

⁹ Por essa razão, o autor utiliza letras maiúsculas na designação Índio e Mouro. No roteiro do filme, publicado no livro *Roteiros do terceiro mundo* (Rocha, 1985), o realizador utiliza as mesmas designações.

operação efetivada por Glauber em assumir a narração em espanhol evidenciando seu sotaque brasileiro parece ser estratégica. Esse procedimento destaca a especificidade de seu olhar e a singular interpretação da América presente em *Cabezas cortadas*. Além de enfatizar que, apesar da diferença idiomática, o Brasil é tão latino-americano como os países de fala hispânica. Independente do idioma, a América Latina é uma só e isso parece evidente na História de Eldorado. Glauber a constrói misturando muitos elementos da História do Brasil com os da América hispânica. Transcreveremos parte da narração *over*:

nas páginas da História, *Eldorado* foi descoberto no século XVI por navegantes espanhóis e se desenvolveu inicialmente graças ao cultivo da cana de açúcar. Alguns anos mais tarde chegaram os escravos negros da África e o vice rei de então construiu estradas, um novo porto e conquistou o território de Alecrim exterminando completamente a civilização indígena local. Os colonizadores começaram a criar gado e a plantar café e foi dessa situação econômica que surgiram os primeiros sintomas nacionalistas. As rebeliões contra a Coroa espanhola foram violentamente reprimidas e todos os líderes foram enforcados e esquartejados em praça pública. Séculos mais tarde surgiram os primeiros libertadores. Emmanuel Díaz, advogado muito inteligente, influenciado pela revolução francesa e pelas ideias da nova república americana, organizou a Sociedade Secreta pela Libertação de Eldorado. A ideia incendiou as plantações e, dez anos mais tarde, *Eldorado* se proclamava monarquia independente. Emmanuel Díaz colocou a coroa sobre sua própria cabeça e desde então todos os seus descendentes continuaram a sucessão do poder. Quando ocorreu a revolução republicana de 1910, toda a dinastia Díaz foi passada por armas e nosso herói escapou graças a ajuda de um velho criado negro. Não tomou a vingança do povo como lição. Exilado na Europa, estudou direito e filosofia até voltar ao seu país como líder de um golpe de Estado organizado pela Companhia de Exportações Internacionais, a EXPRIN. Foi recepcionado por seu amigo e protetor William Bradley, um milionário da Califórnia. Desde então, Díaz subiu ao poder várias vezes e várias vezes foi deposto e várias vezes voltou e voltará.

Glauber começa a narração *over* com “nas páginas da História” sublinhando a existência de uma História oficial, de uma História escrita por alguém que certamente pertence ao lado dos “vencedores”. A descrição da História de Eldorado, de fato, soa bastante escolar, como se tivesse sido extraída de um livro didático. Essa descrição básica é bastante irônica, apesar do tom formal do narrador, e nos indica fatos que podem ser encontrados na História da maior parte dos países do continente. A iniciação de uma economia agrária dirigida à exportação para a metrópole, o extermínio dos índios, o uso de mão de obra escrava africana, o desenvolvimento econômico como motor do desejo de separação por parte da elite local, a ilustração dos libertadores americanos realizada na Europa, a influência do pensamento racional iluminista nas guerras de

independência. Fatos que podem simplificar a História de todos os países latino-americanos em uma só História. Isso, além de comprovar nosso passado histórico comum, comprova o estado de nosso presente e de nosso provável futuro. A infinita ida e vinda de Díaz ao poder metaforiza uma certa imobilidade histórica. O poder está sempre nas mãos dos mesmos governantes, a roda da História latino-americana, até o momento, parece sempre estar voltando para o mesmo lugar. Díaz II chafurda na lama.

Tivemos como proposta, neste breve ensaio, analisar alguns aspectos de *Cabezas cortadas* referentes ao seu diálogo com a cultura hispano-americana e à sua ideia de identidade latino-americana. Percebe-se que a procura pela compreensão dessa identidade não se dá mais pelas vias da razão ou pelo entendimento de identidade articulado pelo cinema político latino-americano dos anos 1960. Há neste filme de Glauber uma ideia renovada de arte revolucionária e distintas proposições em relação ao binômio arte/política consonantes com o que foi fecundado a partir de 1968. Glauber, aqui, se arrisca e expõe sua resposta às mudanças das condições políticas e mentais que o mundo experimentou desde então.

REFERÊNCIAS

- Avellar, J. C. (1995). *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanijés, Alea – Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed.34, Edusp.
- Bamonte, D. (2002). *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. Doutorado em Comunicação e Audiovisual, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad, de Buñuel a Hitchcock*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Bentes, I. (Ed.) (1997). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras.
- Buñuel, L. (2000). *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Cardoso, M. (2007). *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. Tese de Doutorado em História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Carpentier, A. (2004). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso. Forma e ideologia en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Garcia, E. (2010). *Estética, magia y revolucion: un estudio comparativo entre Cabezas Cortadas de Glauber Rocha y la Montana Sagrada de Alejandro Jodorowsky*. Dissertação de Mestrado em Estudos Cinematográficos, Universidade de Guadalajara, Guadalajara, México.
- Gardies, R. (1977). *Glauber Rocha, política, mito e linguagem*. São Paulo: Paz e terra.
- Gerber, R. (1982). *O mito da civilização atlântica, Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Ilie, P. (1972). *Los surrealistas españoles*. Madri: Taurus.

Monegal, E. R (1971). Alejo Carpentier: lo real y lo maravilloso en El reino de este mundo. *Iberoamericana*, XXXVII(76-77), 619-649. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1971.2875>

Pierre, S. (1996). *Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus.

Sandroni, C. (1979, 8 de junho). Entrevista e Glauber Rocha, *Jornal do Brasil*.

Rocha, G. (1985). *Roteiros do terceiro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme.

Rocha, G. (1979). *Material de divulgação de Cabezas Cortadas*. Rio de Janeiro: Embrafilme.

Rocha, G. (2006). *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify.

Rocha, G. (2004). *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naif.

Torres, A. M. (1970). *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*. Barcelona: Anagrama.

Valentinetti, C. M. (2002). *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M Bardi.

Vila-Matas, E. (1970). *Boccaccio*. Barcelona.

NOTA BIOGRÁFICA

Estevão Garcia é coordenador e professor do curso de Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás (IFG). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), mestre em Estudos Cinematográficos pela Universidade de Guadalajara (UdG), México, e bacharel em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi professor visitante do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Pesquisador atuante em pesquisas e publicações sobre o cinema latino-americano.

Email: estevao.garcia@ifg.edu.br

Morada: Campus Cidade de Goiás do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG). Rua 02, Qd. 10, Lts. 1 a 15, Residencial Bauman, Cidade de Goiás – GO CEP: 76600-000

* **Submetido: 20-06-2018**

* **Aceite: 03-01-2019**

VISIONS OF LATIN AMERICA IN GLAUBER ROCHA'S CABEZAS CORTADAS

Estevão Garcia

ABSTRACT

Glauber Rocha *Cabezas cortadas*, narrates the experiences of a Latin-American dictator in his Spanish exile (even though the name of the country is never mentioned) and it grounds itself in stylistic terms by means of a surrealist operation on the association of concepts and symbols. This tool, the surrealist operation on the association of concepts and symbols, constitutes the method for the construction of cultural dialogue between Latin America and Spain set by the film. Therefore, this article presents as a goal to analyze the cultural dialogue between *Cabezas cortadas* and the Hispanic America and its idea of Latin-American identity.

KEYWORDS

Glauber Rocha; *Cabezas cortadas*; Latin America; identity

VISÕES DA AMÉRICA LATINA EM CABEZAS CORTADAS, DE GLAUBER ROCHA

RESUMO

Cabezas cortadas, de Glauber Rocha, narra a experiência de um ditador latino-americano em seu exílio espanhol (ainda que o nome do país nunca seja mencionado) e se fundamenta em termos estilísticos por meio de uma operação surrealista de associação de conceitos e símbolos. Essa ferramenta, a operação surrealista na articulação de conceitos e símbolos, constitui o método para a construção do diálogo cultural entre América Latina e Espanha proposto pelo filme. Este artigo apresenta como objetivo, portanto, analisar o diálogo cultural articulado entre *Cabezas cortadas* e a América hispânica e a sua ideia de identidade latino-americana.

PALAVRAS-CHAVE

Glauber Rocha; *Cabezas cortadas*; América Latina; identidade

INTRODUCTION

In 1970, Glauber Rocha (1939-1981) starts making films outside of Brazil, however, before exiling himself he did not fail to have some trouble with the military regime: he had been detained along side seven of his friends in 1965, he witnessed the prohibition of *Terra em transe* in 1967, and in the same year his apartment got invaded by the police (Bentes, 1997). In 1969, after winning a best director award for *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* on Cannes Film Festival, he receives two work proposals. The

first one came from Claude-Antoine, the French co-producer of his latest film; a French-Italian project that would be shot on Congo: *Der leone have sept cabeças/ O leão de sete cabeças*. The second proposal was offered by Spanish producer Pere Fages, who invited him to make a film in Spain with total freedom and with a 100 thousand dollar budget (Torres, 1970, p. 68). This film would be called *Cabezas cortadas*. This is the most productive phase in Glauber's career, since he directed two films in less than a year and was inserting himself on the international market of author's cinema. In the course of these two films made in 1970, the filmmaker realizes the impossibility of maintaining his cinema project initiated in the previous decade. He realizes that those were different times. He knew that the aesthetical radicalization of his proposals, which had been brought up by the *Cinema Marginal (Marginal Cinema)* generation by clandestine and subterranean means, was still going on. He knew that the oppression in Brazil was more violent than ever. The Brazilian historical context was different than the rest of the world. The year of 1968 was over, but its ruptures on the thought and artistic process were still present and would maintain themselves through the new decade. All that would make Glauber rethink his cinema and look for a new form of revolutionary art. He would say: "revolutionary art was the word of order on the 60's Third World and will continue to be in this decade. But I think that the change of several political and mental conditions requires a continuous development of the concepts of revolutionary art". (Rocha, 2004, p. 249). This new revolutionary art would have to be necessarily constituted by an aesthetic in which the structures of the dream, the unconscious, the unreason and the "liberational irrationalism" would be emanated. In Glauber's trajectory, such change of position will be marked out by the realization of *Cabezas cortadas* and the writing of the manifesto *A estética do sonho* [The dream aesthetic], presented on the shape of communication in the University of Columbia a few months after the making of the film.

Cabezas cortadas will be the search for the materialization of these new ideas. On his words: "what the unconscious communicates to the conscious in terms of symbols on the individual experience of the dream could be developed by cinema as a collective experience" (Gerber, 1982, p. 15). The author adds: "it's necessary to free the collective unconscious in a integral audiovisual spectacle". (Rocha quoted in Avellar, 1995, p. 97). Cinema is felt like an instrument of transformation by means of using oneiric, revealing images, it's a irrational flow: "you dream and in the dream see pictures, succeeding things. When you write poetry, a short story or make a film, it's not more than the materialization of that dream, this product of the unconscious which is not controlled by reason" (Rocha quoted in Avellar, 1995, p. 97). The shapes and structure of the dream and the delusion make up the defining boundary between this movie and the ones before, are the rupture key. As stated:

 this need of entering unknown territories brought me to enter in *Cabezas cortadas*. Because if *O leão de sete cabeças* was a film made about exteriority, trying to explain the story on a materialistic point of view, *Cabezas cortadas*, as the title itself says, cut off that materialistic thesis. It's a film made about

delirium grounds, on the interiority, in the territory of insanity itself (...). It is as it was the filming of a dream. Because *Deus e o diabo*, *Terra em transe* and all of these films are the materialization of cultural dreams, in *Cabezas cortadas* the subject is of the pure unconscious, the cultural phantasmagoria comes in the background, as complement of the internalization flow. (Pierre, 2003, p. 203)

This gesture of cutting the receptacle of reason and installing itself on insanity territory will be the identity mark of Glauber's Spanish film. *Cabezas cortadas* can be understood as a anti-sequel of *Terra em transe* or a zig-zag sequel by sinuous ways that branch out and continues nothing. Or, maybe, a quite unusual conceptual sequel. *Terra em transe* ended with coup d'état perpetrated by the authoritarian leader Porfirio Díaz (Paulo Autran), in which was symbolized by a chaotic and convulsive crown ceremony. *Cabezas cortadas* starts with an ex-exiled dictator, inside of a medieval castle of some european country. The name of the country will never be mentioned, but clearly is about Spain. Moreover, Glauber will declare (Sandroni, 1979) that his protagonist was directly inspired by former Latin American dictators which on that moment were on the course of their Spanish exile, like the cuban Fulgêncio Batista (1901-1973) and the argentine Juan Domingo Perón (1895-1974).

If in the first film we have the failure of populism and the outbreak of latin american military dictatorships, on the second, the narrative invites us to share the daily life of a deposed Latin American dictator. What is common in both? The historical and political context of Latin America. Glauber will carry to his Spanish film certain elements of the Brazilian film. The name of the dictator will be Diaz II (Paco Rabal), which suggests us to be the sucessor of the coup-plotter of *Terra em transe*. The birthplace of the exiled is called Eldorado, the same ficticious country in the 1967 film. The difference is that the Eldorado of *Terra em transe* was the allegory of Latin America based on a portuguese-speaking country named Brazil. The Eldorado of *Cabezas Cortadas* will also be an allegory of the continent, but takes as basis the countries of Hispanic America. The Latin America is understood as one, but that difference in starting point will be crucial for the surrealist and symbolic language adopted by *Cabezas cortadas*. Is by that language that the Brazilian director will implement his audio-visual dialogue with Hispanic American culture. About *Cabezas cortadas*, Glauber declared:

cinema is an instrument that allows materializing the unconscious, and is that materialized unconscious that shows on the screen. *Cabezas cortadas* is a film that should be seen through symbols and signifiers. Is a structuralist film. Reduced the entire story to the signifier. We have Moors, Natives, colonized Latin America, Moorish Spain, meeting of several worlds (...) each time that I see the film I meet new explanations. There is a whole arc of suggestions. I have let the work follow the dream structure. (Rocha, 1979)

GLAUBER ROCHA'S SURREALISM

It is lawful to indicate that when we say that *Cabezas cortadas* adopts a “surrealist” aesthetic, we are not referring to the surrealist movement captained by André Breton (1896-1966). Glauber will search surrealist sources present in Spanish and Hispanic-American culture. Ilie by talking specifically about a Spanish surrealism stated that the term “surrealist”

initially refers to an artistic modality that received its name on France, but it was present in all Europe in many ways: painting, literature, theater, ballet, music, and cinema. Their roots [surrealism's] were more cultural and artistic than historic and national. In other words, their practices did not arise because certain people issued a proclamation at a given moment on the history of one nation. (Ilie, 1972, p.15)

Therefore, we agree that the term “surrealist” is not exclusive property of the French movement by the fact that it was utilized there for the first time. Before existing as part of vocabulary the surrealism already existed on the culture of the most different countries, and not only in the European countries. Following the idea that the surrealist practice was born of similar irrational tendencies in the aesthetic history of many nations.

It is clear that just like the French can see in Charles Baudelaire (1821-1867) and in Comte de Lautréamont (1846-1870) the antecedents of their surrealism, the same way the English could claim William Blake (1757-1827) and William Hogarth (1697-1764), and even the Spanish could bring the attention to Francisco de Quevedo (1580-1645) and Francisco de Goya (1773-1812). (Ilie, 1972, p. 15)

Thus, the eruption of a Spanish surrealist aesthetic will not express itself through a movement, but in individual works of certain artists who present as one of their most important basis the irrational tradition of the baroque and the grotesque. *Cabezas cortadas* goes straight to this plastic and visual base, but also dialogues with it by means of mediation of other artists, including the filmmaker Luis Buñuel [1900-1983].

Glauber's admiration for Buñuel was long-standing. We will not discuss the details of this relationship¹. Here, for our purposes, we must only indicate that, in his film, Glauber will underline the affiliation with the Spanish master. Will try to rescue a cinematic surrealism considered “genuine” by the absorption of *L'âge d'or/ A idade do ouro* (Luis Buñuel, France, 1930), film in which *Cabezas cortadas* will also connect itself through the same surroundings once it chooses as a location the stones of Cadaqués, place where the first part of Buñuel's mythical film. The Brazilian filmmaker stated that he wished to continue a tradition at the same time initiated and closed by *A idade de ouro* (Sandroni, 1979). Another approach is accomplished by the choice of notoriously Buñuelan actors.

¹ A more detailed study about the relationship between Glauber and Buñuel can be found on Garcia (2010).

Glauber chooses Paco Rabal² (1926-2001) to play Díaz II and Pierre Clémenti³ to play the mythical and mysterious Shepherd.

Buñuel's surrealism will be praised by Glauber precisely for distancing itself from the lines proposed by the French movement. Glauber's understanding of Buñuelian surrealism shares a running idea, defended by a certain sector of criticism, on which the Spanish filmmaker presents a very unique and characteristic reading of surrealism. Glauber reinstates that Buñuel met Breton after *Un chien andalou/ Um cão andaluz* (France, 1927) and never was a spokesperson for the group's general ideas. The director's independence is emphasized: Buñuel would be a proper surrealist, but a particular surrealist, disengaged from groups or confraternities. The peculiarity of Buñuel's surrealism, as also indicated by Bazin⁴, would lie precisely on the fact that wherever it goes, it will bring along side the culture and filter it through his surrealism Glauber states that:

from *Un chien andalou* to *El ángel exterminador*, Buñuel used the cinema to face his characters in their own unconscious; the naked man and in reverse; precisely because of this Buñuel still remains a surrealist like Dalí (with whom he broke up, accusing him of server to the easy taste of the bourgeoisie), but logical as far as it can be: the *mise-en-scène* of improvisation – always headed towards the mystery, yet connected to the rhythm, the plastic and the Spanish literature: In Mexico of *Nazarín* is reconstituted to Spain, on the marks of colonial architecture and in the text directly influenced by Lorca; the images of water, moon and of sensual angels remain from *Un chien andalou* to *El Ángel exterminador*; even denying the unusual frames, Buñuel works with Goya and Miró. (Rocha, 2006, p. 176)

If Buñuel builds his surrealism from his culture, Glauber relates the surrealist language adopted in *Cabezas Cortadas* directly to the place where the film was made. The filmmaker constructed the visual and sensorial information of his film from elements, sonorities, iconographies and symbols necessarily Hispanic and Hispanic Americans. As we mentioned, *Cabezas cortadas* presents as protagonist Díaz II, former dictator of the fictitious Latin American country Eldorado, at the time of his Spanish exile. In addition, here, the director dialogues with novels that gravitated around dictatorial regimes: *Tirano Banderas* (1924) from Spanish Ramón Del Valle Inclán [1866-1936] *El señor presidente* (1946) from Guatemalan Miguel Ángel Asturias [1899-1974] and *La fiesta del rey Acab* (1959) from Chilean Enrique Laforgade [1927]. Although it was filmed before, *Cabezas cortadas* approach itself more comfortably in stylistic terms of romances of the called *Latin American literary boom* that had dictators as their protagonists: *El recurso del método*

² Played a role on *Nazarín* (Mexico, 1958), *Viridiana* (Spain, Mexico, 1961) and *Belle de jour/ A bela da tarde* (France, 1967).

³ Played a role on *Belle de jour/ A bela da tarde* (France, 1967) e *La voie lactée/ Via láctea* (France, 1969).

⁴ “Beyond the accidental (and no doubt happy and enriching) influences a whole Spanish tradition is combined, in Buñuel, with surrealism. That fixation with the horrible, this sense of cruelty, this search for the extreme aspects of man, is also an inheritance of Goya, Zurbarán, Ribera, of an entire tragical sense of the human being that those painters manifested precisely on the expression of the most extreme human decay: the war, the disease, the misery and its rotten” (Bazin, 1977, p. 74).

(1974) from Cuban Alejo Carpentier (1904-1980); *Yo el supremo* (1974) from Paraguayan Augusto Roa Bastos (1917-2005) and *El otoño del patriarca* from Colombian Gabriel García Márquez (1927-2014).

Those last three, alongside having dictators as protagonists, approach the absurd, the grotesque, the farce and the memory, such as Glauber's film. In *Cabezas cortadas*, the physical presence of the dictator and, therefore, his memory and imaginary, on old Spain, triggers a complex network of references. The absurdity of Latin American history and reality is present in Díaz II. Glauber affirmed that he would scarcely direct *Cabezas cortadas* in another European country, articulating other cultural references and thus highlighting the originally surrealist character of the Latin American country:

Ricardo Muñoz [Suay] and Pere Fages invited me to make a film in Spain, so I came up with the idea to make *Cabezas cortadas*. Culturally, Spain is very similar to Latin America and Brazil, even though in Spain there are fewer black people. I think that *Cabezas cortadas* is a Spanish film. Probably, in another European country would not have been able to invent the same images and mount these images with the same sounds. The figurative aspect of the film is directly inspired by the popular tradition – that would have been impossible in the developed and industrialized European countries, where the presence of popular peasant art was absorbed by the consumer society. (Sandroni, 1979, p. 2)

Glauber seeks the Spain in Latin America and the Latin America in Spain. To the Bahian director, the reality of the Latin American continent is essentially magic and convulsive. Our historical and everyday life would be located on a supra-reality. That perspective had its origin, not in cinema but in literature. Although existing a less known and cited precursor⁵, that interpretation was broadcast worldwide for its systematization found in the prologue of *El reino de este mundo* (1949) by Alejo Carpentier, in which the Cuban writer and musicologist exposes his theory of “Wonderful American Real” and localizes the “wonderful” as a component of American reality. Carpentier sees America as a cultural entity possessor of singular traits, originated by its ethnical and historical formation. These traits would justify the non-separation between the real and the marvelous. The writer, by redefining the concept of supra-reality, seeks not to confuse it as a product of fantasy but rather to conceive it as a fused sphere of empirical and ordinary reality. The America sought is an America not yet contaminated by reflexivity; it is a cauldron of religiosity and primitive myths, able to concretize the poetic project of the Wonderful Real. Carpentier affirms that “by the virginity of the landscape, the formation, the ontology, by

⁵ The attribution of wonderful to the American world had, in the 20th century, at least one previous precursor to Carpentier. It is the Chilean writer Francisco Contreras [1877-1933]. According to Irlemar Chiampi (1983), in the Proem to her *El pueblo maravilloso* (1927), Contreras calls attention for his defense of primitivism, of miscegenation and of American mythologies. Very attentive to the folkloric manifestations of Latin-American folks, and influenced by Freudian theories, Contreras assigned them a mythical mentality, because, according to him, they would have a very lucid intuition of the wonderful, the gift of finding more or less figurative links with the unknown, the mysterious and the infinite. To our author our mythology was an essential and precious element of our collective spirit.

the faustic presence of the Native and the black, the revolution that constituted its recent discovery, the fruitful miscegenation that propitiated, the America is very far from having exhausted its flow of mythologies” (Carpentier, 2004, p. 14).

We are not going to analyze the famous Carpentier's prologue/manifesto nor go into the details of its rupture with the surrealist movement⁶. For the purposes of this article, is enough to mention the artistic-conceptual proximity of Glauber with the postulates defended by Carpentier and detect its differences. One of them that look fundamental to us lies in the fact that for Glauber the supra-reality of America is not only on our Afro-Native roots and native mythologies but also in the inheritance left by the colonizer. The surrealism of America is not only intrinsic and internal but also external. It is an element present on the Iberian conqueror. The colonizer is as surreal as the colonized. Glauber, from this idea, conceives the aesthetic reference mosaic of *Cabezas cortadas* absorbing both Hispanic and Hispanic American symbols. Like Carpentier, Glauber assimilates History and express it through his creations. Glauber's surrealism is determined by the culture and by the history of the environment of his films. Therefore, the Brazilian filmmaker absorbs the forms, the landscape, the sound and the atmosphere of the environment in which he is working and reconfigure them aesthetically. It is necessary for the director to that there is a cultural and historic approach between him and the place of realization of his films⁷.

For the activation of this approximation, *Cabezas cortadas* will choose the musical element as one of the main access routes to the vast Hispanic-American cultural world. Glauber had stated that “is in popular music where you find the authentic history and sociology of the country where you are filming” (Vila-Matas, 1970, s.p.). The music, defined by many as the “purest”, most “subjective” and “abstract” art form there is, will not coincidentally be one of the keys to the composition of *Cabezas cortadas*. Glauber handles it with two concepts in mind, first one being the awareness of music as an expression of popular sensibility and as an index of the identity of a people. In this sense, music would be the unfolding and the expression of a given historic and concrete socio-cultural context. The second concept, does not exclude the first, but complements and transcends it. The music as a creative and transformative principle of beings and things, the music as a ritual, the music as a sacred-mystical element. In other words, music is at the same time a physical and metaphysical expression, a phenomenon made of matter and not matter, body and spirit. Glauber does not separate these concepts but fuses them and turns them into only one. The mystique is in the History and the History is in the mystique. In that way, the sound of Latin America is captured with no delimitation between one and the other.

⁶ About Carpentier and the surrealist movement, see Monegal (1971).

⁷ Maybe that is why when asked on 1969's Cannes Film Festival if he would shoot a film outside of Brazil, Glauber answered “in Europe would never make a film; the only places he would film would be Spain, Portugal or Africa. On the rest of Europe, never; nothing can be done here” (Martínez Torres, 1970, p. 69). In 1975, the director filmed *Claro* in Italy, country where he felt quite comfortable. It is also known that throughout his trajectory he tried to shoot the script of *América Nuestra* in several Latin American countries and that in 1975 tried to carry out the project of what would be his last film, *A idade da Terra*, on Mexico. In 1974, in Portugal, collaborates in the realization of the collective film *As armas e o povo*, about the Carnation Revolution. In 1980, after the failure of *A idade da terra*, parts to a new exile, this time in Sintra, Portugal.

The Latin America is, through music, interpreted as a Unitarian entity. The music is the promoting agent of this unit. Therefore, it is a unit not only cultural, but also spiritual. In *Cabezas cortadas*, the phenomenon denominated Latin America overflows the terrestrial sphere and becomes a way to feel the world or a perceptive way of comprehending the world. Music is the key to this comprehension, since it is through it that we read the world and that we amalgamate with it. When forming itself as the essence of our magic and subjectivity, the music of Latin America is only one, all the sound traditions metamorphoses into one. That way we listen in *Cabezas cortadas* Afro-Cuban rhythms, rumbas, tangos, boleros, rancheras and Catalan coblas, flamencos, Spanish renaissance and medieval songs. All these musicalities are served in the same cauldron until forming a single sonorous broth. Our originality would be in this bubbling broth.

That means that Glauber, like Carpentier, underlines Latin American idiosyncrasy front of European rational standarts. However, the view of the European in front of America is not totally rejected once that both filmmaker and the writer admit that the external gaze on America contributes to the formation of our own gaze. In *Cabezas cortadas* there is a scene that translates this mythical idea of America, founded by the first chroniclers of the New World, and perpetuated in largely by Latin American art. In a tabern where musicians are playing Afro-Cuban rhythms, a man stares at the camera and says “in those distant and foreign lands of America, there are birds of different colors and fabulous mythical animals like the carcará and the boto, the dragon of St. Jorge, the serpent of seven heads. And the land was discovered by Francisco de Orellana, who called it Amazon and lives there beautiful women warriors”. This wonderment before the nature and American miscegenation is shared by us, natives of the continent, and at the same time integrates our necessity on emphasize that we are different.

HISTORY AND DREAM

If in *Cabezas cortadas* this difference lies in the very “birth” of America, it is interesting to see how the director interpreted the History in his film. In *Cabezas cortadas* the History express itself primarily through symbols and these symbols are omnipresent in the deliriums of Díaz. The vision of History of Eldorado is often confused with the subjectivity of the dictator himself. The segment where we see the representation of the Conquest of America, for example, was interpreted by several critics as “the dreams of Díaz”. Actually, not only this particular sequence, but practically all the scenes in *Cabezas cortadas* were interpreted as the dreams of the dictator by most movie analysts. Claudio Vallentinetti, for example, defined the two scenes of the character’s phone call as the only “real” scenes of the film (Vallentinetti, 2002, p. 139). The author briefly mentions a possible relationship between this procedure in *Cabezas cortadas* and the flashback in *Terra em transe*. In fact, it is possible to affirm that between the first and last scenes of *Terra em transe* exists a long flashback, which is the delirium of the poet Paulo Martins agonizing in the moment of his death. But in *Cabezas cortadas* a different structure occurs. If the delirium structure is omnipresent in the film, not all delusions come from the mind of

Díaz. Unlike *Terra em transe*, *Cabezas cortadas* is not a long flashback of its protagonist. Although, as indicated by Cardoso (2007, p. 102), the absence of clear narrative data and the unlikelyhood of situations that are imposed can, in the beginning, lead us to an adhesion to the dictator's point of view. Watching the movie we can have the feeling that we are watching the delusions of an exiled dictator. In reality, the almost omnipresence of Díaz in *Cabezas cortadas* (he appears in the majority of the scenes) and the analogy between his madness and the apparent lack of logic of the film can lead to the interpretation that the film is the expression of his mind. Besides that, the reading that the diegesis is about an nightmare or an hallucination of the protagonist would rationally explain the temporal ellipses (such as the ellipse of the History of Eldorado scene), the sequence autonomy, the lack of chronological and spatial continuity, the unlikelyhood of the situations and the abundance of symbols. If the whole film is a dream of Díaz, everything would be very well explained and justified.

We believe that the film is not a dream or a hallucination of Díaz II. We don't think that, as suggested by Valentinetti, the movie works with the division between the real plane and the dream plane. This well defined separation between the real world sphere (the two phone calls inside the medieval castle) and the dream world sphere (the other scenes) looks very anti-surrealist to us. We do not interpret the two phone call scenes as belonging to "reality"⁸. These scenes are as illogical and irrational as the other ones. We agree with Cardoso (2007, p. 102) when he states that the film does not occur inside the protagonist's mind despite formalizing certain mental processes present in the dream. Mental processes such as the condensation of objects and symbols, the compensatory aspects not found in reality (the revived conquest of Eldorado) and the dissolution between the time stamps (between past, present and future) appear throughout the film. There is no doubt that the fact of reproducing oneiric mental processes does not necessarily mean that the representation is defined as originating from a dream state. The situation of *Cabezas cortadas* is not oneiric, but its structure and logic is.

Cabezas cortadas, in its way, puts into practice a concept already articulated by the surrealist cinema of the 1920s: the total convergence between oneiric material and cinematographic material. The nature of the cinematographical image is understood as ontologically oneiric. The structure of a film must be similar to the structure of a dream. Cinema should not imitate the ordinary reality, should not mimic it because it would be against its essence and its own authentic reality: the reality of dreams. Buñuel, at his conference *O cinema: instrumento de poesia* pick up an idea spread by the first André Breton stating that "the most admirable on the fantastic is that the fantastic does not exist, everything is real" (Buñuel, 2000, p. 68) That is, there is no dividing line between madness and reason, between dream and reality, between the conscious and the unconscious. These two realities merge inaugurating an *other* reality, a supra-reality. It is about taking advantage of the illogical aspect, arising from the subconscious, the dream, the fortuitous and the unforeseen associations which, also being a reality, merge with the concrete reality, ruled by reason and logic, searching of the conciliatory harmony of opposites.

⁸ The definition of these scenes as the only "real" scenes in *Cabezas cortadas* also appears in Gardies (1977) and in Bamonte (2002).

Therefore, we see in the structure of *Cabezas cortadas* an attempt to reproduce the structure of the mind in the oneiric state. *Cabezas cortadas* follows the shapes of the dream but does not elaborate on the diegetic representation of a dream. A possible exception could precisely be the scene of the conquest of *Eldorado*, however there are not enough elements to define it categorically as such. The possibility that this scene is the representation of a dream is only suggested and this gives it an ambiguous character. We don't totally reject the hypothesis that the segment belongs in the dreams of the main character, but we suggest new interpretative paths. We understand that beyond being a delirium or a dream of Díaz II, this segment represents History and this is not the product of the mind of a single man. The images of the conquest of *Eldorado* can be the representation of a dream of Díaz, but it's not just an individual dream. More than being solely the oneiric interpretation of the dictator about History (a History in which he and his ancestors are characters), what we see is a comment of enunciative instance. It's the discourse presented in the film that presents to us its interpretation of American History. And this discourse is uttered through a highly allegorical way. Therefore, the allegorical interpretation of History could not belong to the same plane of previous sequences. The History is past, but it is also timeless in the sense that is also myth. American History and American myth here are confused. Being narrated in a allegorical way, the History is not a "thing of the past" but rather a collective delusion. The narrative of *Cabezas cortadas*, therefore, opens a parenthesis for the exposure of its vision of History. Let's get to it.

In this set of scenes that we understand as the representation of the Conquest of America / *Eldorado*, we witness the allegorical framework in which the spectacle of domination is destroyed. In it, the domination is represented by a single man/archetype: the colonizer. Said colonizer is Díaz, a typical *criollo*. A ruler born in America that perpetuates the oppressive rites of their ancestors. Another characteristic of this spectacle of oppression is the structural divide of domination in different phases and in each one of them, we see the inclusion of one more character in the game of History.

On the first scene of this segment, two medieval knights ride on horseback and for a moment interrupt the ride and stop in front of the camera. Díaz enters the frame, takes the horse between the knights, mounts in it and rides. The two knights follow behind, they are his followers, are at the service of power. This action, being framed in a static medium shot and with a medieval sacred music in the soundtrack, offer us the sense of the allegory: what we see is a ceremony, a solemn act. On the next scene, a Native walks, the camera follows his movement sideways, when he stops the camera also stops. The three knights (Díaz and his servants) appear, going down a hill. The Native stands in front of the knights and on his back to the camera. Begins a choreography between the characters, a dance consisting of resistance and attack. The Native distances himself from his oppressors and positions himself in the center of the frame. At that moment, he takes an object out of his pocket and keeps in his hands. It is a box. Díaz II gets closer and takes his box. The Native runs to recover the object and the choreography resumes. The oppressed gets down on his knees and falls to the ground. The oppressors ride on horseback around his body. On the next scene the Native is already converted

to a servant, however, it is a lower servant compared with the others. He walks on foot, escorting his superiors. Walking alone, the Native meets a Moorish hitting a rock with a hammer. Tries to imprison him. They fight; the dictator enters the picture and circulates around the two men. The Native takes the hammer away from the Moorish and gives it to Díaz. The dictator holds it up like a spear and as the sign of yet another victory. Then the two knights enter the picture, followed by the Native and the Moorish, already integrated to the group. We realize that more than individualities the characters represent historical actors. They are symbol characters; the Native is not just a Native, but also *all* the Natives. The same can be said about the Moorish and the two faceless knights. They represent an entity, a collectivity⁹. The colonizer co-opted them, convinced them, by force, to serve him. On the next shot appears the opposite side, the elements that oppose to that power. They are armed peasants. The camera describe them in detail following the movement of the truck that they found themselves. Here we clearly state the existence of two extremes: the people who submitted and the rebellious people. We see how America shaped itself and how it can be transformed.

FINAL REMARKS

There is still, in the film, a second exposition of the History of America/*Eldorado*. Is the same History, just counted differently. Now, the narrator is the director himself. The grotesque, pathetic and comical aspects of the dictator expands in the sequence. The character is in the mud playing with several objects as we listen to Glauber's voice-over narration that tell us the History of *Eldorado* and the dictator's biography. On top of the narration, we listen a song with comical tones. The fact that Glauber is the narrator is curious not only because he is the author of the film, but also by the explicit indication of his origin. The film is the vision of a Latin American of Lusitanian origin about the America of Spanish origin, therefore the operation effected by Glauber in assuming the narration in Spanish evidencing his Brazilian accent seems to be strategic. This procedure highlights the specialty of his gaze and singular interpretation of America present in *Cabezas cortadas*. Besides emphasizing that, despite the idiomatic difference, Brazil is as Latin American as the Spanish-speaking countries. Independent of the language, Latin America is one and that seems evident in the History of Eldorado. Glauber builds it mixing several elements of the History of Brazil with those of Hispanic America. We will transcribe part of the narration:

On the pages of History, *Eldorado* was discovered in the 16th century by Spanish navigators and developed itself thanks to cultivation of sugarcane. Some years later, the black slaves from Africa arrived and the then viceroy built roads, a new port and conquered the territory of rosemary by completely exterminating the local indigenous civilization. The colonizers began to raise

⁹ For this reason, the author uses capital letters in the Indian and Moorish label. In the script of the film, published in the book *Roteiros do terceiro mundo* (Rocha, 1985), the director uses the same labels.

cattle and to plant coffee and it was from this economic situation that the first nationalist symptoms arose. The rebellions against the Spanish Crown were violently repressed and all their leaders were hanged and quartered in public square. Centuries later the first liberators appeared. Emmanuel Díaz, a very intelligent lawyer, influenced by the French Revolution and by the ideas of the new American republic, organized the Secret Society for the Liberation of Eldorado. The idea set afire the plantations and, ten years later, *El dorado* was proclaimed independent monarchy. Emmanuel Díaz put the crown on his own head and since then all his descendants continued the succession of the power. When the 1910 republican revolution occurred, the entire Díaz dynasty was passed by arms and our hero escaped thanks to the help of an old black servant. Did not take the revenge of the people as lesson. Exiled in Europe, studied law and philosophy until returning to his country as leader of a coup organized by the International Export Company, the EXPRIN. Was welcomed by his friend and protector William Bradley, a Californian millionaire. Since then, Díaz rose to the power several times and several times was deposed and several times return and will return again.

Glauber starts the voice-over with “on the pages of History” underlining the existence of an official History, a History written by someone who certainly belonged alongside the “winners”. The description of the History of Eldorado, in fact, sounds quite scholarly, as if it had been extracted from a textbook. This basic description is quite ironic, despite the narrator’s formal tone, and tell us facts that can be found in the History of most countries of the continent. The initiation of an agrarian economy directed to exportation to the Metropolis, the extermination of the Natives, the use of African slave labor, the economic development as the engine of the desire for separation by the local elite, the illustration of the American Liberators held in Europe, the influence of illuminist rational thought on the independence wars. Facts that can simplify the History of all Latin American countries in one story. This, in addition to proving our common historical past, proves the state of our present and of what is likely our future. The infinite coming and going of Díaz to the power metaphorizes a certain historical immobility. The power is always in the hands of the same rulers, the wheel of Latin American History, so far, seems always to be returning to the same place. Díaz II wallow in the mud.

We had as proposal, in this brief essay, to analyze some aspects of *Cabezas cortadas* referring to its dialogue with Hispanic-American culture and its idea of Latin-American identity. It is perceived that the search for understanding that identity it is no longer through the path of reason or by the understanding of identity articulated by 1960s Latin American political cinema. There is in this film by Glauber a renovated idea of revolutionary art and distinct propositions regarding the binomial art/politics consonants with what was fertilized from 1968. Glauber, here, ventures and exposes his response to the changing political and mental conditions that the world has experienced since then.

Translation: Pablo Fernando Cândido

REFERENCES

- Avellar, J. C. (1995). *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanijés, Alea – Teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed.34, Edusp.
- Bamonte, D. (2002). *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. Doctoral Thesis in Comunicação e Audiovisual – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad, de Buñuel a Hitchcock*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Bentes, I. (Ed.) (1997). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras.
- Buñuel, L. (2000). *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Cardoso, M. (2007). *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. Doctoral thesis in History – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Carpentier, A. (2004). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso. Forma e ideologia en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Garcia, E. (2010). *Estética, magia y revolucion: un estudio comparativo entre Cabezas Cortadas de Glauber Rocha y la Montana Sagrada de Alejandro Jodorowsky*. Masters dissertation in Estudos Cinematográficos, Universidade de Guadalajara, Guadalajara.
- Gardies, R. (1977). *Glauber Rocha, política, mito e linguagem. Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e terra.
- Gerber, R. (1982). *O mito da civilização atlântica, Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Ilie, P. (1972). *Los surrealistas españoles*. Madri: Taurus.
- Monegal, E. R (1971). Alejo Carpentier: lo real y lo maravilloso en El reino de este mundo. *Iberoamericana*, XXXVII(76-77), 619-649. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1971.2875>
- Pierre, S. (1996). *Glauber Rocha*. Campinas: Papirus.
- Sandroni, C. (1979, June 8). Entrevista a Glauber Rocha, *Jornal do Brasil*.
- Rocha, G. (1985). *Roteiros do terceyro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme.
- Rocha, G. (1979). *Material de divulgação de Cabezas cortadas*. Rio de Janeiro: Embrafilme.
- Rocha, G. (2006). *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rocha, G. (2004). *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naif.
- Torres, A. M. (1970). *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*. Barcelona: Anagrama.
- Valentinetti, C. M. (2002). *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M Bardi.
- Vila-Matas, E. (1970). *Boccaccio*. Barcelona.

BIOGRAPHICAL NOTE

Estevão Garcia is coordinator and teacher of the Film and Audiovisual course in the Federal Institute of Goiás (IFG). Doctor in Audiovisual Media and Processes by the School of Communications and Arts (ECA) of the University of Sao Paulo (USP), master in Film Studies by the University of Guadalajara (UdG), Mexico, and bachelor in Cinema by the Federal Fluminense University (UFF). Was a visiting professor of the Film and Audiovisual course by the Federal University of Latin-American Integration (UNILA). Researcher active in research and publications on Latin-American cinema.

Email: estevao.garcia@ifg.edu.br

Address: Campus City of Goiás of the Federal Institution of Education, Science and Technology Of Goiás (IFG). Street 02, block 10, lots 1 to 15, Residencial Bauman, City of Goiás – GO. CEP: 76600-000

* **Submitted: 20-06-2018**

* **Accepted: 03-01-2019**

ENTRE MEMÓRIAS SILENCIADAS DE UNGULANI BA KA KHOSA E VIRGEM MARGARIDA DE LICINIO DE AZEVEDO: ESPAÇOS E MEMÓRIAS

Teresa Manjate

RESUMO

O presente artigo tem como objecto de estudo duas narrativas: *Entre memórias silenciadas* de Ungulani ba ka Khosa (romance) e *Virgem Margarida* de Licínio de Azevedo (filme de ficção). A aproximação das duas obras é sugerida pela exploração temática – o processo de “reeducação” de uma franja da sociedade que é tida pelas instituições de poder como marginal ou desviada dos ideais da nova nação, em campos afastados das cidades. Pretende-se, numa perspectiva comparada, reflectir sobre as duas narrativas, a partir da análise dos espaços – topoanálise – relacionando esta categoria da narrativa com a memória: entre a individual e a colectiva.

PALAVRAS-CHAVE

Campos de reeducação; espaços; imaginário, memórias

ENTRE MEMÓRIAS SILENCIADAS BY UNGULANI BA KA KHOSA AND VIRGEM MARGARIDA BY LICINIO DE AZEVEDO: SPACES AND MEMORIES

ABSTRACT

The present article has as object to study two narratives: *Between Silent Memories* by Ungulani ba ka Khosa (novel) and *Virgin Margarida* de Licínio de Azevedo (fiction film). The approximation of the two works is suggested by the thematic exploration – the process of “re-education” of a fringe of society that is held by institutions of power as marginal or diverted from the ideals of the new nation in fields far from the cities. It is intended, in a comparative perspective, to reflect on the two narratives, from the analysis of spaces – topoanalysis – relating this category of narrative to memory: between individual and collective ones.

KEYWORDS

Re-education camps; spaces; memories; imaginary

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objecto de estudo duas narrativas: *Entre memórias silenciadas* de Ungulani ba ka Khosa (romance) e *Virgem Margarida* de Licínio de Azevedo (filme de ficção). A aproximação das duas obras é sugerida pela exploração temática – o processo de “reeducação” de uma franja da sociedade que é tida pelas instituições de

poder como marginal ou desviada dos ideais da nova nação, em campos afastados das cidades. Pretende-se, numa perspetiva comparada, refletir sobre as duas narrativas, a partir da análise dos espaços – topoanálise – relacionando esta categoria da narrativa com a memória: entre a individual e a colectiva, processos de reconhecimento e de inscrição de experiências de vida em Moçambique – esquecidas ou silenciadas – visando trazer à luz uma proposta de debate sobre aspectos sociais e culturais muito representados nas obras.

As obras em estudo são autónomas, porém em ambos os casos nota-se uma ligação profunda com dois textos antecedentes. *Virgem Margarida* (2012) nasce na sequência do documentário *A última prostituta* (1999), do mesmo autor, Licínio de Azevedo; *Entre memórias silenciadas* (2013) parece estar intimamente ligada a *No reino dos abutres* (2002), do mesmo autor, Ungulani ba ka Khosa.

A aproximação das duas obras fundamenta-se na temática por elas explorada, o processo de reeducação de cidadãos e cidadãs tidos, pelas instituições de poder do pós-independência, como reflexo de uma sociedade decadente, a capitalista colonial, e com comportamentos incompatíveis com os ideais da nação moçambicana.

Em 1974, a revista *Tempo*, um dos periódicos mais emblemáticos e sistemáticos das décadas de 70, 80 e 90 do século passado, documenta uma discussão dinâmica em torno da figura da prostituta, convocando visões diferentes: entre benevolentes e protetoras, tomando-as como mulheres vulneráveis e exploradas, vítimas do regime capitalista-colonial, ora incriminatórias, tomando-as como figuras alienadas a serem rejeitadas, transformadas ou recuperadas, para uma integração plena na sociedade. A título de exemplo, Albino Magaia assina um texto com o título “Prostituição – tráfico de sexo mata fome”, adiantando que “mais de 75.000 mulheres vendem o corpo em Lourenço Marques” (1974, p. 21). Neste artigo, as prostitutas são vistas como vítimas de um sistema que não dava alternativas de sobrevivência para aquelas mulheres. Outros artigos, no entanto, apresentam uma visão condenatória, defendendo a ideia de que elas não tinham lugar na sociedade. A sua integração dependeria do nível de transformação, através de um trabalho ideológico profundo.

A mensagem do presidente da FRELIMO, Samora Machel, ainda do Governo de Transição, anuncia mudanças de fundo como “Combate à alienação” em que apela para o dever de se lançar um

combate sem tréguas contra as sequelas do colonialismo, (...) valores decadentes, as ideias erradas (...); Sobre a “libertação da mulher (...) uma das frentes principais de batalha para a autêntica libertação da mulher do nosso povo é a da emancipação da mulher. Dois pesos esmagam hoje a mulher moçambicana: dum lado as tradições reacionárias que a privam de iniciativas no seio da sociedade e a reduzem a simples instrumento do homem (...) Temos, em particular, de pôr termo imediatamente a essa expressão sumariamente degradante do sistema colonial-capitalista que é a prostituição, a venda do corpo como se de uma loja se tratasse. (Machel, 1974, p. 12)

Um artigo assinado por Calane da Silva documenta que, ainda no Governo de Transição, começam a surgir, nas cidades, as primeiras rusgas de prostitutas, um exercício que visava tirá-las das ruas e “reeducá-las”. “A rusga efetuada no início do ano é a primeira tentativa de integração das mulheres alienadas da Rua Araújo na sociedade” (Calane da Silva, 1975, p. 36).

A história de Margarida, nome que dá título à obra cinematográfica *Virgem Margarida*, é inspirada nas memórias de um grupo de mulheres que, com uma história de vida ligada aos campos de reeducação – reeducandas e reeducadoras, as comandantes, fazem depoimentos em *A última prostituta*. Neste filme documentário, aquelas mulheres partilham as suas memórias e mencionam amiúde a história de uma menina, virgem, a Margarida, que foi levada com elas para o campo de reeducação, por ter estado no lugar errado na hora errada. Noiva de um jovem mineiro a trabalhar nas minas da África do Sul, ela tinha viajado da província de Gaza para a cidade de Maputo, na companhia de uma tia, a fim de fazer compras para o seu casamento. No contexto das rusgas, por não ter documentos e não ter convencido os soldados da sua “inocência”, foi levada para os campos de reeducação. Muito jovem e com vivência rural, não entendia a vivência urbana, particularmente a linguagem e as atitudes das outras mulheres, da cidade, com quem tivera de partilhar a viagem e o processo de reeducação.

Esta jovem merece o lugar de destaque em *Virgem Margarida*. Ao longo da história, Margarida ganha a pouco e pouco a confiança e a simpatia das companheiras e, no final, ela é uma das motivações mais fortes para a rebelião, momento catártico do filme.

No documentário *A última prostituta*, as imagens e os discursos constituem-se como pano de fundo de todo o cenário: a euforia das rupturas – o fim de uma época – do período colonial – e o prenúncio de uma nova vida, conquistada em 1974, quando se anuncia o fim da Luta de Libertação Nacional e se instala o Governo de Transição. Este filme inicia com Ricardo Rangel a mostrar e a comentar uma série de fotografias. As fotografias e as imagens captadas são significativas. Uma delas mostra uma prostituta ladeada de dois jovens militares a que o fotógrafo intitulou *A última prostituta*, nome que dá título ao documentário.

No filme *Virgem Margarida*, o mote está presente ao longo da película. Estão muito presentes as retóricas oficial e popular: uma vida nova, a formação do “Homem Novo”, que parte de uma sociedade nova sem prostituição, sem bandidos, marginais, “desvios”, muito de acordo com o discurso e a visão trazidos pela independência. O filme inicia com um camião em movimento, cheio de mulheres, e ornamentado com panfletos com palavras de ordem, com particular destaque para *A luta continua*, escrito em letras garrafais. As mulheres cantam um hino revolucionário em Xichangana:

A hiyene a masinwuiniya povo
A hiyene a masinwuiniya povo
hi ta gwala a tintsmba ta hina...
[Vamos à machamba do povo/vamos à machamba do povo/
para semear as nossas riquezas]

Depois, apresenta-nos rusgas¹ em bares e casas de prostituição e nas ruas, onde mulheres são recolhidas coercivamente e metidas em camiões. Em caravanas de machimbombos, são escoltadas por jipes militares até zonas fechadas. Mais tarde, iniciam a viagem para o Norte de Moçambique – província do Niassa – onde seriam reeducadas. Lá existiam os campos de reeducação mais conhecidos, mas não eram os únicos. Está documentado que em Inhassume, província de Inhambane, também houve um campo de reeducação.

Os marginais existentes nas cidades moçambicanas têm merecido da parte do Governo de Transição uma atenção muito especial. No Inhassume, por exemplo, existe um campo de reeducação. O referido campo funciona desde Dezembro do ano passado. (...) 160 marginais (...) No Inhassume já não existem marginais, existem Camaradas. (Machel, 1975, p. 47)

Da pesquisa oral feita, regista-se a canção de Sulemane Mohamed (Simeão Mazuze) intitulada “Bilibiza”. Este lugar mencionado pelo músico seria um campo de reeducação que ele convida a visitar: “a hiyene hi ya vona: [Vamos ver, vamos visitar (um sítio terrível!), vamos ver!].

No filme *Virgem Margarida*, ao longo da viagem vão encontrando mulheres de outras cidades, que engrossam o grupo e são, também, levadas para o Norte do País, para espaços destinados à sua reeducação. É neste campo onde os eventos se multiplicam. O filme termina com uma revolução, melhor, uma sublevação negociada entre as comandantes e as reeducandas, depois de terem ganho consciência de que todas elas – comandantes e reeducandas – eram vítimas de um sistema e da corrupção, neste caso masculina, representada por um comandante que compra favores sexuais em troca de alguns bens básicos como sabão e finalmente estupra Margarida para ter a certeza de que ela era virgem.

Entre memórias silenciadas (2013), uma espécie de reescrita da obra *No reino dos abutres* (2002), ambas de Ungulani, está dividida em actos da orquestra de marimba e centra-se em focos espaciais (lugares geográficos) representativos e significativos: (i) o campo (meio rural), num dos capítulos inaugurais “Mutsitso – 3ª ‘Introdução Orquestral’”, onde começa a história. “Um pouco impaciente, a velha ia acompanhando o vento na sua deambulação pelos nostálgicos tempos da juventude” (ba ka Khosa, 2013, p. 17). É o lugar de onde Lotasse, da linhagem dos Chibindzi, parte para a cidade, fugido, depois de os pais terem sacrificado Mpepo, o seu boi preferido, para um ritual familiar. É também, no “Mutsitso – Final Orquestral”, o lugar onde acaba a história, com a chegada de Pedro, filho de Lotasse à aldeia natal do seu pai, onde a Grande Mãe, Jonasse e Feniase o aguardavam; (ii) a cidade que é apresentada com a complexidade que lhe é característica em Moçambique, com bairros centrais, de cimento, e bairros periféricos, de caniço e zinco, cada um dos espaços com a sua dinâmica, espelhando a estrutura

¹ Na revista *Tempo*, nº 216, de 17 de Novembro de 1974, Calane da Silva assina um artigo intitulado “Prostituição: primeiros e decisivos golpes”. Na revista *Tempo*, nº 238, de 20 de Abril de 1975, p. 36, começam a surgir notícias de sinais de rusgas nas cidades.

social da então Lourenço Marques e que ainda se reflecte no Maputo de hoje; (iii) o campo de reeducação que se afigura um espaço aberto e simultaneamente fechado, como mais adiante discutiremos, é onde se destacam vozes e visões em conflito e que estabelecem elos espaciais e temporais, inscrevendo a dinâmica da história ou História e de memórias individuais e colectivas. No texto, percebemos uma dinâmica no enredo em que os espaços se definem de acordo com as condições sociais e com a cor da pele. De outras fontes, percebemos essa mesma realidade. Por exemplo, através de um discurso de Samora Machel, primeiro Presidente de Moçambique, que afirma “à medida que caminhamos do Ocidente para o Oriente, em Lourenço Marques, a cor da pele vai branqueando” (Machel, 1976). Esta afirmação de Samora Machel espelha uma realidade que consistia na configuração da cidade de acordo com a estrutura socioeconómica da cidade: a parte do cimento para os mais ricos, maioritariamente brancos, e a do caniço para os mais pobres, maioritariamente negros. Segundo Manuel Araújo (1999, p. 1177),

na linguagem popular, e segundo a formulação que se foi enraizando até se tornar em uso comum nos mais variados textos, a cidade de Maputo, como sucede com todas as urbes moçambicanas, é formada pela “cidade de cimento” e pela “cidade de caniço”. (...) A “cidade de cimento” corresponde ao espaço da área urbana, enquanto o “caniço” constitui aquilo que são considerados os bairros suburbanos e, mais recentemente, os periurbanos.

As obras em estudo têm em comum aspectos que consideramos importantes. O primeiro é que exploram o universo e a dinâmica dos campos de reeducação² numa perspectiva não só espacial, mas numa dimensão complexa entre o social, o psicológico e ideológico, projectando linhas de leitura que convocam, entre outras, as dimensões da memória e de um diálogo possível entre a literatura e o cinema e entre ambas e a História. Um segundo aspecto é a época, período histórico que se representa. Ambas centram o foco no período entre 1974 e 1988, referentes ao período do Governo de Transição³ aos primeiros anos da independência do país (1975-1988). Em jeito de “complementaridade” *Virgem Margarida* explora o mundo essencialmente feminino, enquanto que em *Entre memórias silenciadas* se explora numa proporção maior o mundo masculino. Esta aproximação sugere esta ligação que sai enriquecida em virtude de se tratar de narrativas que se sustentam em sistemas semióticos diferentes, uma vez que cada veículo comunicador – um romance e uma narrativa cinematográfica – trabalha com signos diferentes.

Há ainda outros aspectos que poderiam ser convocados para esta reflexão de forma mais profunda: a possibilidade de serem adjectivados como históricos, tendo em conta que, segundo Weinhardt (1995, p. 51),

² Historicamente, há pouca informação sobre o assunto. Não tendo encontrado uma definição académica, definiria campo de reeducação o espaço para onde os “marginais” eram para se corrigirem através do trabalho manual [esta definição resulta de pesquisas feitas no terreno]; Importa dizer que estes campos levantaram muitas questões relativas à legalidade e legitimidade e até propriedade (condições logísticas, higiénicas físicas e mentais) informação da autora.

³ O Governo de Transição, liderado por Joaquim Chissano, como Primeiro Ministro, tomou posse em 20 de Setembro de 1974 e cessou a 25 de Junho de 1975, depois da proclamação da independência nacional.

ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram. Trata-se de uma norma da figuração literária, aparentemente paradoxal, em que se alcança esta apreensão focalizando os detalhes do quotidiano que parecem insignificantes. (...) tensionada pela revolução, pode revelar forças, surgindo naturalmente os heróis que para a história são incógnitos.

Licínio de Azevedo inscreve, aliás, como nota na apresentação do filme que se inspirou em factos e personagens reais.

DA RETÓRICA FUNDACIONAL, O PANO DE FUNDO: PERSPETIVAS

A compreensão do contexto sociopolítico de Moçambique, representado nas obras, passa por uma reflexão em torno dos ideais de nação difundidos de modo envolvente, em comícios, nas escolas, em hinos revolucionários, através da rádio e outros meios de comunicação, incluindo o cinema (Manjate, 2017). A euforia da vitória contra o colonialismo português, a exaltação do triunfo da Luta de Libertação Nacional, a independência, a menção dos heróis e os anti-heróis como suporte material e ideológico fazem parte da retórica explícita e implícita muito presente nas obras em estudo. Ainda para ilustrar esta dinâmica, é de recordar a figura do “Xiconhoca, inimigo do povo” muito presente nos órgãos de comunicação social, nas escolas, nas reuniões de bairro, reflexo de um trabalho ideológico que pretendia transformar a sociedade através de uma linguagem simples e de modelos comportamentais não aceitáveis. O Xiconhoca simbolizava o “homem velho”, a ser disciplinado, transformado ou mesmo combatido. Este conceito aliou-se às políticas de erradicação das figuras sociais que o governo definia como remanescentes do colonialismo e do capitalismo. Referia-se a prostitutas, consumidores de drogas, desempregados, entre outros, considerados *improdutivos* e nocivos para a nova nação independente.

Estas imagens têm como pano de fundo este universo triunfalista e reordenador, transformador, tendo como filosofia de base: a formação do “Homem Novo”. Segundo Basílio (2011)

o “Homem Novo”, figura política e ideológica imaginária, representou o princípio de uma nova identidade nacional, de um novo poder político e de novo Estado. Esta categoria orientou a formação de um Estado unitário, centralizado e provedor de direitos universais dos cidadãos. Os Estados de orientação socialista conservaram uma tradição revolucionária que foi caracterizando as atitudes de uma nova forma de conceber o mundo designada por “Homem Novo”. (...) Na política moçambicana defendida por Samora Machel, a categoria do “Homem Novo”, significava uma nova

identidade, uma moçambicanidade fruto da luta pelo reconhecimento, uma moçambicanidade que nascia a partir da união de grupos diferenciados objectivando a formação de um só povo, uma só nação e um só Estado. O “Homem Novo” referia-se a um novo Estado independente e soberano formado por cidadãos: camponeses, operários, intelectuais e políticos; cidadãos honestos, trabalhadores e revolucionários que vivem e constroem relações harmoniosas.

Segundo Cabaço (2007, p. 412), foi nos primórdios da Luta Armada de Libertação Nacional, quando a preparação militar era complementada por um trabalho ideológico que se veiculavam novos valores para a construção de uma sociedade “justa, solidária, coesa, socialmente disciplinada, com uma visão económica fundada no princípio da auto-suficiência e dependente essencialmente das “próprias forças” e da “imaginação criativa do homem”.

Esta visão, amplamente difundida, fazia parte da retórica mobilizadora e envolvente, e está representada em *A última prostituta* através do discurso inicial de um grupo em torno de fotografias apresentadas por R. Rangel. “Quando os soldados entraram em Maputo, todos nós os aclamámos (...) também as prostitutas. Esta fotografia foi tirada semana(s) antes de o governo decretar o fim da prostituição, isto é, proibir a prostituição” (um dos pronunciamentos de Rangel em *A última prostituta*).

O momento captado sugere uma fissura ou mesmo ruptura entre dois universos representados nas imagens: o antes e o depois do fim da era colonial.

Em *Virgem Margarida*, esta retórica está imanente nos panfletos, nas canções revolucionárias, nos discursos oficiais das comandantes, na preocupação pela formação político-ideológica e mais tarde, no texto das reeducandas por elas escrito e lido na recepção do comandante Felisberto, como demonstração do efeito ou reflexo de transformação operada a nível das mentalidades e, conseqüentemente dos comportamentos.

Entre “Vivas” e “Abaixos”⁴, e em comparação insistente com o período da Luta Armada de Libertação Nacional e com as zonas libertadas⁵ espaço-modelo, a retórica da regeneração, da edificação de um mundo novo se reiterava.

Há que distinguir dois momentos fundamentais: o processo de perseguição às prostitutas e a “Operação Produção”, iniciada em 1983 e terminada em 1988. O combate à prostituição iniciou-se ainda no Governo de Transição, em 1974, como testemunha o artigo de Calane da Silva com o título “Prostituição: os primeiros e decisivos golpes” (Calane da Silva, 1974). A Operação Produção visou idealmente também pessoas com outros perfis.

⁴ Os discursos políticos normalmente iniciavam com expressões que exigiam a resposta do público presente: “Viva XXXX” resposta “VIVA!”; “Abaixo os XXX”. Resposta: ABAIXO!

⁵ “À medida que a luta de libertação nacional avançava, o regime colonial abandonava as regiões, concentrando a sua administração nas zonas urbanas. As zonas abandonadas e tomadas pelos guerrilheiros passaram a designar-se por zonas libertadas. As primeiras Zonas Libertadas surgiram em Cabo Delgado e Niassa e, mais tarde nas províncias de Manica e Sofala”. Retirado de <http://40anos-dev.portaldogoverno.gov.mz/por/Luta-de-Libertacao/Zonas-Libertadas>

A Operação Produção (OP) foi um programa iniciado pelo Governo moçambicano nos meados de 1983, logo após ao IV Congresso do partido FRELIMO, para expulsar (palavra certa) coercivamente os desempregados das grandes cidades, e enviá-los para remotas zonas rurais, onde, pelo menos, teoricamente iriam cultivar. (Darch, 2017, p. 9)

Em *Entre memórias silenciadas* (2013) esta retórica é apresentada a partir de imagens-símbolo, evidenciadas pelo narrador em actos e visões da Mamã Grande, como lhe chama Pedro, filho de Lotasse.

E com a leveza dos espíritos nunca vistos passou o corpo pelo tampo da mesa, estendeu a mão pelas cadeiras sem pés e braços, atirou os olhos sem as íris aos velhos trastes em agonia, roçou com a língua a esteira esburacada, desarrumou os copos e os pratos partidos em tempos de fatura, deslocou das paredes de adobe fotografias dos calendários de anos comuns e bissextos, espantou as baratas excitadas, expulsou o ar amordaçado na sala desde os tempos de vozes ciciadas pelo medo da autocrítica – reprimenda que consistia na confissão pública, entre outros males, das modalidades extraconjugais ante o riso e a avidez dos chefes fardados com a balalaica única do partido único. (ba ka Khosa, 2013, p. 17)

Para trás ficaram as colunas de carros guiados por militares fardados e desfardados, sustentando uma guerra desgastante e ideológica e cultural (...) para trás ficara, as vozes e os discursos sussurrados dos amigos des-norteados com o tempo presente, em bares e cafés e ruas e becos, sempre com olhar inquieto, perscrutando delatores invisíveis; para trás ficaram as casas nacionalizadas mudando a geografia das classes e camadas (...); para trás ficaram as cancelas sem fim dos guetos dos chefes do povo... (ba ka Khosa, 2013, p. 217)

Fica patente que, entre a idealização e os discursos eufóricos e utópicos, inscrevem-se outras linhas de pensamento – de ver, pensar e sentir – dissonantes, disfóricas e distópicas. Como nos diz Darch (2017, p. 9),

a Operação Produção não foi de modo nenhum uma resposta inusitada pelo governo, enfrentando um problema de insuficiência desestabilizadora do “lumpemproletariado”, ou seja, uma subclasse urbana fora das estruturas normais de controlo. Foi, sem dúvida, uma resposta extrema e que resultou em rupturas sociais em larga escala.

As duas narrativas desconstroem as visões idealizadas, idílicas mesmo, que os discursos oficiais apregoavam e instituíram. A partir das narrativas, inscrevem-se, deste modo, vozes e visões críticas às práticas do regime instalado. As duas narrativas podem ser assumidas como representação de um discurso não-oficial e sobretudo crítico do

discurso largamente difundido pelas instâncias governativas. Revelando bolsas sociais diversas, acostam-se em visões múltiplas e cruzadas e inscrevem, cada uma a seu modo, a apelar para uma reflexão em torno de memórias aparentemente votadas ao silêncio.

OS ESPAÇOS E AS MEMÓRIAS

Segundo Aguiar e Silva (1988, p. 598), todo o texto narrativo, independentemente do(s) sistemas semiótico(s) que possibilitam a sua estruturação, especifica-se por nele existir uma instância enunciativa que relata os eventos reais ou fictícios que se sucedem no tempo – ao representar eventos, que constituem a passagem de um estado para outro estado; o texto narrativo representa também necessariamente estados, originados ou sofridos por agentes antropomórficos ou não, individuais ou colectivos, e situados no espaço do mundo empírico ou de um mundo possível.

Do conjunto das categorias apresentadas, o espaço é uma das categorias mais importantes não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias – tempo, agente, acção – como também pelas incidências semânticas que o caracterizam (Reis & Lopes, 2002, p. 129).

Como categoria narrativa, o espaço é detentor de inegáveis potencialidades de representação semântica; pode ser entendido como um signo ideológico ao inscrever a presença explícita ou implícita de atributos de natureza social, económica e histórica, articulando com outros sinais de acordo com o sistema ideológico que a narrativa apresenta de forma predominante.

Como categoria, o espaço pode actuar como referência para análise destas obras ficcionais, no sentido em que dela derivam segmentos que podem reunir múltiplas perspectivas ou dimensões: espaço rural e da ancestralidade, urbano com os seus contrastes, espaço da memória e da intersubjectivação, e o da imanência de desterritorialização. Estes recortes não esgotam as dimensões que os textos oferecem. Deles decorrem reflexões sobre o espaço literário, o espaço ocupado por narradores a quem se podem aferir posicionamentos éticos e estéticos em relação à matéria narrada e às vozes narrativas que privilegiam.

Os espaços das narrativas, elementos aparentemente autónomos, rural e urbano, susceptíveis de descrições variavelmente pormenorizadas, ganham contornos sociais, económicos, psicológicos, até politico-ideológicos, sem, contudo, deixarem de ser contextos de enquadramento para eventos e comportamentos.

Nos textos em análise, o espaço impõe-se como um intenso foco de irradiação semântica, confere valores e molda os sujeitos e os tempos. O vínculo espacial, neste caso coincidente, chama a atenção para esta categoria narrativa e para a complexidade e para a carga simbólica que cada um projecta e inscreve.

A noção de espaço, associada à de tempo faz prevalecer o sentido em que memórias anteriores fornecem fortes valores relacionados a espaços. Através das narrativas, vive-se um presente e simultaneamente um passado, pelos resquícios memoriais e pelas representações baseadas, em parte, no repetir de experiências de acções passadas.

Em *Entre memórias silenciadas*, o primeiro espaço, a aldeia, ao mesmo tempo que é de protecção é também de evasão, isto é, de fuga e de reencontro, onde as tradições estão vivas. É representado pela figura da mulher centenária, pelo gado bovino e pelo canhoeiro, árvore sagrada, marcos da religiosidade Bantu. É de onde Lotasse foge e é também o espaço para onde Pedro, descendente daquele, vai depois de pesadelos insistentes, a conselho de um curandeiro, em estreita ligação com sinais premonitórios presentes no início e no final do texto, em prolepse. “A guerra, a devastação, estava para os outros. Para a velha, o Jonasse, a Feniassa, o gado e os cães, a guerra era outra: o cio (ba ka Khosa, 2013, p. 20).

Pedro avistou uma vila familiar que se quis inteira e feliz. À medida que em passos de inquietação, se aproximava, um estranho vento açoitava-lhe o corpo, como que a acordá-lo para uma realidade desconhecida. Ao centro, erguendo-se sobre as demais árvores, estava o grande canhoeiro dos antepassados, a árvore sagrada, ponto central das tradicionais cerimónias de evocação dos espíritos de toda a linhagem... (ba ka Khosa, 2013, p. 220)

Gaston Bachelard em *A poética do espaço* toma a casa como concha refúgio essencial, abrigo primeiro, o ventre, onde “o ser reina numa espécie de paraíso terrestre da matéria, fundido na doçura de uma matéria adequada” (1978, p. 201). É o espaço de acolhimento e recolhimento. A casa simboliza o espaço de eleição, onde se materializa a protecção, o reencontro com as raízes, onde se revisitam os laços familiares, neste caso, do passado.

A aldeia, casa de Lotasse é ponto de partida, no entanto, nunca esquecido. É também ponto de chegada de Pedro, filho daquele. É o símbolo do ventre materno, de onde se nasce, onde se tem protecção. É um espaço sagrado. É um lugar de memórias e de reencontro com um passado distante e desconhecido para Pedro, filho de Lotasse. Aqui o tempo interfere com a noção de espaço no sentido em que memórias anteriores fornecem fortes valores e sentimentos aos espaços. Neste processo, e retroativamente, espaço, lugares e paisagem têm um papel crucial no moldar da memória individual e, desta forma, também na memória colectiva (Martins, 2015).

O campo distante, o gado em combates de apostas adolescentes, as histórias da mãe em redor de míticas fogueiras, as insuspeitas interjeições, as onomatopeias de ocasião, eram memórias em desgrudamento crescente na mente em delírio com fitas de magia que fazia rolar horas de sonho na expectante plateia de brancos. (...) Lotasse vivia os seus anos de áurea imaginativa, se paraíso edificado à base de imagens que passavam na tela. Sonhava. (ba ka Khosa, 2013, p. 27)

Rahinovich, num artigo intitulado “A casa como símbolo: a relação mãe-criança” (1997), toma a casa como um símbolo, em primeiro lugar, porque ela substitui o útero, nas suas funções de protecção, sendo uma extensão e um reflexo da maternidade. A aldeia, na obra *Entre memórias silenciadas* é “o lar dos Chibindzi”, permanece como uma

espécie de símbolo original: pois denota a origem-útero-terra, e conota a vida relacional. Ela manteve-se incólume aos contactos com as novas realidades que “enfermavam” as cidades.

Em referência à cosmologia operante nos indivíduos, Pedro deixa os fantasmas da cidade após pesadelos reiterados com baratas fazendo sexo e mutilando-se. O sonho seria um sinal interpretado por um curandeiro como chamamento para as origens, e que se “limitou a indicar o caminho da ancestralidade desconhecida, aos avós de que não tinha memória, à mátria terra de campas estranhas e obliteradas pela revolução” (ba ka Khosa, 2013, p. 218). Aqui, entram em sintonia muitos elementos simbólicos que configuram aquele lar: as árvores sagradas, as “campas estranhas e obliteradas pela revolução” (ba ka Khosa, 2013, p. 219). Todo um conjunto de elementos que reconstroem um imaginário que urge reedificar.

Deixando para trás “o cimento, fardas, discursos, cafés, casas nacionalizadas, grupos dinamizadores, comprometidos”, Pedro “volta” à aldeia, sem nunca ter saído. A aldeia é a terra da família Chibindzi, lugar sagrado que há muito o aguardava. Sob orientação de Jonasse, escolhe um boi, a quem dá o seu próprio nome e, assim, inscreve a linha de continuidade interrompida pelo pai, Lotasse.

A aldeia natal é o lugar para onde Margarida, personagem principal de *Virgem Margarida*, não quer voltar por se sentir impura e imprópria para o habitar. A casa de onde partira, o seu universo rural não acolhe o profano ou o profanado. Em algumas sociedades, a virgindade simboliza pureza. Depois de desvirginada, vítima de agressão sexual, do comandante Felisberto, Margarida sente que não pode voltar à aldeia, à casa, espaço sagrado, de onde saíra imaculada, por se considerar impura, dessacralizada por um homem da nova ordem. A casa, neste caso, é um santuário que, no seu entender, não merecia receber um membro tocado e marcado por eventos degradantes. Metonimicamente, o acto, ainda que involuntário, macula o sujeito também. Segundo Mondlane e Clerck, em *Chitlango, filho de chefe* (1990), na cultura Bantu, o desvio ou acto insano de um membro pode afectar de forma negativa toda a comunidade.

O fruto venenoso que Margarida colhe no final representa a possibilidade de uma evasão através da morte, uma fuga para lugar nenhum: não fica no campo de reeducação porque foi desmantelado e não volta para a aldeia, o universo uterino. É um estado de ruptura total que elimina qualquer espaço, como afronta e incriminação ou mesmo diabolização de um sistema que roubara a pureza e os sonhos de uma mocidade interrompida.

A morte aqui afigura-se como uma evasão, uma fuga para um não-espaço, lugar-nenhum, em oposição aos espaços físicos que Margarida rejeita. Neste caso, subentende-se como a recusa ou impossibilidade de a personagem se integrar num espaço específico – campo de reeducação, campo (aldeia de origem) ou cidade (espaço de passagem). Os espaços anteriores – a cidade, não a acolheu e o campo de reeducação a profanou. Na cidade, foi coercivamente recolhida por não ter documentos e no campo de reeducação, ao mesmo tempo que contribuiu uma socialização e uma solidariedade imprevisíveis não se elegeu como espaço de realização efectiva e afectiva. No início,

Margarida foi questionada e julgada pelas co-reeducandas e pelas comandantes, mas no final Margarida conseguiu despertar um sentido de forte solidariedade que culminou com a sublevação. Os dois espaços, a cidade e o campo de reeducação, inscrevem-se aqui como espaços de negação, inférteis em termos de edificação da personagem, como símbolo.

Em entrevista com Marta Lança, publicada no jornal *Público*, Licínio de Azevedo afirma:

o verdadeiro grito revolucionário provém das militares quando dizem “filho da puta, passou para o lado do inimigo”. [A comandante Maria João] revoltada, usa a linguagem das prostitutas, coloca-se contra os homens, pois o militar, afinal, é um símbolo masculino reacionário. Já elas dão continuidade à revolução, depois de perceberem que estão a ser julgadas, de maneira indecente, pelo lado machista da revolução. A militar torna-se a verdadeira juíza da revolução. (Lança, 2012, s.p.)

Em *Entre memórias silenciadas*, a morte, a morte como um não-espaço, também está muito presente.

O velho Tomás está a meu lado. É o meu companheiro de destino. O cabelo e a barba tornaram-se tão brancos que todos o reconhecem à distância. É o homem mais antigo do campo. O comandante há muito que o reformara das actividades do campo. E para ocupar o seu tempo, vai pintando, nas palhotas dos mortos, cruces de tamanhos e cores diferentes. A quantidade de mortos é tão elevada que as cruces se sobrepõem em configurações geométricas tão ou mais abstractas que as telas da nossa pintora Bertina Lopes. (ba ka Khosa, 2013, p. 50)

Tornou-se fundamental, pela mão de Tomás, ao desenhar cruces e das sementeiras das maçarocas no lugar dos sepulcros “eternizar” um espaço perdido de forma definitiva pelos mortos e. manter, de forma simbólica a continuidade ou a territorialização, isto é, manter um espaço, através da memória.

Em *Virgem Margarida*, a cidade é vista muito rapidamente, registando, no entanto, uma dinâmica intensa e diversa. No cimento o labor e a vida nocturna intensa: prostitutas, artistas, boémios, uma cidade frenética. O subúrbio é a fonte de onde saem as prostitutas, as artistas e para onde voltam no final de cada noite. No subúrbio está a vida familiar, onde ficam as mães e os filhos à espera. É onde a pobreza e os problemas do dia-a-dia de vivem. A cidade de cimento constitui a expectativa do dinheiro, a promessa da resolução dos problemas.

Em *Entre memórias silenciadas*, a cidade envolve muitos universos, estruturas sociais bem definidas, moldando a vida dos sujeitos. Entre o quintal, onde Lotasse primeiro trabalhou, como empregado doméstico, e depois a urbe, como ajudante de projectista no cinema Gil Vicente, estes espaços determinam categorias sociais. A cidade de cimento e o caniço, os subúrbios. “Lourenço Marques crescia a olhos vistos” (ba ka

Khosa, 2013, p. 27). “Lotasse, agora, na casa dos trinta, dava-se conta que vivia na outra margem, na zona do Alto Maé, local não contabilizado nas matemáticas do crescimento económico porque desprovido de infra-estruturas básicas nas contas das despesas públicas (ba ka Khosa, 2013, p. 33).

É nos campos de reeducação representados nas obras que se regista a grande parte dos eventos. É o lugar onde se revelam os conflitos entre uma ordem e um caos e a tentativa de uma reordenação e de transformação. É um espaço aberto – não havia muros nem vedações, mas é simultaneamente fechado: as pessoas não se podem mover livremente, não podem abandoná-lo. É uma prisão. “Todos sabiam, por experiência contada, de que pouco servia fugir do campo, porque seríamos presas fáceis de leões e leopardos, para não falar de crocodilos com as mandíbulas insatisfeitas, infestando o leito dos rios” (ba ka Khosa, 2013, p. 56).

Em *Virgem Margarida*, as mulheres, todas elas – as reeducandas e as reeducadoras – são prisioneiras. No dizer de Rosa, personagem rebelde, são todas prisioneiras e são, sobretudo, escravas: “somos escravas sem dono. Mais, vocês (as comandantes) também o são”.

As mulheres não podem dizer o que pensam. Quando o fazem, são castigadas. Mas as comandantes também não têm escolha: elas também não querem estar naquele lugar. Também têm os seus sonhos que são marginalizados e adiados. No fundo assiste-se, igualmente, a factores de manutenção de certos valores ligados à tradição, fazendo uso dos recursos acumulados no passado. Na verdade, perante um movimento amplo que pretendia incutir transformações profundas nas relações sociais, as práticas tradicionais não parecem ter sofrido mutações de fundo nem se dissiparam, passaram simplesmente para a clandestinidade para contornarem o desencorajamento contido no discurso político (Andrade, Osório & Trindade, 2000).

O reavivar das expressões culturais num contexto em que a tradição se havia ajustado a novas realidades resulta num processo de agravamento da posição subalterna da mulher, pois certos aspectos desta são sujeitos a uma filtragem e decorrem das habilidades e capacidades de manipulação dos que a transmitem (Loforte, 2003).

O medo e a proximidade da morte, os castigos, a presença próxima de animais ferozes, a fome e a sede, sempre presentes mantinham as reeducandas e as reeducadoras num ambiente entre a hostilidade e a solidariedade.

Expressões como “disciplina”, “indisciplina”, “punição” fazem parte do campo de reeducação, um espaço de coerção e protecção. A comandante Maria João, bastião da ordem e do poder, pune, na intenção de reabilitar aquelas mulheres. O convívio, a partilha de sentimentos e experiências, algumas traumáticas, faz com que se operem transformações tão profundas que fazem com que no final se reconheçam e se partilhem sentimentos. Elas, unidas e incrédulas, banem a bandeira que as conduziu para aquele espaço. Todas elas clamam por uma libertação.

O filme é sobre os antagonismos da sua libertação. Remete para a emancipação das mulheres africanas em situações distintas: alfabetizadas ou não, a mulher colonizada e a mulher revolucionária, que percebe a disciplina

imposta pelo homem. A reeducação funciona em vários sentidos, todas se “purificam” num certo dualismo: as prostitutas purificam-se porque aprendem coisas como a importância da liberdade e do trabalho, as militares libertam-se das hierarquias superiores. A adolescente virgem torna-se uma espécie de santa: todas a querem proteger ou ser protegidas por ela, profunda conhecedora do mato, ao contrário das mulheres urbanas sem relação com o mundo rural. A reeducação de prostitutas, militares e camponesas foi afinal um processo de mútuo conhecimento, que as leva a unirem-se para se libertarem. (*Virgem Margarida*, 2012)

Em *Entre memórias silenciadas* o cenário não é diferente. As conversas são soturnas, entre as memórias e o futuro distante e incógnito. Depois do campo de reeducação a partida para Unango, cidade do futuro, e a evasão nos corpos femininos, a fuga do medo, das incertezas do desconhecido, as expectativas começam a ganhar forma. Os contornos de novos discursos e novos conceitos, catapultam a imaginação dos prisioneiros. As redefinições de existências com condicionalismos quer discursivos, quer estruturalmente mais práticos ditam novas conjunturas, apesar de ser em circuito fechado. Apesar de se ter fechado o campo de reeducação, os mulheres e homens aparentemente livres não podem voltar para casa. Têm de ficar para materializar um sonho de se fundar uma cidade nova, a cidade do futuro: Unango.

Nas duas obras, observa-se que o espaço é tratado não apenas como categoria identificável, mas como sistema interpretativo, modelo de leitura. Cada um dos espaços imprime uma dinâmica, visões, moldando personalidades e comportamentos dos agentes. Numa perspectiva mais profunda, cada um dos espaços é um lugar do ser existencial em desassossego ou em conflito.

Os campos de reeducação, por exemplo, de uma forma intensa, fazem convergir e convocam simultaneamente muitas linhas que vão desde as causas à filosofia do “Homem Novo” e o combate aos vícios das cidades como a prostituição, a boémia, a improdutividade, substantivos tão presentes na retórica oficial, nos anos após a independência. A complexidade do registo de eventos como pintar cruces nas portas das palhotas dos mortos, um ritual do velho Tomás, convocam um exercício de memórias que se reinventam em momentos de incerteza e de desespero. As conversas que, afinal faziam a ponte entre um passado conhecido e o presente distante e incerto de cada um dos presentes, numa inscrição de lembranças que era necessário resgatar fazem constantemente um apelo à rememoração de eventos e realidades novas e antigas. Eram afinal uma forma de sobrevivência de criação de laços e de memórias.

A memória, *a priori*, parece ser um fenómeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa, que se partilha ou não. Porém ela deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenómeno colectivo e social, ou seja, como um fenómeno construído colectivamente e submetido a possíveis flutuações, transformações e mudanças. Se os reeducandos, as reeducandas e os comandantes podiam ser entendidos como ilhas fechadas, no final podem ser entendidos como um bloco com características próprias,

como um grupo incontornável. Inscreve-se aqui um conflito entre o discurso ou a História oficial e outras que urge resgatar para uma melhor composição do que se chama cultura moçambicana, de forma holística.

Pensar a memória não é, simplesmente, entrar no passado e encontrar eventos, factos, pessoas, lugares em que se tenha vivido em algum momento. É muito mais complexo. Na realidade, a memória aqui se refere à memória colectiva, isto é, à lembrança de um grupo que viveu e conserva, como património certos acontecimentos em comum, como, aliás, se entende o grupo que partilhou o destino nos campos de reeducação.

Pollak, em “Memória e identidade social” (1992, p.10), adianta três elementos que directa ou indirectamente constroem as memórias, tanto individuais como colectivas, nomeadamente, os acontecimentos, as personagens e os lugares. Aqui os espaços, matéria da topoanálise sugerida por G. Bachelard, através do fluxo sequencial ajudam na leitura que tem em conta as simultaneidades, os mapeamentos que possibilitam entrar na narrativa quase que em qualquer ponto, sem perder de vista o objetivo geral: criar modos mais criticamente reveladores de examinar a combinação entre espaço e tempo, história e geografia, período e região, sucessão e simultaneidade. Nas duas narrativas, num só tempo, a sociedade vive um presente mas também um passado, pelos resquícios memoriais de outrora e, em parte, na repetição de experiências de ações passadas. Segundo Martins (2015), relembando eventos ocorridos num determinado espaço, a memória que prevalece, na maior parte dos casos, é regida pelo tempo mental, ao invés da percepção temporal cronológica. Assim, uma abordagem sobre a memória como um fenómeno complexo, é importante para se entender como as sociedades e comunidades alimentam e desenvolvem as suas percepções através do sentido dos espaços e lugares projectados e representados.

Para que as memórias sejam consistentes, não basta que se partilhem depoimentos, é necessário que ela não tenha cessado de concordar com as memórias do grupo e que haja bastantes pontos de contacto entre uma e outra, para que as lembranças visitadas possam ser reconstruídas sobre um fundamento comum. Refere-se à necessidade da harmonização entre diferentes membros do grupo para que a memória possa, assim, ser reconstruída.

Desta breve reflexão que cruza as temáticas da espacialidade e da memória, fica uma questão; a razão das duas obras terem surgido quase simultaneamente, com a inscrição clara em *Virgem Margarida*, que se inspira em acontecimentos e pessoas reais. *Entre memórias silenciadas* é um título, que de per se, através do adjectivo “silenciadas” convoca a uma reflexão: o silenciamento deverá ser entendido como marginalização ou apagamento?

EM JEITO DE CONCLUSÃO

Uma das emergências actuais inscreve uma estreita relação entre os estudos culturais e a literatura – motivo que transcende o interesse de contextualizar a literatura nas perspectivas históricas e culturais – surge não só pela inclusão crescente de textos

ficcionais e literários nos estudos da cultura e pelo interesse nas formas representativas e as suas relações com a constituição de identidades culturais.

As obras em estudo *Virgem Margarida* de Licínio de Azevedo e *Entre memórias silenciadas* de Ungulani ba ka Khosa têm vários aspectos em comum. Para além de explorarem aspectos das filosofias de vida em Moçambique, desde as relações de género, as relações de poder e da disposição sociogeográfica, entre outras, exploram as experiências vividas em campos de reeducação na província do Niassa. Exploram também trajetórias campo-cidade, a vida urbana e suburbana de mulheres e homens que foram recolhidos das cidades e mandados para o Niassa, para campos de reeducação. Nas narrativas, o espaço transcende o meramente geográfico, configuram-se como conjunto de factores sociais, económicos e ideológicos que envolvem e transformam as personagens. São espaços de concentração dramática, ao mesmo tempo que são lugares de fuga, de memória, de realização e de irrealização. São lugares de encontros e desencontros, na medida em que exploram edificação de ideais e, ao mesmo tempo, o seu questionamento. São lugares de rupturas e de desconstrução, pois os leitores são convocados a reflectir sobre aspectos da vida nacional representada e que não são abordados nos manuais oficiais da História e da cultura. A partir das concepções e construções presentes nas obras, os espaços, particularmente os campos de reeducação convocam reflexões profundas que parecem estar condenadas ao esquecimento.

As relações espaciais constituem-se, pois, um meio fundamental para a percepção das dinâmicas representadas. A partir das concepções e construções presentes nas obras, os espaços convocam reflexões que parecem estar esquecidas na sociedade.

REFERÊNCIAS

- Aguiar e Silva, V. M. (1988) *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina.
- Andrade, X., Osório, C. & Trindade, J. C. (2000). *Quatro questões sobre os direitos humanos das mulheres. Revisão da literatura*. Maputo: WLSA Moçambique.
- Araújo, M. (1999). Cidade de Maputo. Espaços contrastantes: do urbano ao rural. *Finisterra*, 34(67/68), 175-190. <https://doi.org/10.18055/Finis1694>
- Azevedo, L. (Realizador). (1999). *A última prostituta* [Filme]. Moçambique: Ébano Multimédia.
- Azevedo, L. (Realizador). (2012). *Virgem Margarida* [Filme]. Moçambique, Portugal e França: Ébano Multimédia, Ukbar Filmes e JBA Production.
- Ba ka Khosa, U. (2002). *No reino dos abutres*. Maputo: Imprensa Universitária.
- Ba ka Khosa, U. (2013). *Entre memórias silenciadas*. Maputo: Editora Alcance.
- Bachelard, G. (1978). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Basílio, G. (2011). Samora Machel: o princípio do Homem Novo e seus significados. *UDZIWI: Revista da Educação*, 7. Retirado de <https://www.revista.up.ac.mz/index.php/UDZIWI/article/view/173/178>
- Calane da Silva, R. (1974). Prostituição: primeiros e decisivos golpes. *Tempo*, 216, 36.

- Darch, C. (2017). Prefácio a Poder do Poder: operação produção e a invenção dos “improdutivos” urbanos no Moçambique social, 1983-1988. Maputo: Carlos Quembo.
- Halbwachs, M. (2013). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Lança, M. (2012, 10 de setembro). Reeducação de mulheres, entrevista a Licínio Azevedo sobre o filme “Virgem Margarida”. *Buala*. Retirado de <http://www.buala.org/pt/afroscreen/reeducacao-de-mulheres-entrevista-a-licinio-azevedo-sobre-o-filme-virgem-margarida>
- LeGoff, J. (2003). *História e memória*. São Paulo: Einaudi.
- Loforte, A. (2003). *Mulher, poder e tradição em Moçambique*. Maputo: Outras Vozes.
- Machava, B. (2011). State Discourse on Internal Security and the Politics of Punishment in Post-Independence Mozambique (1975-1983). *Journal of Southern African Studies*, 37, 593-609. Retirado e <https://tinyurl.com/y6lge8jl>
- Machel, S. (1974). A mensagem do Presidente. *Tempo*, 209, 11-15.
- Machel, S. (1975, 20 de abril). Inhassume: criar o Homem Novo. *Tempo*, 238, p. 47.
- Machel, S. (1976, 3 de fevereiro). Discurso do Presidente Samora Machel do dia dos heróis moçambicanos. *Notícias* [Maputo].
- Magaia, A. (1974). Prostituição: tráfico de sexo mata fome. *Tempo*, 210, 21-23.
- Manjate, T. (2017). Virgem Margarida e a Última prostituta: a morte das fronteiras entre documentário e a ficção? *Revista Mulemba*, 9(17), 112-121. Retirado de <https://revistas.ufpr.br/index.php/mulemba/issue/view/826>
- Martins, R. (2013). Narrativas de lugar e memória: a importância de crescer o espaço na identidade do sujeito. *Geo-Working Papers*, 23, 5-24. Retirado de <http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/geoworkingp/article/view/1850/1780>
- Mondlane, E. & Clerck, A-D (1990). *Chitlango, filho de chefe*. Maputo: Cadernos tempo.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto História*, 10, 7-28. Retirado de <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricas*, 2(3), 3-15. Retirado de <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>
- Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricas*, 5(10), 200-215. Retirado de <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>
- Quembo, C. (2017). *Poder do poder: operação produção e a invenção dos “improdutivos” urbanos no Moçambique social, 1983-1988*. Maputo: Alcance Editora.
- Reis, C. & Lopes, C. (2002). *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.
- República de Moçambique (s.d.). Memórias da luta de libertação nacional. Retirado de <http://40anos-dev.portaldogoverno.gov.mz/por/Luta-de-Libertacao/Zonas-Libertadas>
- Weinhardt, M. (1995). Considerações sobre o romance histórico. *Revista de Letras*, 43, 49-59. Retirado de <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19095>

NOTA BIOGRÁFICA

Teresa Manjate é doutorada em Literatura Tradicional e Oral pela Universidade Nova de Lisboa. Atualmente é investigadora no Centro de Estudos Africanos, e docente na Faculdade de Letras e Ciências Sociais, na Universidade Eduardo Mondlane em Maputo. Lecionou na África University (Zimbabwe), na Universidade da Suazilândia e na Universidade Politécnica (Maputo). É membro do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) e da Associação Internacional de Paremiologia (AIP).

Email: manjate@gmail.com; teresa_manjate@hotmail.com

Morada: Universidade Politécnica, 1011 Avenida Paulo Samuel Kankhomba, Maputo, Moçambique

* **Submetido: 13-09-2018**

* **Aceite: 02-01-2019**

ENTRE MEMÓRIAS SILENCIADAS BY UNGULANI BA KA KHOSA AND VIRGEM MARGARIDA BY LICINIO DE AZEVEDO: SPACES AND MEMORIES

Teresa Manjate

ABSTRACT

The present article has as object to study two narratives: *Between Silent Memories* by Ungulani ba ka Khosa (novel) and *Virgin Margarida* de Licinio de Azevedo (fiction film). The approximation of the two works is suggested by the thematic exploration – the process of “re-education” of a fringe of society that is held by institutions of power as marginal or diverted from the ideals of the new nation in fields far from the cities. It is intended, in a comparative perspective, to reflect on the two narratives, from the analysis of spaces – topoanalysis – relating this category of narrative to memory: between individual and collective ones.

KEYWORDS

Re-education camps; spaces; memories; imaginary

ENTRE MEMÓRIAS SILENCIADAS DE UNGULANI BA KA KHOSA E VIRGEM MARGARIDA DE LICINIO DE AZEVEDO: ESPAÇOS E MEMÓRIAS

RESUMO

O presente artigo tem como objecto de estudo duas narrativas: *Entre memórias silenciadas* de Ungulani ba ka Khosa (romance) e *Virgem Margarida* de Licinio de Azevedo (filme de ficção). A aproximação das duas obras é sugerida pela exploração temática – o processo de “reeducação” de uma franja da sociedade que é tida pelas instituições de poder como marginal ou desviada dos ideais da nova nação, em campos afastados das cidades. Pretende-se, numa perspectiva comparada, reflectir sobre as duas narrativas, a partir da análise dos espaços – topoanálise – relacionando esta categoria da narrativa com a memória: entre a individual e a colectiva.

PALAVRAS-CHAVE

Campos de reeducação; espaços; imaginário, memórias

INTRODUCTION

This article aims at analysing two narratives: *Entre memórias silenciadas* by Ungulani ba ka Khosa (novel) and *Virgem Margarida* by Licinio de Azevedo (fiction film). The theme of the re-education of a social group, which is present in both oeuvres, allows us to look at them in a comparative manner. The process of “re-education”, in isolated

camps far from the country's cities, of a particular social group seen by the institutions of power as marginal or diverted from the ideals of the new nation is analysed in this paper. It is intended, from a comparative perspective, to reflect about the two narratives, using space analysis – topoanalysis – which links these types of narrative to memory: between individual and collective memories, processes of recognition and inscription of life experiences in Mozambique – forgotten or silenced – aiming to bring about a proposal for debate on social and cultural aspects widely represented in the oeuvres.

The oeuvres under study are independent texts, but in both cases it is possible to notice a deep connection with two antecedent texts. *Virgem Margarida* (2012) follows the documentary *A última prostituta* (1999), by the same cinematographer, Licínio de Azevedo, and *Entre memórias silenciadas* (2013) seems to be closely linked to *No reino dos abutres* (2002), by the same author, Ungulani ba ka Khosa.

Our comparison is based on the theme explored by both works, namely the process of citizens' re-education conducted by the post-independence institutions of power, because these citizens were a reflection of the decadent, colonial and capitalist society, who demonstrated behaviour that was incompatible with the ideals of the new Mozambican nation.

In 1974, *Tempo*, a nationwide magazine, one of the most emblematic and systematic periodicals of the 1970s, 1980s and 1990s documents a dynamic discussion around the figure of the prostitute, calling for different visions between benevolent and protective: representing them as vulnerable and exploited women, as victims of the capitalist-colonial regime or incriminating them, showing them as alienated figures to be rejected, transformed or recovered for full integration in the society. For example, Albino Magaia signs a text entitled “Prostituição – tráfico de sexo mata fome” [Prostitution – sex trafficking kills hunger], adding that “more than 75.000 women sell their body in Lourenço Marques” (1974, p. 21). In this article, prostitutes are seen as victims of a system that gave them no survival alternatives. Other articles, however, present a condemnatory view, defending the idea that these women had no place in society. Their integration would depend on the possible level of transformation, through deep ideological work.

Samora Machel's *FRELIMO President's message*, written while he was still in the Transition Government, announces fundamental changes such as “combating alienation”. In his message Machel, who was later to become the first President of Mozambique, calls for the duty to launch

A battle without respite against the aftermath of colonialism, (...) decadent values, wrong ideas (...); On “women's liberation (...) one of the main fronts of battle for the authentic our people women freedom as a real women emancipation. Two weights crush the Mozambican women today: on the one hand, the reactionary traditions that deprive them from initiatives within society and reduce them to the simple men's instrument... We must, in particular, put a stop to this summarily degrading expression of the colonial-capitalist system that is prostitution, the sale of the body as if it were a store. (Machel, 1974, p. 12)

An article signed by Calane da Silva documents that, even during the Transition Government, the first raids on prostitutes started, aimed at getting them off the urban streets and bringing them to “re-education” camps: “the raid carried out at the beginning of the year is the first attempt to integrate the alienated women from Araújo street into society” (Calane da Silva, 1975, p. 36)

The story of *Margarida* is named after the young woman who might have been part of those women targeted in the raids. The movie *Virgem Margarida* is inspired by and filmed in memory of a group of women whose life story was linked to the re-education camps – former prostitutes and leaders statements interviewed in *A última prostituta*. In this documentary film, women share their memories and often mention the story of a virgin girl, Margarida, who was taken with them to a re-education camp, for being in the wrong place at the wrong time. Bride of a young miner working in South Africa, she had travelled from Gaza province to Maputo city in the company of an aunt in view of purchasing layettes for her wedding. During the raid, she was arrested and taken to a re-education camp, mainly for not having identity documents and not having been able to convince the soldiers of her “innocence”. As a very young girl from the rural areas, she did not understand urban life and experiences, particularly the language and the big city attitudes from the other women with whom she had shared the journey and would later on share the re-education process.

This young woman deserves her prominent place in *Virgem Margarida*. Throughout the story, Margarida gains, bit by bit, the confidence and the sympathy of her companions and, in the end, she is one of the strongest motivators for the rebellion, the film’s cathartic moment.

In the documentary *A última prostituta*, images and speeches constitute the background of the whole scene: the euphoria of the split – the end of an era – of the colonial period – and the start of a new life, in 1974, when the end of the National Liberation Struggle is announced and the Transition Government is installed. This film begins with Ricardo Rangel, a renowned photographer, showing and commenting on a series of photographs. The photos and images captured are significant. One of them shows a prostitute flanked by two young soldiers whom the photographer called *A última prostituta*, which became the name of the documentary.

In the film *Virgem Margarida*, the revolution motto is present throughout the film. The official and popular rhetoric are very present: a new life, the formation of the new (wo)man, which starts from a new society without prostitution, without bandits, outlaws, “deviations”, in accordance with the discourse and vision brought about by independence. The film begins with a moving truck, decorated with leaflets with slogans, with particular emphasis on *The Struggle Continues*, written in bold letters. The women in the truck are singing a revolutionary anthem in Xichangana:

A hiyene a masinwuniya povo
A hiyene a masinwuniya povo
hi ta gwala a tintsmba ta hina...

[Let's go to the people's farm / Let's go to the people's farm /
to sow our wealth...]

Then the movie shows raids¹ into bars, brothels and on the streets, where women are coercively taken and put into trucks. In bus and trucks caravans, they are escorted by military jeeps to enclosed areas. Later, they start the trip to the north of Mozambique – Niassa province – where they are to be re-educated. The most well-known re-education camps were in that province, but they were not the only ones. For example, in Inhassume – Inhambane province – there was also a re-education camp.

The outlaws in the Mozambican cities deserved a very special attention from the Government of Transition. In Inhassume, for example, there is a re-education camp. The camp has been running since December last year. (...) 160 outlaws ... In Inhassume there are no more marginal ones, there are Comrades. (Machel, 1975, p. 47)

This re-education camp is also mentioned by musician Sulemane Mohamed (Simeão Mazuze) in a song entitled “Bilibiza”; he invites his listeners to visit it: “a hiyene hi ya vona: [Let's see, let's visit (a terrible place!), let's see!].

In the film *Virgem Margarida*, along the trip, the caravan finds women from other cities, who enlarge the group and are also taken for re-education to the north of the country. It is in this camp where the events multiply. The film ends with a rebellion, rather, a negotiated uprising between trainers (commanders) and trainees, after they become aware that all of them were victims of systemic corruption, in this case male. Both system and corruption are represented by a commander who buys sexual favours in exchange for basic goods like soap and ends up raping Margarida to make sure she really is a virgin.

Entre memórias silenciadas (2013), a kind of re-writing of Ungulani's *No reino dos abutres* (2002), is divided into acts of the marimba orchestra and focuses on representative and significant spatial environments. First there is the countryside (rural area), in one of the opening chapters “Mutsitso – 3rd ‘Orchestral Introduction’”: “slightly impatient, the old woman was following the wind in her wandering through the nostalgic times of youth” (ba ka Khosa, 2013, p. 17). It is the place from which Lotasse, from the lineage of the Chibindzi, departs to the city, fleeing, after his parents have sacrificed Mpepo, his favorite ox, for a family ritual. It is also, in the “Mutsitso – Orchestral Final”, the place where the story ends, with the arrival of Pedro, Lotasse's son, at his father's native village, where the “Great Mothers”, Jonasse and Feniase, were waiting. The second space is the city presented with the complexity characteristic of Mozambique, with central neighbourhoods of cement and peripheral ones with reed and zinc. Each of these spaces with their dynamics, reflecting the social structure of the then Lourenço Marques, which is still reflected in Maputo today. The third space mentioned in the novel is the re-education camp that seems to be an open and simultaneously closed space, as we will discuss later. This

¹ In *Tempo* magazine, n° 216, 17 November 1974, Calane da Silva signs an article entitled “Prostitution: first and decisive blows”. In *Tempo* magazine, n° 238, 10 April 1975, p. 36, signs of new raids in the cities are beginning to emerge.

is where voices and conflicting visions stand out, where spatial and temporal links are established, inscribing the dynamics of story or History and that of individual and collective memories. In the plot, we perceive a dynamic in which the spaces are defined according to the social conditions and the colour of the protagonists' skin. From other sources, we perceive this same reality. For example, Samora Machel's states in his speech: "as we walk from the West to the East in Lourenço Marques, skin colour bleaches..." (Machel, 1976). This statement reflects a reality that consisted in the configuration of the city according to its socioeconomic structure: cement for the richest, mostly white, and reed for the poorest, mostly black. According to Manuel Araújo (1999, p. 1177),

in the popular language, and according to the formulation it is crystallised until it became common use in the most varied texts, the city of Maputo, as is the case with all Mozambican cities, is formed by the "city of cement" and the "city of reed (cidade de caniço)". (...) The "city of cement" corresponds to the space of the urban area, while the "reed" constitutes what are considered the suburban neighbourhoods and, more recently, the peri-urban ones.

The oeuvres under study have in common aspects that we consider important. The first one is that they explore the universe and the dynamics of the re-education camps² in a not only spatial perspective, but also in its complex dimensions between the social, the psychological and the ideological, proposing types of reading that interrogate, among others, the memory dimensions and a possible dialogue between literature and cinema, and between both and History. The second aspect is the epoch, the historical period that is represented. Both focus on the period between 1974 and 1988, the period of the Transition Government³ in the earliest years of the country's 1975 independence. In a way these works are "complementary" as *Virgem Margarida* explores an essentially female world, while *Entre memórias silenciadas* examines the male one in more detail. This approach suggests a construction that is enriched by virtue of being narratives that are based on different semiotic systems, since each communicating vehicle – a novel and a cinematographic narrative – works with different signs.

There are also other aspects that could be summoned for this reflection in a deeper way: the possibility of both texts being characterized as historical, taking into account that, according to Weinhardt (1995, p. 51),

to the historical novel it is not necessary to repeat the account of the great events, but to resurrect poetically the human beings who lived this experience. It must make the reader understand the social and human reasons that made men of that time and space think, feel, and act the way they

² Historically, there is little information on the subject. Having failed to find an academic definition, I would define re-education camp as the place where the "outlaws" were taken to correct themselves through manual labour [this definition results from field research]. It is important to say that these camps have raised many questions concerning their legality and legitimacy, and even logistic, hygienic physical and mental conditions).

³ The Transition Government, led by Joaquim Chissano as Prime Minister, took office on 20 September 1974 and ceased its operations on 25 June 1975, after the proclamation of national independence.

did. It is a rule of literary figuration, apparently paradoxical, in which this apprehension is achieved by focusing on the details of daily life that seem insignificant. (...) tensioned by the revolution, can reveal forces, appearing naturally the heroes that for History are incognito.

Licínio de Azevedo states, incidentally, as a note in his presentation of the film that it was inspired by real facts and characters.

FROM FOUNDATIONAL RHETORIC, THE BACKGROUND: PERSPECTIVES

The understanding of Mozambique's socio-political context, represented in the oeuvres, involves a reflection on the nation's ideals spread through all possible means, in rallies, in schools, in revolutionary hymns, through radio and other means of communication, including cinema (Manjate, 2017). The euphoria of victory against Portuguese colonialism, the exaltation of the National Liberation Struggle triumph, the independence, its heroes and anti-heroes as material and ideological support are part of the explicit and implicit rhetoric present in both narratives. In addition, it is worth remembering the figure of the "Xiconhoca, enemy of the people" present in the media, schools, neighbourhood meetings, reflecting an ideological work that sought to transform society from unacceptable behavioural models to positive ones through simple language. "Xiconhoca" symbolized the "old man", to be disciplined, transformed or even fought against. This concept was allied to the policies of eradication of those social figures defined by the government as remnants of colonialism and capitalism. It referred to prostitutes, drug users, the unemployed, among others, who were considered unproductive and harmful to the new independent nation. These images have as background a triumphalist and transformative universe, with, as its basic philosophy, the formation of the "Homem Novo" [New Man]. According to Basílio (2011)

"Homem Novo" [New Man] is an imaginary political and ideological figure representing the principle of a new national identity, a new political power and a new state. This category has guided the formation of a unitary, centralized state and provider of universal citizens' rights. The socialist-oriented states retained a revolutionary tradition characterizing the attitudes of a new way of conceiving the world, denominated "Homem Novo" [New Man]. (...) In Mozambican politics defended by Samora Machel, "Homem Novo" [New Man] as category meant a new identity, a *Mozambicanity*, fruit of the struggle for recognition, an identity born from the union of differentiated groups aiming at the establishment of one cohesive people, nation and state. "Homem Novo" [New Man] referred to a new independent and sovereign State made up of citizens: peasants, workers, intellectuals and politicians, honest citizens, workers and revolutionary citizens who live and build harmonious relationships.

According to Cabaço (2007, p. 412), it was in the early days of the National Liberation Armed Struggle, when military preparation was complemented by ideological effort providing new values for construction of a “just, solidary, cohesive, socially disciplined, with an economic vision founded on the principle of self-sufficiency and essentially dependent on own forces and the men creative imagination”. This widespread view was part of the mobilising and engaging rhetoric and is depicted in *A última prostituta* through the initial discourse of a group of photographs presented and commented by R. Rangel: “when the soldiers entered Maputo, we all acclaimed them (...) even the prostitutes. This photograph was taken week(s) before the government decreed the end of prostitution, that is, the ban on prostitution” (one of Rangel’s assertions in *A última prostituta*).

The captured moment suggests a fissure or even rupture between two universes represented in the images: the before and after the end of the colonial era.

In *Virgem Margarida*, this rhetoric is immanent in the pamphlets, revolutionary songs, official speeches of the trainers-commanders, in the concern for the politico-ideological formation and later on in the text of the women under re-education written and read by themselves at Commander Felisberto’s reception as a demonstration of effect or reflection in change of mentality and, consequently, in their behaviour. Between the usual “Vivas” and “Abaixos”⁴, in comparison with the period of the National Liberation Armed Struggle and with the space-model liberated zones⁵, the rhetoric of regeneration and construction of a new world was reiterated .

Two key moments are to be distinguished: prosecution of prostitution and the so-called “Production Operation”, which began in 1983 and ended in 1988. The fight against prostitution began during the Transition Government in 1974, as witnessed by Calane da Silva’s article entitled “Prostitution: the first and decisive blows” (Calane da Silva, 1974). The “Production Operation” also ideally targeted people with other profiles.

Operation Production (OP) was a programme initiated by the Mozambican Government in mid-1983, shortly after the IV Congress of the FRELIMO party, to expel (coercively) the unemployed from large cities to send them to remote rural areas where, at least theoretically, they would cultivate the fields. (Darch, 2017, p. 9)

In *Entre memórias silenciadas* (2013) this rhetoric is presented through symbolic images, evidenced by the narrator in acts and visions of Great Mother, as Pedro, Lotasse’s son, calls her.

And with the lightness of the unseen spirits she passed her body over the tabletop, stretched out his hand to the chairs without feet and arms, threw

⁴ Political speeches in official meetings or rallies usually began with expressions that demanded the response of the present audience: “Viva XXXX” answer “VIVA!”; “Abaixo XXX”. Answer: “Abaixo!”

⁵ “As the national liberation struggle advanced, the colonial regime abandoned the regions, concentrating its administration on urban areas. The zones abandoned and taken by the guerrillas began to be designated liberated zones. The first Liberated Zones appeared in Cabo Delgado and Niassa and later in the provinces of Manica and Sofala”. Retrieved from <http://en.wikipedia.org/wiki/Special:RecentChangesLinked>

her eyes without the irises to the old frets in agony, brushed her tongue against the bare mat, littered the glasses and the dishes broken in times of abundancy, displaced from the walls of adobe calendars pictures of common and leap years, frightened the cockroaches excited, expelled the air gagged in the room from the times of voices addicted to fear of self-criticism – a rebuke that consisted of public confession, among other evils, of the extramarital modalities before the laughter and the greed of the leaders in uniform with the unique *balalaica* of the unique party. (ba ka Khosa, 2013, p. 17)

Behind them were the pillars of carriages led by uniformed and not uniformed militaries, sustaining an exhausting, ideological and cultural war (...) Behind them were the voices and whispered speeches of friends bewildered by the present time in bars and coffee bars and streets and alleys, always looking restlessly, peering at invisible tellers; behind were the nationalized houses changing the geography of classes and layers (...); behind were the endless gates of the ghettos of the peoples' chiefs. (ba ka Khosa, 2013, p. 217)

It is clear that, between idealisation and euphoric and utopian discourses, other lines of thought – seeing, thinking and feeling – are dissonant, dysphoric and dystopic. As Darch (2017, p. 9) states,

Production Operation was by no means an unusual response by the government, facing a problem of destabilizing insufficiency of the “lumpenproletariat”, that is, an urban subclass outside the normal structures of control. It was undoubtedly an extreme response that resulted in large-scale social disruption.

The two narratives deconstruct the idealised, even idyllic, visions that the official discourses proclaimed and instituted. The narratives, thus, are inscribed in critical voices and visions on practices of new and installed regime. They can be assumed as representing an unofficial and especially critical discourse of the speeches and statements widely diffused by governmental instances. Revealing diverse social exchanges, they resort to multiple cross-views and each inscribes, in its own way, the call for a reflection on memories apparently brought to silence.

SPACES AND MEMORIES

According to Aguiar e Silva (1988, p. 598), all narrative texts, regardless of the semi-otic system(s) that enable its structuring, are specific because there is an enunciating instance that reports the real or fictitious events that occur in time. By representing events, which constitute the passage from one state to another, narrative texts also necessarily represent states, originated or suffered by anthropomorphic agents or not, individual or collective, and situated in the space of the empirical world or of a possible world.

From the set of categories presented, space is one of the most important categories, not only because of the functional articulations that it establishes with the other categories – time, agent, action – but also by the semantic incidences that characterise it (Reis & Lopes, 2002, p. 129).

As a narrative category, space holds undeniable potentialities of semantic representation; it can be understood as an ideological sign when inscribing the explicit or implicit presence of attributes of a social, economic and historical nature, articulating with other signs according to the ideological system that the narratives predominantly present. As a category, space can act as a reference for the analysis of fictional works, in the sense that it derives segments that can gather multiple perspectives or dimensions: rural and ancestral space, urban with its contrasts, space of memory and with intersubjectivities, and the immanence of deterritorialisation. These cut-outs do not deplete the dimensions that the texts offer. From them reflect views on the literary space, the space occupied by narrators who can be measured by their ethical and aesthetic positions in relation to the narrated matter and the narrative voices that are privileged.

The narrative spaces, seemingly autonomous elements, rural and urban, susceptible of variably detailed descriptions, gain social, economic, psychological, even politico-ideological contours, without, however, ceasing to be framework contexts for events and behaviours.

In the analysed texts, space imposes itself as an intense focus of semantic irradiation, confers values and shapes subjects and times. The spatial link, in this case, draws attention to this narrative category, to the complexity and the symbolic charge that each projects and inscribes.

The notion of space, associated with that of time, prevails the sense in which previous memories provide strong values related to places and regions. Through the narratives, one lives a present and simultaneously a past, by the memory remnants and the representations based, in part, on the repetition of experiences of past actions.

In *Entre memórias silenciadas*, the first space, the village, is, at the same time as it provides protection, also a space of evasion, that is, of escape and reunion, where the traditions are alive. It is represented by the figure of the centennial woman, cattle and marula, sacred tree, landmarks of Bantu religion. It is from where Lotasse flees and is also the space where Pedro, her descendant, goes after insistent nightmares, on the advice of a healer, in close connection with premonitory signs present at the beginning and end of the text, in prolepsis. “The war, the devastation, was for the others. For the old woman, Jonasse, Feniassa, cattle and dogs, war was another: heat” (ba ka Khosa, 2013, p. 20).

Pedro saw a familiar village that wanted to be whole and happy. As he approached, in a careless step, a strange wind whipped his body, as if waking him to an unknown reality. In the center, rising above the other trees, was the great cannon of the ancestors, the sacred tree, central point of the traditional ceremonies of evocation of the spirits of all the lineage ... (ba ka Khosa, 2013, p. 220)

Gaston Bachelard in *A poética do espaço* [The poetics of space] takes the house as the essential shelter, shelter first, the womb, where “being reigns in a sort of earthly paradise of matter, dissolved in the comforts of an adequate matter” (1978, p. 201). It is the space of reception and recollection. The house symbolizes the space of election, where protection is materialised, the reunion with the roots, where they revisit the family ties, in this case, the past.

The village, Lotasse’s home is the starting point, but remains nevertheless never forgotten. It is also the point of arrival of Pedro, his son. It is the symbol of the maternal womb, from where one is born, where one has protection. It is a sacred space. It is a place of memories and reunion with a distant and unknown past for Pedro, Lotasse’s son. Here time interferes with the notion of space in the sense in which previous memories provide strong values and feelings to spaces. In this process, and retroactively, space, place and landscape play a crucial role in the shaping of individual memory, and thus also collective memory (Martins, 2015).

The distant field, cattle in teenage betting bouts, mother’s stories around mythical bonfires, unsuspecting interjections, onomatopoeias on occasion, were memories of growing disintegration in the mind in delirium with magic ribbons that rolled hours of dream in the expectant audience of whites. (...) Lotasse lived his years of imaginative world, if paradise built from images that passed on the screen. He dreamed. (ba ka Khosa, 2013, p. 27)

Rahinovich (1997), in an article entitled “A casa como símbolo: a relação mãe-criança”, takes the house as a symbol, in the first place because it replaces the uterus, in its protective functions, being an extension and reflex of motherhood. The village, in *Entre memórias silenciadas*, the Chibindzi’s “home”, remains a kind of original symbol: it denotes the origin-uterus-earth, and connotes relational life. The place remained untouched by contacts with the new realities that “affected” the cities.

In reference to the individuals’ operative cosmology, Pedro leaves the ghosts of the city after repeated nightmares with cockroaches having sex and mutilating themselves. The dream would be a sign interpreted by a healer as a call to the origins, and which “merely indicated the path of unknown ancestry, grandmothers of whom he had no memory, to the land of strange and obliterated fields” (ba ka Khosa, 2013, p. 218). Here, many symbolic elements configure that home and come into harmony: the sacred trees, the “strange and obliterated graves by the revolution” (ba ka Khosa, 2013, p. 219). All sets of elements that reconstruct an imaginary that urges to be rebuilt.

Leaving behind “cement, uniforms, speeches, cafes, nationalized houses, controlling groups, political committees”, Pedro “returns” to the village, without ever having left it. The village is the land of the Chibindzi family, a sacred place that had long awaited him. Under the guidance of Jonasse, he chooses an ox, to whom he gives his own name, and thus inscribes the line of continuity interrupted by his father, Lotasse.

The home/village is the place where Margarida, *Virgem Margarida*’s main character, does not want to return because she feels impure and improper to inhabit it. The house

from which she had departed, this rural universe does not welcome the profane or the desecrated. In some societies, virginity symbolizes purity. After being *desvirginada*, victim of sexual aggression, by Commander Felisberto, Margarida feels that she cannot return to the village, to the house, sacred space, from where she left immaculate, because she considers herself impure, desacralised by a man of the new order. The house, in this case, is a sanctuary that, in her opinion, does not deserve to receive a member touched and marked by degrading events. Metonymically, the act, although involuntary, taints the subject as well. According to Mondlane and Clerck, in *Chitlango, filho de chefe* (1990), in Bantu culture, insane acts of a member can adversely affect the whole community.

The poisonous fruit that Margarida reaps at the end represents the possibility of an escape through death, an escape to nowhere: she does not stay in the re-education camp because it was dismantled but she also does not return to the village, the uterine universe. It is a state of total rupture that eliminates any space such as affront and incrimination or even demonisation of a system that has robbed the purity and dreams of an “aborted” youth.

Death here looks like an escape, a flight to a non-space, nowhere, as opposed to the physical spaces that Margarida rejects. In this case, it is understood as the refusal or impossibility of the character to integrate in a specific space – re-education camp, field (village of origin) or city (space of passage). The previous spaces – the city, did not welcome her and the re-education camp desecrated her. In the city, she was coercively taken for not having the right documents and in the re-education camp, at the same time that contributed to an unpredictable socialization and solidarity within the group, the camp was not chosen as space of affection or effective accomplishment. At first Margarida was questioned and judged by her colleagues in the camp and the commanders, but in the end Margarida managed to awaken a sense of strong solidarity that culminated in the uprising. The two spaces, the city and the re-education camp, are inscribed here as spaces of denial, infertile in terms of the character’s construction as a symbol.

In an interview with Marta Lança, published in the newspaper *Público*, Licínio de Azevedo states:

the real revolutionary shout comes from the women commanders when they say, “Son of a bitch, you’re on the side of the enemy” [Commander Maria João] revolted, use the language of prostitutes, stand against men, since the military, after all, is a reactionary male symbol. The women give continuity to the revolution, after realising that they are being judged, indecently, by the male chauvinist side of the revolution. Commander Maria João becomes the true judge of the revolution. (Lança, 2012, s.p.)

In *Entre memórias silenciadas*, death as a non-space, is also very present.

Old Thomas is by my side. He is my destiny companion. His hair and beard have become so white that everyone recognizes him from afar. He is the oldest man in the camp. The commander had long since reformed Thomas

from activities in the camp. And to occupy his time, he is painting crosses, in the huts of the dead, different sizes and colours. The number of dead is so high that the crosses overlap in geometric configurations as abstract as the paintings of our painter Bertina Lopes. (ba ka Khosa, 2013, p. 50)

It became fundamental, for Thomas, to draw crosses and planting maize in the place of the tombs “to eternalise” a space definitively lost for the dead and maintain, in a symbolic way, continuity or fighting the oblivion process, that is, to maintain a space through memory.

In *Virgem Margarida*, the city is seen very quickly, nevertheless registering an intense and diverse dynamic life. In the space of cement there is labour and intense night-life: prostitutes, artists, bohemians, a frantic city. The suburb is the source from which the prostitutes, the artists come, and where they return at the end of each night. In the suburbs there is family life; mothers and children are waiting. It is where poverty and the problems of everyday life live. The city of cement is the expectation of money, the promise of solutions to all problems.

In *Entre memórias silenciadas*, the city involves many universes, well-defined social structures, shaping the life of the subjects. Between the yard, where Lotasse first worked, as a domestic servant, and then the city, as assistant to the Gil Vicente Cinema, these spaces determine social categories. The city of cement and the city of reed, the suburbs “Lourenço Marques was visibly growing” (ba ka Khosa, 2013, p. 27). “Now, in his thirties, he realised that he lived on the other side of the Alto Maé area, a place not counted in the mathematics of economic growth because it lacked basic infrastructure in the public expenditure plans” (ba ka Khosa, 2013, p. 33).

It is in the re-education camps represented in the narratives that see the largest part of events. It is the place where the conflicts between order and chaos are revealed and the attempt to reordering and transformation. It is an open space – there were no walls or fences, but it is simultaneously closed: people cannot move freely, they cannot abandon it. It is a prison. “Everyone knew from experience that there was little use to run away from the camp, because we would be easy prey to lions and leopards, not to mention crocodiles with unsatisfied jaws, infesting the riverbed” (ba ka Khosa, 2013, p. 56).

In *Virgem Margarida*, women, all of them - the trainees and trainers – are prisoners. In Rosa’s words, a rebel character in the movie, they are all prisoners and, above all, all of them are slaves: “we are slaves without an owner. But you (the commanders) are too”.

Women cannot say what they think. When they do, they are punished. But commanders also have no choice: they do not want to be there either. They also have dreams that are marginalised and postponed. In the background, there are also factors to maintain certain values linked to tradition, making use of resources accumulated in the past. Indeed, in the face of a broad movement that sought to instil profound transformations in social relations, traditional practices did not seem to have undergone fundamental changes or dissipated, simply moved into clandestine life to circumvent the discouragement contained in political discourse (Andrade, Osório & Trindade, 2000).

The revival of cultural expression in a context in which tradition adjusted to new realities (as re-education camps) results in a process of worsening women's subaltern position, as certain aspects of it are subject to filtering and stem from the manipulation skills of those who transmit it (Loforte, 2003).

The omnipresent fear and closeness of death, the punishments, the close presence of ferocious animals, hunger and thirst, kept the trainees and trainers in an ambivalent environment between hostility and solidarity.

Expressions such as "discipline", "indiscipline" and "punishment" are part of the re-education camp, a space of coercion and protection. Commander Maria João, bastion of order and power, punishes, with the intention of rehabilitating the women. The conviviality, the sharing of feelings and experiences, some traumatic event, in the end ensure such profound transformations that they ultimately make it possible to recognise and share feelings. United and unbelieving, they then banished the flag that led them into that space. All of them cry for freedom.

The film is about the antagonisms of release. It refers to the emancipation of African women in different situations: literate or not, the colonized woman and the revolutionary woman, who perceive the discipline imposed by man. Re-education works in many ways, all of which "purify" in a certain dualism: prostitutes are purified because they learn things such as the importance of freedom and work, the military free themselves from the higher hierarchies. The adolescent virgin becomes a sort of saint: they all want to protect her or to be protected by her, a profound connoisseur of the forest, unlike urban women who cannot relate to the rural world. The re-education of prostitutes, military and peasants was after all a process of mutual knowledge, which leads them to unite in order to free themselves. (*Virgem Margarida*, 2012)

In *Entre memórias silenciadas* the scenario is not different. The conversations are murky, between memories and the distant and unknown future. After the re-education camp, the departure to Unango, city of the future, and the escape through the female bodies, the flight of fear, the uncertainties of the unknown, expectations begin to take shape. The contours of new discourses and new concepts catapult the imagination of the prisoners into fear and desperation. The redefinitions of existences with both discursive and structurally more practical constraints dictate new conjunctures, despite being in a closed environment. Although the re-education camp has been closed, apparently free women and men cannot return home. They have to stay to materialise a dream of founding a new city, the city of the future: Unango.

In both narratives, it is observed that space is treated not only as an identifiable category, but as an interpretive system, a reading model. Each of the spaces impresses a dynamic, visions, shaping personalities and behaviours of the agents. On a deeper level, each space is an existential place of unrest or conflict.

The re-education camps, for example, in an intense way, converge and simultaneously

summon many points of view, ranging from political causes to the philosophy of the “Homem Novo” [New Man]; the re-education camps fight against urban vices of such as prostitution, bohemian life, nouns and expressions so prevalent in the official rhetoric of the post-independence years. The complexity of recording events like painting crosses on the doors of the huts of the dead, old Thomas’s ritual, call memory exercises that re-invent themselves in moments of uncertainty and despair. Conversations that ultimately bridge the gap between a known past and the distant and uncertain present of each are shown as an inscription of memories that need to be redeemed constantly and call for a remembrance of new and old events and realities. They were, after all, a form of survival in the creation of bonds and memories.

Memory, *a priori*, seems to be an individual phenomenon, something relatively intimate, characteristic of the person, which is shared or not. But it must also be understood as a collective and social phenomenon, that is, as a phenomenon constructed collectively and subject to possible fluctuations, transformations and changes. If the trainees, the trainers and the commanders in the re-education camps could be understood like closed islands, in the end they can be understood as a solid group with its own characteristics, like a group that cannot be forgotten. In both narratives is inscribed a conflict between historical discourse or official History and other points of view that needs to be used for a better understand of Mozambican culture, in a holistic way.

Thinking about memory is not simply going into the past and finding events, facts, people, places where you lived at some point in time. It is much more complex. In fact, memory here refers to collective memory, that is, the memory of a group that lived and retained as its heritage certain events in common, as, indeed, the group that shared the re-education camp experiences.

Pollak, in “Memória e identidade social” (1992, p. 10), states three elements that directly or indirectly construct memories, both individual and collective ones, namely events, characters and places. Here the spaces, the subject of Bachelard’s topoanalysis, through the sequential flow, help in reading that takes into account the simultaneities, the mappings that allow us to enter the narrative at almost any point, without losing sight of the general objective: to create modes more critically revealing and examining the combination of space and time, history and geography, period and region, succession and simultaneity. In both narratives, at one and the same time, society lives a present but also a past, by the memory remnants of the past, and partly by the repetition of experiences of past actions. According to Martins (2015), recalling events occurred in a given space, memory that prevails, in most cases, is governed by mental time, rather than temporal chronological perception. Thus, an approach to memory as a complex phenomenon is important to understand how societies and communities nurture and develop their perceptions through a sense of projected and represented spaces and places.

In order to make memories last, it is not enough that people share testimonies; it is necessary that it has not stopped to come to an alignment with the memories of the group and that creates enough points of contact between one and another, so that the memories can be rebuilt on common ground. It refers to the need for harmonisation

between different group members so that memory can be reconstructed.

From this brief reflection that involves the themes of spatiality and memory, one question remains; the reason for the two oeuvres having been published almost simultaneously. In addition, *Virgem Margarida* has a clear inscription saying that it was inspired by real events and real people. *Entre memórias silenciadas* is a title, which in itself, through the use of the adjective “silenced” calls for a reflection: should silence be understood as marginalisation or erasure?

CONCLUSION

One of the emerging trends inscribes a close relationship between cultural studies and literature – a motive that transcends the interest of contextualising literature in historical and cultural perspectives. It arises not only from the increasing inclusion of fictional and literary texts in studies of culture but the interest in representative forms and their relations with the constitution of cultural identities.

Virgem Margarida by Licínio de Azevedo and *Entre memórias silenciadas* by Ungulani ba ka Khosa have several aspects in common. In addition to exploring aspects of life philosophies in Mozambique, from gender and power relations to socio-geographical disposition, among others, they explore the experiences lived in re-education camps in the Niassa province. They also explore rural-urban (im)migration, urban and suburban life of women and men who were collected from the cities and sent to Niassa for re-education. In these narratives, space transcends the merely geographical; space includes a set of social, economic and ideological factors that involve and transform the characters. They are spaces of dramatic concentration, at the same time as places of escape, memory, realisation and non-realisation. They are places of encounter and disagreement, insofar as they explore the construction of ideals and, at the same time, question them. They are places of rupture and deconstruction, because readers are invited to reflect on aspects of national life which are not discussed in the official History textbooks.

Spatial relations constitute, therefore, a fundamental means for the perception of the represented dynamics. From the conceptions and constructions present in the works, the spaces call for reflections that seem to be forgotten in society.

Translation: Karen Ferreira-Meyers

REFERENCES

- Aguiar e Silva, V. M. (1988) *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina.
- Andrade, X., Osório, C. & Trindade, J. C. (2000). *Quatro questões sobre os direitos humanos das mulheres. Revisão da literatura*. Maputo: WLSA Moçambique.
- Araújo, M. (1999). Cidade de Maputo. Espaços contrastantes: do urbano ao rural. *Finisterra*, 34(67/68), 175-190. <https://doi.org/10.18055/Finis1694>
- Azevedo, L. (Director). (1999). *A Última Prostituta* [Film]. Moçambique: Ébano Multimédia.

- Azevedo, L. (Director). (2012). *Virgem Margarida* [Film]. Mozambique, Portugal and França: Ébano Multimédia, Ukbar Filmes e JBA Production.
- Ba ka Khosa, U. (2002). *No reino dos abutres*. Maputo: Imprensa Universitária.
- Ba ka Khosa, U. (2013). *Ente memórias silenciadas*. Maputo: Editora Alcance.
- Bachelard, G. (1978). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Basílio, G. (2011). Samora Machel: o princípio do Homem Novo e seus significados. *UDZIWI: Revista da Educação*, 7. Retrieved from <https://www.revista.up.ac.mz/index.php/UDZIWI/article/view/173/178>
- Calane da Silva, R. (1974). Prostituição: primeiros e decisivos golpes. *Tempo*, 216, 36.
- Darch, C. (2017). Prefácio a Poder do Poder: operação produção e a invenção dos “improdutivos” urbanos no Moçambique social, 1983-1988. Maputo: Carlos Quembo.
- Halbwachs, M. (2013). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Lança, M. (2012, September 10). Reeducação de mulheres, entrevista a Licínio Azevedo sobre o filme “Virgem Margarida”. *Buala*. Retrieved from <http://www.buala.org/pt/afroscreen/reeducacao-de-mulheres-entrevista-a-licinio-azevedo-sobre-o-filme-virgem-margarida>
- Le Goff, J. (2003). *História e memória*. São Paulo: Einaudi.
- Loforte, A. (2003). *Mulher, poder e tradição em Moçambique*. Maputo: Outras Vozes.
- Machava, B. (2011). State Discourse on Internal Security and the Politics of Punishment in Post-Independence Mozambique (1975-1983). *Journal of Southern African Studies*, 37, 593-609. Retrieved from <https://tinyurl.com/y6lge8jl>
- Machel, S. (1974). A mensagem do Presidente. *Tempo*, 209, 11-15.
- Machel, S. (1975, April 20). Inhassume: criar o homem novo. *Tempo*, 238, p. 47.
- Machel, S. (1976, February 3). Discurso do Presidente Samora Machel do dia dos heróis moçambicanos *Notícias* [Maputo].
- Magaia, A. (1974). Prostituição: tráfico de sexo mata fome. *Tempo*, 210, 21-23.
- Manjate, T. (2017). “Virgem Margarida e a Última Prostituta: A morte das fronteiras entre documentário e a ficção?” *Revista Mulemba*, 9(17), 112-121. Retrieved from <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/issue/view/826>
- Martins, R. (2013). Narrativas de lugar e memória: a importância de crescer o espaço na identidade do sujeito. *Geo-Working Papers*, 23, 5-24. Retrieved from <http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/geoworkingp/article/view/1850/1780>
- Mondlane, E. & Clerck, A-D (1990). *Chitlango, filho de chefe*. Maputo: Cadernos Tempo.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto História*, 10, 7-28. Retrieved from <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, 2(3), 3-15. Retrieved from <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>

Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, 5(10), 200-215. Retrieved from <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>

Quembo, C. (2017). *Poder do Poder: operação produção e a invenção dos “improdutivos” urbanos no Moçambique social, 1983-1988*. Maputo: Alcance Editora.

Reis, C. & Lopes, C. (2002). *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.

República de Moçambique (s.d.). Memórias da Luta de Libertação Nacional. Retrieved from <http://40anos-dev.portaldogoverno.gov.mz/por/Luta-de-Libertacao/Zonas-Libertadas>

Weinhardt, M. (1995). Considerações sobre o romance histórico. *Revista de Letras*, 43, 49-59. Retrieved from <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19095>

BIOGRAPHICAL NOTE

Teresa Manjate holds a PhD in Oral and Traditional Literature from the Universidade Nova de Lisboa. She is currently a researcher at the Centro de Estudos Africanos, and a Senior Lecturer (Assistant Professor) at the Faculty of Arts and Social Sciences at Eduardo Mondlane University in Maputo and a part-time lecturer at the University of Eswatini. She taught at Africa University (Zimbabwe) and at the Polytechnic University (Maputo). She is a member of the Institute for Literature and Tradition Studies (IELT) and the International Association of Paremiology (AIP)

Email: manjatet@gmail.com; teresa_manjate@hotmail.com

Address: Universidade Politécnica, 1011 Avenida Paulo Samuel Kankhomba, Maputo, Moçambique

* Submitted: 13-09-2018

* Accepted: 02-01-2019

LUSOFONIA NO CINEMA

Benalva da Silva Vitorio

RESUMO

Sonhar e escrever. Assim, comecei este artigo, no qual as lembranças me transportaram em uma viagem metafórica ao mundo do cinema para refletir sobre Migração e Lusofonia, contemplando os intrincados caminhos do processo de identidade e alteridade. Com apoio metodológico da Autoetnografia e da Análise de Discurso da Escola Francesa, a construção discursiva representa desenho da vida de imigrantes tecida por fios de pertencas. Assim, o filme luso-brasileiro *Terra estrangeira*, como objeto simbólico de análise, representa o entrelaçamento entre o desencanto no Brasil do Plano Collor e a esperança de sujeitos fronteiriços em Portugal, lusófonos na busca da concretização de seus sonhos.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; memória; migrações; lusofonia

LUSOPHONY IN THE CINEMA

ABSTRACT

Dreaming and writing it, that was how I started this article in which the memories transported me on a metaphorical journey into the world of the cinema to reflect about Migration and Lusophony, contemplating the intricate paths of the process of identity and otherness. With the methodological support of Autoethnography and the French School of Discourse Analysis, the discursive construction represents the immigrant's life illustration starting from its origins. Also, as a symbolic object of analysis, the Luso-Brazilian movie *Foreign land* represents the interweaving between the Brazilians' disillusion with the Collor Plan and the hope of the Lusophones in the Portugal border and the quest of realizing their dreams.

KEYWORDS

Cinema; memory; migrations; Lusophony

Escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão se formando imagens, cores, atos e, sobretudo, uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra. (Clarice Lispector, 2013, p. 5)

Depois de um sonho recorrente três noites seguidas, resolvi escrever este artigo, no qual procuro relacionar minha experiência de imigrante em dois países lusófonos

com o eixo da situação vivida no devaneio noturno. Para tanto, a memória iluminou minhas reflexões para proceder à análise de um filme como objeto discursivo, a fim de compreender os processos de produção de sentidos e de constituição dos sujeitos em suas posições.

No sonho, como se estivesse em um filme, vejo-me às margens do rio Tejo, em Lisboa, ao lado do cineasta Glauber Rocha, conversando sobre cinema, identidade e alteridade. Em meio ao relato sobre nossos encantos e desencantos como imigrantes em Portugal, o voo raso das gaivotas sobre nossas cabeças sempre interrompia o encontro e eu acordava frustrada. Na terceira manhã, após o mesmo sonho, recorri à minha memória para refletir sobre os diferentes sentidos daquela conversa.

Do sonho às palavras lembrei-me de uma frase que marcou a minha época de estudante de Jornalismo, na década de 1960: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Assim, esse princípio que pautou o trabalho do baiano Glauber Rocha, cineasta, ator e escritor, inspirou-me a escrever esse texto com uma caneta na mão e muitas idéias na cabeça.

Ao desenvolver nova estética cinematográfica com *Barravento* (1961), filme diferente da produção norte-americana, Glauber Rocha “abria perspectivas novas para o cinema brasileiro, e isso não apenas porque surgia, com toda a evidência, um grande talento”, como reconheceu Bernardet (1967, p. 52). Seu primeiro contato com o cinema foi na produção dos documentários *O pátio* (1959) e *Cruz na praça* (1960). Entre suas obras premiadas internacionalmente estão *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967).

Estabelecendo interlocução entre os vários sentidos envolvidos nas produções do Cinema Brasileiro, Glauber Rocha tomou a noção de moderno como ponto de partida, influenciado por dois movimentos: *Nouvelle Vague* francês e neorrealismo italiano (Augusto, 2008; Marie, 1997). Assim, o cineasta brasileiro se aventurou na sétima arte de forma experimental, rompendo com a tradicional produção cinematográfica, dando origem ao Cinema Novo Brasileiro, na década de 1960, período que antecedeu o golpe militar de 1964 e se estendeu até a abertura política, no início da década de 1980, refletindo o contexto histórico do Brasil. Devido à sua estética cinematográfica com mensagem política revolucionária, foi perseguido pelo regime militar brasileiro e, em 1971, buscou exílio em Portugal.

Naquele ano, sai do Brasil e cheguei a Portugal pela primeira vez, embora meus motivos fossem diferentes das razões do cineasta brasileiro. Com as mãos vazias, mas com a concepção glauberiana de “uma ideia na cabeça”, meu objetivo era refazer o processo identitário no espaço lusófono, que compreende Países de Língua Oficial Portuguesa (Mourão, 1994; Reis, 2005; Vitorio, 2006). Assim, 48 anos depois, rememoro meu percurso para refletir sobre cinema, identidade e alteridade, com base no método autoetnográfico e nos princípios e procedimentos da análise de discurso da Escola Francesa. Dessa forma, a partir da memória, a narrativa sobre minhas experiências a respeito da lusofonia tem como objetivo pensar o político em relação ao processo migratório no cinema, tomando como objeto de análise o filme *Terra estrangeira* de Walter Sales e

Daniela Thomas. Portanto, a linha norteadora desse artigo está na reflexão, como ato que “expressa consciência de sua conexão necessária com a situação de pesquisa e, portanto, seus efeitos sobre o sujeito pesquisador” (Anderson, 2006, p. 382).

LEMBRANÇAS

Antes de recorrer à memória para “contemplar”, no sentido de compreender, as lembranças, já que o tempo se encarregou de depositar muito da minha vivência no arquivo do esquecimento, procedo à reflexão sobre um conceito que gira em torno das migrações e que surtiu efeitos, teóricos e práticos, nos meus trabalhos de pesquisa. Trata-se da palavra refugiado, que se aplica de forma vaga e, muitas vezes, indevida.

Considero refugiado como categoria de imigrante, ou seja, situação daquele que emigra (sai do seu país de origem) por situação forçada, “em razão de fundados temores de perseguição devido à sua raça, religião, nacionalidade, associação a determinado grupo social ou opinião política”, como define a Convenção das Nações Unidas relativa ao Estatuto dos Refugiados, conhecida como Convenção de Genebra, de 1951, no seu artigo 1º. Diante dessa situação, o sujeito emigra em busca de asilo e, quase sempre, sai do seu país de origem sem a devida preparação, inclusive sem documentação, a fim de se instalar em outro território.

Ao chegar ao país de destino, que nem sempre é país de acolhimento, como ultimamente se constata no noticiário internacional, o emigrante passa a ser imigrante e como tal, dependendo da situação que emigrou, é classificado, ou seja, recebe rótulos, sendo os mais comuns “indocumentado” e refugiado, de acordo com o jogo de interesses e conveniência das duas partes: do imigrante e dos órgãos oficiais do país de chegada. Tanto o primeiro rótulo quanto o segundo marcam o sujeito imigrante de tal forma que o marginalizam na sociedade em que se estabelece. Exemplo nesse sentido foi o desabafo de um dos entrevistados em minha pesquisa sobre imigrantes no meio universitário. Indignado, o senegalês foi incisivo em suas críticas ao considerar-se segregado, excluído na sala de aula, afirmando que, “para algumas pessoas, mesmo na universidade, refugiado é bandido” (Vitorio, 2018, p. 758).

No ano de 1977, tomei conhecimento em Lisboa que estava na “mira” do regime militar brasileiro, provavelmente devido à coluna que assinava sobre o Brasil, no semanário português *Expresso*. Naquele momento, poderia ter solicitado asilo em Portugal e, possivelmente, conseguiria o estatuto de refugiada. Porém, enfrentei a situação e, quando visitava minha família no Brasil, sentia a vigilância cerrada do regime político, passava por situação humilhante no aeroporto, mas não me interrogaram, nem me prenderam. Quando voltei a viver no Brasil, após a redemocratização no país, não quis tomar conhecimento sobre os motivos da perseguição e do processo político que me atribuíram, interferindo na minha carreira profissional, a partir do momento que resolvi emigrar.

Sendo assim, há que ter cautela ao atribuir categorias ao imigrante, considerando-se a subjetividade e até mesmo a “oportunidade” do requerente à concessão do *status*

de refugiado. Assim, creio eu, evita-se a difusão de estereótipos do imigrante como vítima de mazelas, o que pode levá-lo tanto à situação de “protegido” em detrimento dos nacionais, quanto à situação de intolerância e até mesmo exclusão no meio que pretende ser acolhido em busca de uma vida mais estável (Vitorio, 2018, p. 753).

Dezembro de 1971. Lisboa, capital portuguesa. Daqueles meus tempos de estudante de Ciências Sociais e Política Ultramarina, lembro-me das mulheres vestidas de preto, carregando a tristeza no olhar. Mesmo formada em Jornalismo, não tinha conhecimento de que em Portugal, a exemplo do Brasil, se vivia as agruras da repressão, da censura e cerceamento da liberdade de expressão. Além disso, o país enfrentava a guerra nas suas colônias em África. Depois, veio a Revolução dos Cravos. Era abril de 1974. E Lisboa respirava a primavera, que iluminava Portugal e os caminhos para a independência das colônias no ultramar.

Julho de 1978. Maputo, antiga Lourenço Marques, capital de Moçambique. Naquele país africano, em meus tempos de cooperante, vivenciei as marcas da guerra, deixando o rastro de fome, miséria e a urgência para a reconstrução nacional. Lembro-me das crianças seminuas, carregando medo e curiosidade na beleza do olhar profundo.

Tempo e espaço configuram recordações em três continentes. Memória do recente processo histórico lusófono, construída na aprendizagem de vivência e de convivência em busca da identidade. Desterritorializada, a partir de 1971, eu aprendi com o Outro e com ele refiz a trajetória do meu processo identitário que, segundo Orlandi (1990, p. 122), “é constituído por uma falta (o diferente) e pelo desejo de completude (o mesmo)”. Assim, assegura a autora, se constitui o movimento das identidades, o movimento das formações discursivas.

Para acompanhar esses movimentos, encontrei na autoetnografia a sustentação teórica como método na pesquisa sociológica que, para muitos estudiosos, fundamenta-se na experiência pessoal, a fim de sensibilizar os leitores para questões sobre identidade, para experiências envoltas pelo silêncio acadêmico referente a algumas questões sociais e “formas de representação que visam aprofundar a nossa capacidade de empatia com as pessoas que são diferentes de nós” (Adams, Bochner & Ellis, 2011, p. 274).

Dimensão importante da autoetnografia, segundo Santos (2017, p. 224), é o reconhecimento de se compreender “como e por que” as identidades são importantes, por “incluir e interrogar” as experiências ligadas às diferenças socioculturais. Explica a sua posição, considerando que a autoetnografia consiste em “abordagem que reconhece e envolve a subjetividade, a emotividade e as perspectivas do pesquisador” sobre determinadas questões.

No percurso desse meu trabalho, com base na análise de discurso da Escola Francesa (Gadet & Hak, 1997; Maldidier, 1994; Orlandi 1999; Pêcheux 1997), o dizer acionou a memória trabalhada em relação ao discurso, ou seja, a memória discursiva, como sendo “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (Orlandi, 1999, p. 31). No jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já dito e o a se dizer, coloquei-me em movimento, traçando meu

percurso, (me) significando, como Orlandi (1999, p. 36) considera a tensão em todo o discurso.

Nesse meu texto, a questão em causa é o percurso migratório, considerado como a grande problemática da atualidade e que, ultimamente, tenho trabalhado como objeto de pesquisa. Para tanto, ao relacionar cinema, identidade e alteridade, a recorrência à memória não foi tarefa fácil, como explica Mattelart (2005, p. 99).

O trabalho de memória não avança sem um trabalho de luto. É na relação entre a rememoração e a perda que se tornam possível o reconhecimento mútuo das culturas, a mútua reinterpretação das respectivas histórias e o trabalho sem fim de tradução de uma cultura em outra.

Nos dezessete anos ininterruptos como imigrante, sendo doze em Portugal e cinco em Moçambique, constatei a concepção de Mattelart (2005, p. 99), de que “a ideia do luto, transmitida pela psicanálise, supõe que não há tradução perfeita”, mesmo se tratando da língua oficial entre países, como acontece na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP.

Embora reconheça que a “tradução de uma cultura em outra”, nesse espaço geográfico, é “trabalho sem fim”, acredito no esforço intelectual para “uma política fundada no reconhecimento da diversidade” para o desenvolvimento das “faculdades criadoras”, tanto individuais quanto coletivas (Mattelart, 2005, p. 87).

Nas pesquisas que realizei sobre imigrantes brasileiros em Portugal (Vitorio, 2007, 2015) verifiquei o desencanto daqueles que esperavam encontrar no “país irmão” as facilidades da língua comum e dos laços históricos, considerando que podia se “instalar de armas e bagagens, sem mudar nada nos seus gestos e nos seus hábitos”, como adverte Maalouf (1999, p. 51). Por outro lado, observei naqueles que, no encontro com o Outro, se adaptaram à Diferença, pautando a convivência ao “contrato moral”, com base na reciprocidade, ou seja, no respeito mútuo. Nesse sentido, encontrei em Maalouf (1999, p. 55) o conselho que, instintivamente, pautei minha conduta como imigrante: caminhar com segurança na direção do Outro com os braços abertos e a cabeça erguida. Porém, esse autor adverte que só é possível abrir os braços se a cabeça estiver erguida. Assim, se constrói a identidade cultural, no contato com o Outro, com a alteridade, em vivências e convivências. Mas, nem todos os emigrantes se preparam devidamente ao deixar o país de origem para tentar a sorte em outro lugar, como imigrante. Ao fugir da desesperança, muitos esperam encontrar no Outro, no Diferente, apoio e aceitação na terra estrangeira.

CASO EXEMPLAR

Ao empreender a tarefa de leitura para a compreensão de como o objeto simbólico, no caso um filme, produz sentidos, lembrei-me das palavras de Chauí (1994, p. 21) de que “ler é retomar a reflexão de outrem como matéria prima para o trabalho de nossa própria reflexão”.

Nesse sentido, tomei como caso exemplar o filme luso-brasileiro *Terra estrangeira*, lançado em 1995, dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas. A obra cinematográfica reflete os modos de representação da realidade, a partir de duas problemáticas enfrentadas pelos brasileiros, no começo da década de 90: a crise econômica e a decisão de emigrar. Como “fato discursivo”, o texto fílmico trabalha a memória para a consideração dos elementos submetidos à análise, porque desperta lembranças de quem foi imigrante e ajuda a tecer consideração sobre identidade e alteridade como construção na relação com o Outro, o Diferente.

De acordo com Orlandi (1999, p. 72), o texto, como objeto simbólico, que oferece lugar à interpretação, é “espaço significante”, ou seja, “lugar de jogo de sentidos, de trabalho da linguagem, de funcionamento da discursividade”. Assim, explica o que considera ser a produção de novas práticas de leitura.

O analista tem de compreender como ele [o texto] produz sentidos, o que implica em saber tanto como ele pode ser lido, quanto como os sentidos estão nele. Na análise de discurso, não se toma o texto como ponto de partida absoluto (dadas as relações de sentidos) nem de chegada. Um texto é só uma peça de linguagem de um processo discursivo bem mais abrangente e é assim que deve ser considerado. Ele é um exemplar do discurso.

No contexto amplo de *Terra estrangeira* a narrativa parte do Brasil da época Collor para encontros em Portugal, terra de esperança de quem foge da “crise” no seu “país tropical”. O enredo do filme compreende duas partes que se entrelaçam. A primeira, no Brasil, mais precisamente na cidade de São Paulo, onde mãe e filho alimentam sonhos, apesar da crise econômica decorrente do Plano Collor, que sucateou a economia do país e “confiscou” a poupança dos brasileiros. Paco, o filho, sonha em ser ator. Sua mãe Manuela, imigrante espanhola, sonha em voltar para San Sebastian, sua terra natal. Com a morte da mãe, Paco tenta realizar o sonho materno. Embarca para Portugal, aceitando levar contrabando na bagagem. Assim, a segunda parte do filme transcorre em Lisboa.

Salles e Thomas, portanto, traçam o perfil do cotidiano dos brasileiros, no início dos anos 90, marcados pela decepção político-econômica de perdas, materiais e afetivas. Como alternativa para fugir da crise, a partida para o exterior em busca de vida melhor traçou o destino de muitos brasileiros. De um país de imigração, o Brasil, então, se tornou um país de emigração.

Ao partir, o emigrado rejeita algumas coisas. No caso de *Terra estrangeira*, a rejeição de Paco tem origem na determinação político-econômica do governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992). Rejeição acompanhada do sentimento de perda (da mãe, da poupança, do sonho de ser ator), de saudades, de recordações. O encontro em Lisboa marca o estatuto do migrante. A capital portuguesa, portanto, passa a ser o foco da ação no filme, foco da narrativa, da história, da problemática dos imigrantes, daqueles que chegam a Portugal: brasileiros e africanos dos países de língua oficial comum, oriundos das ex-colônias.

As marcas da lusofonia aparecem na música: MPB, marrabenta, morna, coladeira e até o fado, porque o português também é migrante. Assim, a problemática do filme representa a busca do Eu e do Outro; o encontro com as Diferenças; a procura para entregas, materiais e afetivas; a ruptura de fronteiras e de valores. A problemática, portanto, está no conflito da identidade lusófona, decorrente do contexto político-econômico da década de 90: Brasil do Plano Collor, que saqueou a poupança dos nacionais; África lusófona da pós-descolonização, da reconstrução nacional, dos confrontos armados internamente; Portugal da União Europeia, que rompeu com a filosofia salazarista do “orgulhosamente só de costas para a Europa”.

A lusofonia que se constrói e se transforma na narrativa de *Terra estrangeira* pontua as pertencas múltiplas, a partir de um lugar: a cidade de Lisboa, que representou e representa a saída dos portugueses para o mundo, a entrada dos outros lusófonos na “Europa Fortaleza”. Lugar, no imaginário de brasileiros e africanos, que representa a esperança para o reinício de vida e realizações. Lisboa, portanto, como lugar de encontro e despedida.

Contudo, a lusofonia não representa “um documento de identidade”, porque, segundo Maalouf (1999, p. 18), a identidade de uma pessoa é constituída por uma série de elementos, “que não se limitam evidentemente aos que figuram nos registros oficiais”.

Ao considerar “a riqueza” de cada pessoa como “um ser singular e potencialmente insubstituível”, Maalouf (1999, pp. 18-19) aponta alguns elementos que constituem a identidade do sujeito:

a pertença a uma tradição religiosa; a uma nacionalidade, por vezes a duas; a um grupo étnico ou linguístico; a uma família mais ou menos alargada; a uma profissão; a uma instituição; a um determinado meio social... Mas a lista é bem mais extensa e virtualmente ilimitada; pode sentir-se uma pertença mais ou menos forte a uma província, a uma aldeia, a um bairro, a um clã, a uma equipa desportiva ou profissional, a um grupo de amigos, a uma empresa, a um partido, a uma associação, a uma comunidade de pessoas que partilham as mesmas paixões, as mesmas preferências sexuais, as mesmas diminuições físicas, ou que se acham confrontadas com os mesmos problemas.

Essas e outras pertencas constituem a personalidade, “os genes da alma”, que na maior parte não são inatos. Já a identidade, que faz com que uma pessoa não seja idêntica a outra, é construída e transformada ao longo da existência humana. A identidade é formada por pertencas múltiplas, de forma una e vivida como um todo, a exemplo da cor da pele, da religião, da língua, da classe social. Geralmente, as pessoas se identificam com a pertença mais atacada, com aquela que está em causa e invade toda a identidade: “os que partilham com essas pertencas sentem-se solidários, reúnem-se, mobilizam-se, encorajam-se reciprocamente, colocam-se juntos contra os do outro lado”. Assim, para Maalouf (1999, p. 36), “afirmar a sua identidade” torna-se forçosamente um ato de coragem, um ato libertador.

Em *Terra estrangeira*, compreendo o sentido da lusofonia como construção/reconstrução da identidade. Busca e encontro como ato de coragem, como libertação de diferentes formas. Ao atravessar fronteiras – por mar, por terra, pelo ar – o lusófono pode encaixar em praia deserta, pode chegar ao outro lado ferido, ensangüentado, na busca de diferentes objetivos. É o caso dos nacionais dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa – PALOP – e dos brasileiros, no período após a Revolução dos Cravos, em Portugal. No filme, Lisboa é o ponto de passagem, representado parcialmente no Caís do Sodré. O sonho de chegada está na representação de San Sebastian, que não é somente a Espanha, sonho português do desenvolvimento na Península Ibérica, rivalidade no passado entre regimes autoritários (salazarismo e franquismo). San Sebastian é a coragem basca de afirmação de um povo, de uma identidade política, lingüística, nacional.

No *corpus* do discurso entre Miguel (brasileiro, músico, contrabandista) e Pedro (o português, a ancoragem, o elo entre personagens) compreendo a representação de Portugal na Europa:

- A gente te manda um cartão postal da Europa (Miguel)
- Primeiro, veja se consegue entrar na Europa (Pedro) (*Terra estrangeira*, 1996)

E eles conversam em Lisboa, como se Portugal não fizesse parte da Europa.

Outro sentido da lusofonia, como ato de coragem, de libertação, marcando uma das pertenças, está no desabafo de Alex (a brasileira garçonne e parceira de Miguel): “minha voz é uma ofensa para o ouvido deles” (*Terra estrangeira*, 1996). A constatação do sotaque na mesma língua oficial marca a diferença na Comunidade Lusófona. Além do sotaque, nesse espaço circulam sentidos diferentes às mesmas palavras; circulam línguas nacionais e dialetos sem reconhecimento oficial, mas que proporcionam a comunicação entre nacionais dos PALOP.

Da mesma forma, Salles e Thomas levantam no filme a questão da cor da pele e a acentuação da diferença: “não preste atenção aos pretos. Eles não têm nada a ver conosco” (*Terra estrangeira*, 1996). Na observação do português, funcionário da Pousada Imigrante, transparece a formação ideológica: “eles são os africanos, os pretos, os serviçais; nós, os portugueses, os colonizadores” (*Terra estrangeira*, 1996).

Compreendo, assim, o atravessamento da fratura étnica e lingüística que se confrontam permanentemente na comunidade lusófona. Exemplo nesse sentido está na formação discursiva de livros didáticos, no Brasil, onde fatos referentes à História Colonial refletem visões racistas e preconceituosas (Vitorio, 2006, pp. 156-157). De forma explícita, quem relatou o “encontro” entre alóctones e autóctones, no período da “descoberta” e da colonização, destacou a beleza natural da terra e suas riquezas econômicas. Porém, de forma implícita, nesse relato transparece o conflito cultural entre Nós e os Outros e a conveniência das alianças, dependendo do contexto.

No contexto das décadas de 1970 a 1990, os brasileiros foram bem-vindos em Portugal. Porém, foram rechaçados na primeira década do Século XXI por vários motivos, entre os quais a ameaça à afirmação de Portugal na União Europeia, decorrente da onda migratória no espaço geográfico, que ficou conhecido metaforicamente como “Europa Fortaleza”.

No filme *Terra estrangeira* as metáforas permeiam os modos de representação da realidade, entre as quais destaco quatro elementos significativos ao mundo da lusofonia: água, pertença, gênero e comunicação, que, de acordo com meu procedimento analítico, constituem efeitos metafóricos.

Ao definir efeito metafórico, Orlandi (1999, p. 78) considera que o mesmo permite colocar em relação discurso e língua, com objetivo na análise de compreender “o modo de articulação entre estrutura e acontecimento”. Assim, a metáfora, de acordo com a sua concepção, “é constitutiva do processo mesmo de produção de sentido e da constituição do sujeito (...), vista como transferência, trabalho produzido pelo deslize (a deriva), pelo efeito metafórico, lugar da interpretação e da historicidade” (Orlandi, 1999, p. 78). Em *Terra estrangeira* observo o efeito metafórico nos quatro elementos referidos acima como produção de sentidos, processo sujeito ao deslize.

A água, que marcou a expansão portuguesa pelo mundo, aparece no filme em diferentes circunstâncias. No momento em que Paco toma banho para lavar a tristeza, a dor, a perda, inundando o banheiro do seu apartamento de classe média paulistana, o lugar de referência familiar; no suor do rosto de Paco, representando o seu esforço para afirmar-se profissionalmente como ator; na poça da calçada como restos: da chuva, do desânimo, da incapacidade de realização, da desilusão brasileira para com a redemocratização do país; nos encontros entre Alex e Paco, no Cabo da Roca, alusão à partida dos portugueses pelos mares; no barco encalhado na praia, significando que a água tanto pode libertar quanto aprisionar imigrantes, sejam lusófonos ou de qualquer comunidade.

De forma metafórica, a pertença lusófona aparece no violino: o disfarce na música como meio para transportar o ilícito. O contrabando da riqueza da terra (diamante de Angola) ironicamente é “entregue” ao povo (o mendigo), que não vê/reconhece a pedra valiosa e ela acaba sendo pisoteada pelos transeuntes. Por isso, a esperança é arrancada da alma imigrante, que tenta resistir à solidão, encontrar os companheiros de exílio, vencer a travessia.

Como referência metafórica, compreendo o gênero em dois personagens. De forma híbrida, masculino e feminino explodem em Alex que representa a ligação, o elo amoroso entre personagens. Já Igor, símbolo da masculinidade, estabelece a relação dos interesses econômicos entre América, África e Europa: o diamante como exploração, contrabando, mundo dos negócios permeado pela corrupção.

Por último, a metáfora da comunicação representada por um dos meios de comunicação social mais popular nos três contextos: Brasil, Portugal e os países africanos de expressão portuguesa. A televisão anuncia o Plano Collor, que exterminou o sonho de muitos brasileiros. A notícia sobre o “confisco” da poupança pelos bancos marca o fim da esperança da imigrante espanhola para o reencontro com a família em San Sebastian e a introdução de seu filho na Comunidade Europeia. O canal de televisão sai do ar, a telespectadora tomba morta no sofá da sala. Final da programação, final de vida, morte dos sonhos. Fim que marca a partida, a emigração, o recomeçar em *Terra estrangeira*. E o cinema relata os modos de representação da realidade lusófona.

Nos últimos anos, circulando entre Brasil, Portugal e Moçambique, aprendi que, muito mais que língua oficial comum, a lusofonia representa o mosaico da diversidade cultural, conjugando tempo e espaço, a partir da mitologia dos navegadores. E um dos traços constantes de toda mitologia, segundo Roland Barthes (1957, p. 44), “é a impossibilidade para imaginar o Outro”. Diante do estranho, afirma o autor, “a Ordem conhece apenas duas condutas”, que representam duas mutilações: ou se reconhece o Outro como simples marionete ou tenta-se neutralizá-lo “como puro reflexo do Ocidente”. Barthes, portanto, considera que, na concepção da mitologia, o essencial é subtrair a história do Outro, porque, explica, “o mito se orienta pela mais forte das apropriações, a da identidade”.

Como a identidade, no meu entender, resulta na relação entre Nós e os Outros, contemplando a Diferença, os lusófonos carecem de conhecimento recíproco das nossas histórias, de derrotas e de vitórias, que integradas representam a possibilidade de se avançar para o desenvolvimento conjunto de povos nos quatro continentes (África, América, Ásia e Europa), onde se pretende construir o patamar comum com base na lusofonia.

Para tanto, na minha concepção, é preciso compreender quem somos: Nós e os Outros, lusófonos dispersos pelo mundo representados na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa: República de Angola, República Federativa do Brasil, República de Cabo Verde, República da Guiné-Bissau, República da Guiné Equatorial, República de Moçambique, República Portuguesa, República Democrática de São Tomé e Príncipe, República Democrática do Timor-Leste.

O caminho proposto consiste em viagens, reais e metafóricas (Ianni, 2000), despregadas dos mitos fundadores, ou a partir dos mesmos, para desconstruir e reconstruir a nossa história lusófona, sem medo do confronto com as Diferenças. Se a viagem real implica gastos na travessia dos oceanos para estar com o Outro, a viagem metafórica pode ser empreendida por meio de textos produzidos por instituições responsáveis na difusão do conhecimento, a exemplo da Mídia e da Escola.

Como brasileira que realiza viagens, reais e metafóricas, sobretudo no espaço lusófono, nunca regresso como a mesma pessoa que partiu. No percurso, observei que o candomblé brasileiro tem muito das danças tradicionais moçambicanas, que os brasileiros carregam a tristeza do fado em algumas variações da MPB, que o tempero da comida baiana lembra o sabor da matapa, prato típico moçambicano. Fui considerada indiana e cabrita, em Lisboa, após a “Revolução dos Cravos” em Portugal. Quase apaixonei em Maputo, porque como negra não poderia estar na fila dos estrangeiros brancos (os cooperantes) para comprar o quilo de carne a que tinha direito como cota semanal. A minha brasilidade, assim, fundiu-se no hibridismo e tornei-me outra, cidadã do mundo lusófono.

Considero que a transformação deve-se à minha pertença à área da Comunicação Social, em que a curiosidade impulsiona o conhecimento, motiva investigações e pautas, ultrapassando as clássicas perguntas do *lead*. Acredito, defendo e pratico a intersecção entre Mídia e Escola para o exercício do conhecimento, sobretudo no nosso mundo

lusófono, carente do processo de educação e com amplas possibilidades de agregar esforços e proporcionar o conhecimento sobre nossa história, nossa geografia e nossas culturas.

Entendo a cultura como uma produção, a exemplo do que Hall (2003, p. 44) explicita muito bem, porque ela “não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar”, de se produzir em novo sujeito. No universo da lusofonia, a diversidade cultural permite a transformação do sujeito, na medida em que se promovam os espaços para o encontro entre Nós e os Outros, compreendendo e respeitando a Diferença.

Mas, nem sempre isso acontece, como observei nas pesquisas realizadas em Portugal, onde constatei que os meios de comunicação difundiam estereótipos sobre a identidade brasileira, principalmente as mulheres (Vitorio, 2007).

Em minha pesquisa do primeiro pós-doutorado sobre a identidade cultural dos imigrantes brasileiros em Portugal trabalhei com dois jornais portugueses de circulação nacional: *Público* e *Jornal de Notícias*, edições referentes aos meses de janeiro a dezembro de 2003. Naquele ano emblemático para os imigrantes brasileiros, constatei que fomos, em Portugal, o estereótipo das tanguas penduradas no varal, das “meninas” de programa nas casas de alterne, da “galera” barulhenta vigiada por aparato policial. Enquanto lusófonos, fomos não-europeus em Portugal, os “ilegais” perigosos que desembarcavam no aeroporto de Lisboa na ilusão de encontrar abrigo no mitológico “país irmão”. E no espaço da mídia portuguesa protagonizamos as histórias de “caça a ilegais”, de repatriação humilhante, o que traduzia o desconhecimento de uns em relação aos outros, o desrespeito à diferença que marca a nossa identidade lusófona.

Lembro-me, assim, das palavras de Silva (2000, p. 82):

a afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir (...), dizer “o que somos” significa também dizer “o que não somos” (...). A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles” (...), afirmam e reafirmam relações de poder (...), indicam posições de sujeito fortemente marcadas por relações de poder.

Essas relações de poder permeiam a lusofonia: poder da língua oficial (o Português) em detrimento a tantas línguas nacionais e dialetos. Poder da comunicação para estreitar os laços entre nações de quatro continentes. Poder da diversidade cultural que constitui o hibridismo como marca da nossa identidade. E, aqui e agora, o poder da memória, por meio dessa viagem metafórica. No percurso da viagem, como lembrou Ianni (2000, p. 25) “a inquietação e a interrogação caminham juntas, sempre correndo o risco de encontrar o óbvio ou o insólito, o novo ou o fascinante, o outro ou o eu”. E o cinema, como modo de representação da realidade, promove viagens para o encontro, em que memória e diversidade cultural abrem perspectivas para a lusofonia.

Breve estarei em Portugal. Como faço sempre, andarei nas margens do rio Tejo para contemplar o por do sol. Sei que não encontrarei Glauber Rocha, que faleceu em 1981. Mas, espero rever as gaivotas para recordar o meu sonho interrompido e, talvez,

esboçar o roteiro de um filme em “terra estrangeira”, onde me considero familiar. Com essa ideia na cabeça, fugindo de pretensão conclusiva, deixo aos leitores, sejam eles emigrantes ou imigrantes, a possibilidade de construir o futuro discursivo dessas minhas reflexões.

REFERÊNCIAS

- Adams, T., Bochner, A. & Ellis, C. (2011). Autoethnography: an overview. *Historical Social Research*, 36, 273-290. <https://doi.org/10.2307/23032294>
- Anderson, L. (2006). Analytic autoethnography. *Journal of contemporary Ethnography*, 35, 373-395. <https://doi.org/10.1177/0891241605280449>
- Augusto, I. R. (2008). Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 31(2), 139-163.
- Barthes, R. (2003). *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel.
- Bernardet, J. C. (1967). *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Chauí, M. (1994). Os trabalhos da memória. In E. Bossi (Ed.), *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (pp. 17-33). São Paulo: Companhia das Letras.
- Gadet, F. & Hak, T. (Eds.) (1997). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas/SP: Unicamp.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.
- Ianni, O. (2000). *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lispector, C. (2013). *As palavras*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Maalouf, A. (1999). *As identidades assassinas*. Alges: Difel.
- Maldidier, D. (1994). Elementos para uma história da análise do discurso na França. In E. P. Orlandi (Ed.), *Gestos de leitura: da história no discurso* (pp. 7-14). Campinas, SP: Unicamp.
- Marie, M. (1997). *La Nouvelle Vague, une école artistique*. Paris: Nathan Cinema.
- Mattelart, A. (2005). *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola.
- Mourão, F. A. A. (1994). A CPLP num mundo globalizado. *Jornal de Letras*, 628, 9-22.
- Orlandi, E. (1990). “Terra à vista”: *discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez.
- Orlandi, E. (1999). *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes.
- Pêcheux, M. (1997). Análise de discurso: três épocas. In F. Gadet & T. Hak (Eds.), *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Unicamp.
- Reis, C. (2005). A imagem portuguesa e o princípio da globalização: fronteiras e instrumentos estratégicos. *Via Latina Ad Libitum: espaços lusófonos*, 2(VI), 35-46. Coimbra: PMS.
- Rocha, G. [Realizador] (1959). *O Pátio* [Filme]. Bahia.

- Rocha, G. [Realizador] (1960). *Cruz na praça* [Filme]. Salvador: Iglu Filmes.
- Rocha, G. [Realizador] (1964). *Deus e o Diabo na terra do sol* [Filme]. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes.
- Rocha, G. [Realizador] (1967). *Terra em transe* [Filme]. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas Ltda.
- Salles, W. & Thomas, D. [Realizadores] (1995). *Terra estrangeira* [Filme]. São Paulo/ Lisboa: Flávio Tambellini, Paulo Dantas e Movie-Art, Antônio da Cunha Telles e Maria João Mayer.
- Santos, S. M. A. (2017). O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, 24.1, 214-241.
- Silva, T. T. (2000). A produção social da identidade e a diferença. In T. T. Silva, S. Hall & K. Woodward (Eds.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais* (pp. 73-102). Petrópolis: Vozes.
- Vitorio, B. (2006). Ficção televisiva para o conhecimento da lusofonia. In M. L. Martins, H. Sousa & R. Cabecinhas (Eds.), *Comunicação e lusofonia: para uma abordagem crítica da cultura e dos media* (pp. 155-164). Porto: Campo das Letras.
- Vitorio, B. (2007). *Imigração brasileira em Portugal: identidade e perspectivas*. São Paulo: Leopoldianum.
- Vitorio, B. (2015). *Imigrantes brasileiros e a crise em Portugal*. São Paulo: Leopoldianum.
- Vitorio, B. (2018). O imigrante no meio acadêmico: estudo de caso. In M. I. V. Lopes, N. Ribeiro, G. Castro & C. D. Burnay (Eds.), *Anais do XV Congresso IBERCOM 2017: -comunicação, diversidade e tolerância* (pp. 746-764). São Paulo/Lisboa: ECA-USP/FCH-UCP. Retirado de <http://assibercom.org/ebook-ibercom-2017.pdf>

NOTA BIOGRÁFICA

Benalva Vitorio é Bacharel em Jornalismo, Doutorada em Ciências da Comunicação, Pós-Doutorada em Imigração. Professora dos cursos de Enfermagem, Jornalismo, Nutrição e Relações Internacionais. Coordenadora e professora do Curso de Extensão para a Terceira Idade. Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cidadania.

Email: benalvad@yahoo.com.br; benalva@unisantos.br

Morada: Universidade Católica de Santos, Rua Dr. Carvalho de Mendonça, 140 - Santos/SP, Brasil

Submetido: 16-06-2018

Aceite: 05-02-2019

LUSOPHONY IN THE CINEMA

Benalva da Silva Vitorio

ABSTRACT

Dreaming and writing it, that was how I started this article in which the memories transported me on a metaphorical journey into the world of the cinema to reflect about Migration and Lusophony, contemplating the intricate paths of the process of identity and otherness. With the methodological support of Autoethnography and the French School of Discourse Analysis, the discursive construction represents the immigrant's life illustration starting from its origins. Also, as a symbolic object of analysis, the Luso-Brazilian movie *Foreign land* represents the interweaving between the Brazilians' disillusion with the Collor Plan and the hope of the Lusophones in the Portugal border and the quest of realizing their dreams.

KEYWORDS

Cinema; memory; migrations; Lusophony

LUSOFONIA NO CINEMA

RESUMO

Sonhar e escrever. Assim, comecei este artigo, no qual as lembranças me transportaram em uma viagem metafórica ao mundo do cinema para refletir sobre Migração e Lusofonia, contemplando os intrincados caminhos do processo de identidade e alteridade. Com apoio metodológico da Autoetnografia e da Análise de Discurso da Escola Francesa, a construção discursiva representa desenho da vida de imigrantes tecida por fios de pertencas. Assim, o filme luso-brasileiro *Terra estrangeira*, como objeto simbólico de análise, representa o entrelaçamento entre o desencanto no Brasil do Plano Collor e a esperança de sujeitos fronteiriços em Portugal, lusófonos na busca da concretização de seus sonhos.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; memória; migrações; lusofonia

Writing is the same process as dreaming: images, colors and acts are created, and, above all, a dreamlike atmosphere that looks like a color and not a word. (Clarice Lispector, 2013, p. 5)

After having the same dream three nights in a row, I decided to write this article, in which, I try to relate my experience as an immigrant in two Lusophone countries with the axis of the situation lived in the night daydream. In order to do so, the memories

inspired me to proceed with the analysis of a movie as a discursive object, in order to understand the processes of production of senses and the constitution of the subjects in their positions.

In the dream, as if I were in a movie, I was at the banks of the river Tagus in Lisbon with the filmmaker Glauber Rocha talking about cinema, identity and otherness. In the midst of the story of our satisfaction and dissatisfaction as immigrants in Portugal, the conversation was interrupted by seagulls flying low over our heads making me wake up frustrated. The third morning, after having the same dream, I turned to my memory to think about the different meanings of that conversation.

Putting the dream into words, I remembered a phrase from my time as a journalism student in the 1960s: “a camera in my hand and an idea in my mind”. That was the principle that guided the work of the *bahiano* filmmaker, actor and writer Glauber Rocha, which also inspired me to write this text with a pen in my hand and many ideas in my head.

According to Bernadet (1967, p.52), by developing a new cinematic aesthetics, different from the traditional North American production, with the Brazilian movie *Baravento* (1961), Glauber Rocha “introduced new perspectives to the Brazilian cinema, and that was not only because, evidently, a great talent was emerging”. His first connection with cinema production was with the following documentaries: *O pátio* (1959) and *Cruz na praça* (1960). Among his internationally awarded works are *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) and *Terra em transe* (1967).

Establishing interlocution between the various senses involved in the productions of the Brazilian Cinema, Glauber Rocha took the notion of modern as a starting point, influenced by two movements: the French *Nouvelle Vague* and the Italian neorealism (Augusto, 2008; Marie, 1997). Thus, the Brazilian filmmaker experimentally attempted to get into the seventh art breaking with the traditional cinematographic production and starting The New Brazilian Cinema in the 1960s, period that preceded the 1964 military coup, extending until the return to democracy in the beginning of the 1980s, reflecting the historical context of Brazil. Due to his cinematographic aesthetics with a revolutionary political message, he was persecuted by the Brazilian military regime and, in 1971, he was exiled in Portugal.

That year, I left Brazil and I went to Portugal for the first time, although my reasons were different from the Brazilian filmmaker's. With empty hands, but with the Glauberian conception of “an idea in mind”, my goal was to retake the identity process in the Lusophone space, which comprises countries where Portuguese is the official spoken language (Mourão, 1994; Reis, 2005; Vitorio, 2006). Thus, 48 years later, I am retracing my course to reflect about cinema, identity and otherness, based on the autoethnographic method and the principles and procedures of the French School of discourse analysis. Therefore, the narrative about my experiences with Lusophony aims to reflect on politics in relation to the migratory process in the cinema, taking as object of analysis the Walter Sales and Daniela Thomas movie *Foreign land*. For that reason, the guiding line of this article is a reflection, an act that “expresses an awareness of its connection with the research situation and, therefore, its effects on the research subject” (Anderson, 2006, p. 382).

MEMORIES

Before going back to my memories, in the sense of understanding them, as time decided to throw most of my experiences in to forgetfulness, I have discussed in my research effective, theoretical and practical concepts that revolve around migrations. It is the word refugee, which is vaguely and most of the time unduly applied. I consider refuge as an immigrant category, in other words, those who migrate (leave their home country) due to a forced situation, “fears of persecution due to race, religion, nationality, association with a particular social group or political opinion” as defined by the United Nations Convention as to the Status of Refugees, known as the 1951 Geneva Convention in its 1st Article. Due to this situation, people emigrate in search of shelter and, often, they leave their home country to settle in another territory with no proper preparation and no documentation.

When arriving at the destination country, which is not always a host country, as the international news have been reporting, emigrants becomes immigrants and, depending on the emigrated situation, they are classified, that is to say, they are commonly labelled either as “undocumented” or “refugee”, according to the interests and convenience of the two parties: the immigrant and the official organs of the country of arrival. Both labels mark the immigrant in such a way that they are marginalized by the society in which they are established. As an example, there is the testimony of one of the interviewees in my research about immigrants in the university environment. Outraged, the Senegalese was incisive in his criticism of being segregated, excluded in the classroom, saying that “for some people, even in the university, a refugee is a criminal” (Vitorio, 2018, p. 758).

In 1977, in Lisbon, it came to my acknowledgment that I was in the “target” of the Brazilian military regime, probably due to the column that I was writing about Brazil in the weekly Portuguese newspaper *Expresso*. At that time, I could have applied for shelter in Portugal and possibly obtain a refugee status. However, I faced the situation, and when I visited my family in Brazil, I used to sense the closed surveillance of the political regime as I went through humiliating processes at the airport, but they have never interrogated nor arrested me. When I returned to live in Brazil, after the re-democratization of the country, I did not want to know the reasons for the political persecution against me, which interfered in my professional career.

Therefore, caution should be exercised when assigning categories to the immigrant, considering the subjectivity and even the “opportunity” of the applicant to be grant refugee *status*, thus, I believe the stereotyping of the immigrant as a victim of ills is to be avoided, which can lead both to the situation of “protected” to the detriment of nationals, to the situation of intolerance and even exclusion in the environment that they intend to be welcomed when searching for a more stable life (Vitorio, 2018, p. 753).

December 1971. Lisbon, the Portuguese capital. From those times as a Social Science and Overseas Politics student, I remember women dressed in black, carrying sadness in their eyes. Even with a degree in journalism, I was unaware that Portugal, like Brazil, was being affected by the hardships of repression, censorship and the curtailment of freedom of expression. In addition, the country was facing a war in its colonies in Africa.

Then came the Carnation Revolution. It was April 1974 and Lisbon breathed the spring, which illuminated Portugal and the paths to the independence of the Overseas Colonies.

July 1978. Maputo, former Lourenço Marques, capital of Mozambique. In that African country, in my times as a cooperative, I experienced the consequences of war that left a trail of hunger, misery and the urgency for national reconstruction. I remember the half-naked children, carrying fear and curiosity in the beauty of their deep gaze.

Time and space set memories in three continents. Memories of the recent Lusophone historical process, built on the learning experience and coexistence in the search of identity. Without a territory, from 1971 onwards, I learned from the Other and I retraced the trajectory of my identity process which, according to Orlandi (1990, p. 122), “consists of a lack (the different) and of a desire for completeness (the equal)”. This is how, according to Orlandi, the movement of identities and discourse is constituted.

To follow up with these movements, I found in the autoethnography the theoretical support as a method in sociological research which, for many scholars, is based on personal experience, in order to sensitize readers to questions about their identity, to the experiences surrounded by academic silence on some social issues and “the representation forms that seek to deepen our capacity for empathy with people who are different from us” (Adams, Bochner & Ellis, 2011, p. 274).

According to Santos (2017, p. 224), an important dimension of autoethnography is the recognition of understanding why “how and why” identities are important, by “including and interrogating” the experiences related to sociocultural differences. The author explains his position, considering that autoethnography consists of an “approach that recognizes and involves the subjectivity, the emotionality and the perspectives of the researcher” about certain questions.

Based on the French School of Discourse Analysis (Gadet & Hak, 1997; Malidier, 1994; Orlandi 1999; Pêcheux 1997), the saying triggered my discursive memory, that is, “the discursive knowledge that makes all saying possible and that returns in the form of the pre-constructed, the already-said that is the base of the “sayable”, sustaining each part of the word” (Orlandi, 1999, p. 31). The game between paraphrase and polysemy, between the same and the different, between what have already been said and what is yet to be said, I set myself in motion, tracing my own course, giving meaning (to myself), as Orlandi (1999, p. 36) considers the tension throughout the speech.

In my text, the issue is the migratory journey, currently considered as a great problem. Lately, I have been working on it as a research project. Thus, recurring to memory to relate cinema, identity and otherness was not an easy task, as Mattelart (2005, p. 99) explains:

the work of memory does not advance without a work of mourning. It is in the relationship between remembrance and loss that mutual recognition of cultures becomes possible, the mutual reinterpretation of their respective histories, and the endless work of translating one culture into another.

In the seventeen uninterrupted years as an immigrant, twelve in Portugal and five in Mozambique, I saw Mattelart’s (2005, p. 99) conception that “the idea of mourning

transmitted by psychoanalysis assumes that there is no perfect translation”, even being the official language among countries the same, as in the case of the Community of Portuguese Speaking Countries (CPLP).

Although I acknowledge that the “translation of one culture into another” in this geographical space is an “endless work”, I believe in the intellectual effort for “a policy based on the recognition of diversity” for the development of the “creative faculties”, both individual and collective (Mattelart, 2005, p. 87).

In my researches about Brazilian immigrants in Portugal (Vitorio, 2007, 2015), I witnessed the disappointment of those who hoped to find common language facilities and historical ties in the “fraternal country”, considering that “they could be settled in without changing anything in their gestures and habits”, as Maalouf warns (1999, p. 51). On the other hand, I observed that those who encountered with the Other adapted to the Difference, guiding the coexistence to the “moral contract”, based on reciprocity, in the mutual respect. In this sense, I found in Maalouf (1999, p. 55) the advice that instinctively guided my conduct as an immigrant: to walk safely towards the Other with open arms and head held high. However, this author warns that it is only possible to open the arms if the head is lifted up. Thus, cultural identity is constructed in contact with the Other, with otherness, in experiences and coexistence. But not all emigrants are properly prepared when leaving the country of origin to try their luck elsewhere as an immigrant. Running away from a hopelessness place, many people hope to find in the Other, in the Different, in the foreign land, support and acceptance.

EXAMPLE CASE

To accomplish the task of reading to understand how a movie, the symbolic object in this case, produces meaning, I remembered Chauí’s words (1994, p. 21) that “reading is to take one’s reflection as raw material for the work of our own reflection”.

In this direction, I took as an example the Luso-Brazilian movie *Foreign land*, released in 1995, directed by Walter Salles and Daniela Thomas. The cinematographic work reflects a representation of reality, based on two problems faced by Brazilians in the early 1990s: the economic crisis and their decision to emigrate. As a “discursive fact”, the filmic text works the memory considering the elements submitted to the analysis, because it awakens the memories of those who were immigrants and helps consider identity and otherness as a construction in relation to the Other, to the Different.

According to Orlandi (1999, p. 72), the text, as a symbolic object, offers a place for interpretation which is a “significant space”, a “place of a game of senses, language work, work of discursiveness”. Thus, it explains what is considered to be the production of new reading practices.

The analyst has to understand how the text produces meanings, which implies knowing how it can be read, and how the senses are in it. In discourse analysis, one does not take the text as an absolute starting point (given the relations of meanings) neither as an arrival point. A text is just a piece of

language of a comprehensive discursive process and this is how it should be considered. It is a copy of the speech.

In *Foreign land* the wide narrative context goes from Brazil in the Collor era to the meetings in Portugal, a land of hope for those who are escaping the Brazilian “crisis”. The plot comprises two intertwining parts. The first one, in Brazil, more precisely in the city of São Paulo, where a mother and her son have big dreams, despite the economic crisis resulting from the Collor Plan, which scrapped the country’s economy and “confiscated” the Brazilian people’s savings. Paco, the son, dreams about being an actor. His mother Manuela, a Spanish immigrant, dreams about returning to San Sebastian, her native land. After his mother’s death, Paco tries to follow his mother’s dream. He goes to Portugal, agreeing to smuggle. The second part takes place in Lisbon. Salles and Thomas outline the daily life of Brazilians in the early 1990s, marked by the political-economic deception of material and affective losses. As an alternative to escape the crisis, departing abroad in search of a better life traced the fate of many Brazilians. From a country of immigration, Brazil, then, became a country of emigration.

When leaving, the emigrant has to reject some things. In *Foreign land*, Paco’s rejection starts with the political-economic determination of the government of Fernando Collor de Mello (1990-1992). A rejection accompanied by a feeling of loss (his mother, his savings, his dream of being an actor), homesickness, memories. The meetings in Lisbon mark the status of the migrant. Therefore, the Portuguese capital becomes the focus of action in the movie, the focus of the narrative, of the immigrant’s problems, of those who arrive in Portugal: Brazilians and Africans with the same official languages, from the former colonies.

Lusophony appears in music: MPB (Brazilian Popular Music), *marrabenta* (Mozambican dance music), *morna* and *coladeira* (Cape Verdean music), and even in the Portuguese *fado*, because Portuguese people are also migrants. Thus, the problematic in the movie represents the search for the I and the Other; the encounter with Differences; the demand for material and affective devotion; the breakdown of borders and values. The problem lies in the conflict of the Lusophone identity, arising from the political-economic context of the 1990s: the Collor Plan in Brazil, which plundered the citizens savings; Lusophone Africa after decolonization, national reconstruction, the internal armed conflict; Portugal of the European Union, which broke with the Salazarist philosophy of the “proudly backwards to Europe”.

The Lusophony that is constructed and becomes the narrative of *Foreign land* punctuates the multiple belongings of a place: the city of Lisbon, which represented and represents the Portuguese way out into the world, the entrance of Lusophone peoples in the “Fortress Europe”. An imaginary place that represented hope resumption for the life and achievements to Brazilians and Africans. Lisbon, therefore, as a place of meetings and farewells.

However, *Lusofonia* does not represent “an identity”, according to Maalouf (1999, p. 18), the identity of a person is constituted by a series of elements “which are not limited to those that appear at the official registers”.

Considering “the wealth” of each person as “singular and potentially irreplaceable”, Maalouf (1999, pp. 18-19) points out some elements that constitute the identity of the individual:

belonging to a religious tradition; to one nationality, sometimes two; to an ethnic or linguistic group; to a more or less extended family; to a profession; to an institution; to a particular social environment... But the list is much more extensive and virtually unlimited; you may feel a more or less strong belonging to a province, a village, a neighborhood, a clan, a sports or professional team, a group of friends, a company, a party, an association, a community of people who share the same passions, the same sexual preferences, the same physical decreases, or who are facing the same problems.

These and other belongings constitute the personality, “the genes of the soul”, which for the most part are not innate. On the other hand, identity, which makes one person not identical to another, is constructed and transformed throughout human existence. Identity is formed by multiple affiliations, of one unique and lived form as a whole, such as skin color, religion, language, social class. Usually, people are identified by their most attacked affiliation, with the one that is in question and invades the whole identity: “those who share the same features feel united, they gather, mobilize and encourage each other against the ones in other side”. For Maalouf (1999, p. 36), “to affirm your own identity” by force becomes an encouraging and liberating act.

In *Foreign land*, I understand the meaning of Lusophony as construction/ reconstruction of identity. Search and encounter as an act of courage, as liberation of different forms. When crossing borders - by sea, land or air - the Lusophone can run aground on a deserted beach, they can reach the other side, wounded, bloody, in the search of different objectives. This is the case of Portuguese-speaking African countries - PALOP - and Brazilians, in the period after the Carnation Revolution in Portugal. In the movie, Lisbon is the crossing point, partially represented in Cais do Sodré. The dream of arrival is in the representation of San Sebastian, which is not only a Spanish or Portuguese dream of development in the Iberian Peninsula, the rivalry in the past between authoritarian regimes (Salazarism and Francoism). San Sebastian is the Basque courage of affirmation of a people, political, linguistic and national identity.

In the *corpus* of the speech between Miguel (Brazilian, musician, smuggler) and Pedro (Portuguese, anchor, the link between characters) I understand the representation of Portugal in Europe:

- We’ll send you a postcard from Europe (Miguel).
- First, see if you can get in Europe (Pedro). (*Foreign land*, 1996)

The conversation takes place in Lisbon, as if Portugal were not part of Europe.

Another conception of Lusophony, as an encouraging liberating act, is in Alex’s outburst (Brazilian waitress and Miguel’s partner): “my voice is an offense to their ears”. The recognition of the accent in the same official language marks the difference in the

Lusophone Community. Beyond the accent, in this space different meanings to the same words circulate as well as national languages and dialects without official recognition, but that provide communication between Portuguese-speaking African countries.

Similarly, Salles and Thomas bring up the issue about skin color that accentuates the differences: “pay no attention to the black ones. They have nothing to do with us” (*Foreign land*, 1996). In the observation of the Portuguese inn employee, the ideological formation is evident: “they are the Africans, the black ones, the servant ones; we are the Portuguese, the colonizers ones”.

I therefore understand the crossing of the ethnic and linguistic fracture that is constantly confronted in the Portuguese-speaking community. An example of this is the discursive formation of textbooks in Brazil, where facts referring to Colonial History reflect racist and prejudiced views (Vitorio, 2006, pp. 156-157). Explicitly, those who reported the “encounter” between allochthonous and autochthonous, in the period of “discovery” and colonization, highlighted the natural beauty of the land and its economic wealth. However, implicitly, in this account, it is evident the cultural conflict between Us and Others and the convenience of the alliances, depending on the context.

In the context of the 1970s and 1990s, Brazilians were welcomed in Portugal. However, in the first decade of the 21st century they were rejected for a number of reasons, including the threat to Portugal’s affirmation in the European Union, due to the migratory wave in the geographical space, which was metaphorically known as “Fortress Europe”.

In the movie *Foreign land*, metaphors permeate the representation of reality modes, among which I highlight four significant elements to the world of Lusophony: water, belonging, gender and communication, which, according to my analytical procedure, are metaphoric effects.

To define the metaphorical effects, Orlandi (1999, p. 78) considers that it allows to connect discourse and language in order to understand “the articulation between structure and occurrence”. A metaphor, according to this conception, “is constitutive of the process of the production of meaning and of the constitution of the subject(...) seen as transference, work produced by lapse (drift), metaphorical effect, place of interpretation and historicity” (Orlandi, 1999, p. 78). In *Foreign land*, I observed the metaphorical effect in the four elements previously mentioned as production of senses, a process susceptible to lapse.

The water that marked the Portuguese expansion around the world appears in the film under different circumstances. The moment Paco bathes to wash away his sadness, his pain, his losses, and floods the bathroom of his middle class apartment in Sao Paolo, the place of family reference; the sweat on Paco’s face, representing his effort to assert himself professionally as an actor; in the puddle of the sidewalk there are rain, discouragement, inability to achieve, Brazilian disillusionment with the re-democratization of the country; the meetings between Alex and Paco, in Cabo da Roca, allusion to the Portuguese departure by the seas; on the boat stranded on the beach, meaning that water can both liberate and confine immigrants, whether they are Portuguese or from any other community.

Metaphorically, the Lusophone identity appears with the violin disguise with the music as a means of transporting the illicit. The contraband of land wealth (Angola's diamond) is ironically "delivered" to the people (the beggar), who does not see/ recognize the valuable stone that ends up trampled by passers-by. Hence, hope is wrested from the immigrant soul, who tries to resist loneliness, to find companions in exile, to overcome the crossing.

As a metaphorical reference, I understand the genre in two characters. In a hybrid way, male and female explode in Alex that represents the love bond between characters. And Igor, a symbol of masculinity, establishes the relationship of economic interests among America, Africa and Europe: the diamond as exploitation, smuggling, business world permeated by corruption.

Finally, the metaphoric communication represented by the TV, one of the most popular media in the three contexts: Brazil, Portugal and the Portuguese-speaking African countries. Television announces the Collor Plan, which exterminated the dream of many Brazilians. The news about the "confiscation" of savings by banks marks the end of the Spanish immigrant's hope of reunion with her family in San Sebastian and the introduction of her son into the European Community. The television channel is off, the viewer is dead on the sofa in the living room. End of the show, end of the life, death of the dreams. Ending that marks the start, the emigration, the resumption in *Foreign land*. And the cinema tells the representation modes of the Lusophone reality.

In the last years, circulating between Brazil, Portugal and Mozambique, I learned that much more than the official language, Lusophony represents the mosaic of cultural diversity, combining time and space, from the mythology of navigators. And one of the constant features of all mythology, according to Roland Barthes (1957, p. 44), "is the impotence to imagine the Other" before the stranger. The author says, "the Order knows only two ways", which represent two mutilations: either recognizing the Other as a mere puppet or trying to neutralize it "as a pure reflection of the West". Barthes, therefore, considers that, in the mythology conception, the essential thing is to subtract the story of the Other, because, as he explains, "myth guides itself by the strongest of appropriations, of identity".

Identity, in my opinion, results in the relationship between Us and Others, contemplating the Difference, Lusophones lack reciprocal knowledge of our stories, our defeats and victories, which integrated represent the possibility of advancing towards the joint development of peoples in the four continents (African, American, Asian and European), where we intent to build the common ground based on Lusophony.

In my conception, we need to understand who we are: Us and the Others, Lusophone dispersed throughout the world represented in the Community of Portuguese-Speaking Countries: Republic of Angola, Federative Republic of Brazil, Republic of Cape Verde, Republic of Guinea-Bissau, Republic of Equatorial Guinea, Republic of Mozambique, Portuguese Republic, Democratic Republic of São Tomé and Príncipe, Democratic Republic of East-Timor.

The proposed path consists of real and metaphorical journeys (Ianni, 2000), detached from the founding myths, to deconstruct and reconstruct our Lusophone history

without fear of confrontation with Differences. If the real trip involves costs with the oceans crossing to be with the Other, the metaphorical journey can be undertaken through texts produced by institutions responsible for the diffusion of knowledge, such as Media and School.

As a Brazilian who really and metaphorically travels, especially in the Lusophone space, I have never returned as the same person. In the course, I observed that the Brazilian *candomblé* has much of the traditional Mozambican dances, some variations of the Brazilian Popular Music (MPB) holds some sadness of the Portuguese *fado*, the seasoning of the food from Bahia resembles the flavor of the *matapa* a typical Mozambican dish. I was considered an India, in Lisbon, after the “Carnation Revolution” in Portugal. I almost got beat up in Maputo, because as a black woman I could not be on the line for the white foreigners (expatriate workers) to buy the pound of meat to which I was entitled as a weekly quota. My Brazilian identity merged with the hybridism and I became another citizen of the Lusophone world.

I believe that the transformation is due to my belonging to the area of Social Communication, where curiosity drives knowledge, motivates investigations and guidelines, overcoming the classical questions of the *lead*. I believe, defend and practice the intersection between Media and School for the exercise of knowledge, above all in our Lusophone world, lacking in the education process and with ample possibilities to aggregate efforts and provide knowledge about our history, our geography and our cultures.

I understand culture as a production, as Hall (2003, p. 44) explains very well, because “it is not a question of ontology, of being, but of becoming”, of being produced in a new subject. In the universe of Lusophony, cultural diversity allows the transformation of the subject, according as the spaces for the meeting between Us and Others are promoted, understanding and respecting the Difference.

But this has not not always been the case, as I observed in surveys conducted in Portugal, where I noticed that media disseminated stereotypes about Brazilian identity, especially women (Vitorio, 2007).

In my first postdoctoral study on the cultural identity of Brazilian immigrants in Portugal, I worked with two Portuguese newspapers of national circulation: *Público* and *Jornal de Notícias*, in 2003, in the edition from January to December. In that emblematic year for Brazilian immigrants, I noticed that we were, in Portugal, the stereotype of the thongs hanging on the clothesline, the brothel “girls”, the noisy people guarded by the police. As Lusophone, we were non-Europeans in Portugal, the dangerous “illegal” who landed at Lisbon airport with the illusion of finding shelter in the mythological “brother country”. And in the Portuguese media space, we carried out the stories of “illegal hunting”, of humiliating repatriation, which translated the ignorance of some in relation to the others, the disrespect for the difference that marks our Lusophone identity.

I remember, therefore, Silva’s words (2000, p. 82):

the affirmation of identity and the mark of differences always imply including and excluding operations (...), to say “what we are” also means “what

we are not” (...). Identity is always linked to a strong separation between “we” and “they” (...), to affirm and reaffirm power relations (...), to indicate positions of subject strongly marked by relations of power.

These relations of power permeate Lusophony: power of the official language (Portuguese) to the detriment of so many national languages and dialects. Power of communication to strengthen the ties between nations of the four continents. Power of cultural diversity that constitutes hybridity as a mark of our identity. And here and now, the power of memory, through of this metaphorical journey. In the course of this journey, as Ianni (2000, p. 25) recalled, “restlessness and questioning go together, always at the risk of finding the obvious or the unusual, the new or the fascinating, the other or the self”. And cinema, as a way of representing reality, promotes trips to the meetings, in which memory and cultural diversity open perspectives for Lusophony.

Soon I will be in Portugal again. As I always do, I will walk on the banks of the river Tagus to contemplate the sunset. I know I will not find Glauber Rocha, who died in 1981. But, I hope to see the seagulls to remember my interrupted dream and perhaps sketch the script of a movie in *foreign land*, which to me is familiar. With this idea in mind, escaping from conclusive pretension, I leave it to the readers, emigrants or immigrants, the possibility of constructing the discursive future of these words.

Translation: Graziela Casagrande

REFERENCES

- Adams, T., Bochner, A. & Ellis, C. (2011). Autoethnography: an overview. *Historical Social Research*, 36, 273-290. <https://doi.org/10.2307/23032294>
- Anderson, L. (2006). Analytic autoethnography. *Journal of contemporary Ethnography*, 35, 373-395. <https://doi.org/10.1177/0891241605280449>
- Augusto, I. R. (2008). Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 31(2), 139-163.
- Barthes, R. (2003). *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel.
- Bernadet, J. C. (1967). *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Chauí, M. (1994). Os trabalhos da memória. In E. Bossi (Ed.), *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (pp. 17-33). São Paulo: Companhia das Letras.
- Gadet, F. & Hak, T. (Eds.). (1997). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas/SP: Unicamp.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.
- Ianni, O. (2000). *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lispector, C. (2013). *As palavras*. Rio de Janeiro: Rocco.

- Maalouf, A. (1999). *As identidades assassinas*. Alges: Difel.
- Maldidier, D. (1994). Elementos para uma história da análise do discurso na França. In E. P. Orlandi (Eds.), *Gestos de leitura: da história no discurso* (pp. 7-14). Campinas, SP: Unicamp.
- Marie, M. (1997). *La Nouvelle Vague, une école artistique*. Paris: Nathan Cinema.
- Mattelart, A. (2005). *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola.
- Mourão, F. A. A. (1994). A CPLP num mundo globalizado. *Jornal de Letras*, 628, 9-22.
- Orlandi, E. (1990). “Terra à vista”: discurso do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez.
- Orlandi, E. (1999). *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes.
- Pêcheux, M. (1997). Análise de discurso: três épocas. In F. Gadet & T. Hak (Eds.), *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Unicamp.
- Reis, C. (2005). A imagem portuguesa e o princípio da globalização: fronteiras e instrumentos estratégicos. *Via Latina Ad Libitum: espaços lusófonos*, 2(VI), 35-46. Coimbra: PMS.
- Rocha, G. [Director] (1959). *O pátio* [Film]. Bahia.
- Rocha, G. [Director] (1960). *Cruz na praça* [Film]. Salvador: Iglu Filmes.
- Rocha, G. [Director] (1964). *Deus e o Diabo na terra do sol* [Film]. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes.
- Rocha, G. [Director] (1967). *Terra em transe* [Film]. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas Ltda.
- Salles, W. & Thomas, D. [Directors] (1995). *Terra estrangeira* [Film]. São Paulo/ Lisboa: Flávio Tambellini, Paulo Dantas e Movie-Art, Antônio da Cunha Telles e Maria João Mayer.
- Santos, S. M. A. (2017). O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*, 24.1, 214-241.
- Silva, T. T. (2000). A produção social da identidade e a diferença. In T. T. Silva, S. Hall & K. Woodward (Eds.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais* (pp. 73-102). Petrópolis: Vozes.
- Vitorio, B. (2006). Ficção televisiva para o conhecimento da lusofonia. In M. L. Martins, H. Sousa & R. Cabecinhas (Eds.), *Comunicação e lusofonia: para uma abordagem crítica da cultura e dos media* (pp. 155-164). Porto: Campo das Letras.
- Vitorio, B. (2007). *Imigração brasileira em Portugal: identidade e perspectivas*. São Paulo: Leopoldianum.
- Vitorio, B. (2015). *Imigrantes brasileiros e a crise em Portugal*. São Paulo: Leopoldianum.
- Vitorio, B. (2018). O imigrante no meio acadêmico: estudo de caso. In M. I. V. Lopes, N. Ribeiro, G. Castro & C. D. Burnay (Eds.), *Anais do XV Congresso IBERCOM 2017: -comunicação, diversidade e tolerância* (pp. 746-764). São Paulo/Lisboa: ECA-USP/FCH-UCP. Retrieved from <http://assibercom.org/ebook-ibercom-2017.pdf>

BIOGRAPHICAL NOTE

Benalva Vitorio holds a Bachelor's Degree in Journalism, a Doctorate in Communication Sciences, and a Postdoctoral in Immigration. She's a professor of the Nursing, Journalism, Nutrition and International Relations courses and coordinator and professor of the Extension Course for the Elderly. Leader of the Communication and Citizenship Research Group.

Email: benalvad@yahoo.com.br; benalva@unisantos.br

Address: Universidade Católica de Santos, Rua Dr. Carvalho de Mendonça, 140 - Santos/SP, Brasil

Submitted: 16-06-2018

Accepted: 05-02-2019

LISBOA AFRICANA NO CINEMA: CONVERSAS EM SALA DE AULA SOBRE *LI KÉ TERRA* E *CAVALO DINHEIRO*

Ana Cristina Pereira, Isabel Macedo & Rosa Cabecinhas

RESUMO

Hoje, através do cinema, televisão, videogames, publicidade e outros meios audiovisuais, as imagens têm um papel importante na formação das nossas crenças, conceitos e sonhos. Possuindo um movimento intrínseco que frequentemente escapa ao nosso controlo, as imagens podem contribuir para difundir estereótipos sociais, que marcam as nossas visões do mundo. A recente produção cinematográfica portuguesa destaca visões polémicas da complexa realidade pós-colonial na sociedade contemporânea, devido aos choques de memórias sobre o passado colonial que instiga. O documentário *Li ké terra* (2010) e a ficção *Cavalo Dinheiro* (2014) constituem espaços/lugares de memória e de reconstrução histórica. Através de discussões de grupos focais examinamos como jovens estudantes constroem as suas perceções sobre o quotidiano dos “imigrantes” africanos em Portugal e as suas representações sobre “raça”. A análise das discussões dos grupos focais permite a compreensão do modo como as memórias coletivas são (re)criadas em contextos pós-coloniais e uma reflexão crítica sobre conflitos (passados) e as relações intergrupais atuais. Esta análise qualitativa foi realizada com o recurso ao método indutivo-comparativo e também à análise crítica do discurso.

PALAVRAS-CHAVE

Li ké terra; *Cavalo Dinheiro*; cinema; estereótipos sociais; racismo

FILM SCREENING AFRICAN LISBON: TALKING ABOUT *LI KÉ TERRA* AND *HORSE MONEY* IN CLASSROOMS

ABSTRACT

Today, through cinema, television, videogames, other audiovisuals and especially advertising, images have a role shaping beliefs, concepts and dreams. Most images have an inner action beyond our control, spreading social stereotypes that embody our visions of the world. Recent Portuguese film production highlight controversial visions of the complex post-colonial reality in contemporary society due to the clashes of memories about the colonial past that these films instigate. The documentary *Li ké terra* (2010) and the feature film *Horse Money* (2014) constitute places of memory and historical reconstruction: both films tell stories about Cape Verdean communities in Portugal, revealing present realities strongly influenced by a colonial History. Through focus group discussions about these films we examine how young students (re)construct their perceptions about the daily lives of African “immigrants” in Portugal and their representations of “race”. These focus group discussions enabled us to scrutinize the way collective memories are (re)created in post-colonial contexts, and whether and how these memories enable the critical reflection about past conflicts and current intergroup relations. This qualitative analysis was carried out using the inductive-comparative method and the critical discourse analysis.

KEYWORDS

Li ké terra; Horse Money; cinema; social stereotypes; racism

CINEMA, MEMÓRIA E (RE)CONFIGURAÇÃO DAS IDENTIDADES

O cinema é uma forma de arte e um poderoso meio de comunicação social que pela facilidade com que é reproduzido e distribuído consegue ser transversal social e culturalmente. Nessa medida, como outros média, o filme pode contribuir para a homogeneização de representações sociais, mas também pode desempenhar um papel importante na disseminação de representações sociais polémicas, promovendo assim a mudança social. Os regimes políticos tentaram ao longo da história colocar o cinema ao serviço dos seus interesses, e isto acontece tanto em práticas de regimes autoritários como em democracia. Os cineastas optam (de forma consciente ou não) por colaborar com o sistema político em que estão inseridos, ou tentam contrapor um discurso alternativo. Ao público cabe a responsabilidade de interpretar (produzir sentido sobre) os filmes, o que é uma tarefa interminável, dada a diversidade de leituras que uma mesma obra pode suscitar.

A colonização portuguesa de África foi sendo, de algum modo, documentada pelo cinema. Nas primeiras décadas do século XX foram feitos pequenos filmes com “nativos” em rituais, envergando trajes tradicionais, mostrando quão úteis eram aos colonos portugueses e como respeitavam a cultura portuguesa, mesmo sendo exóticos, excêntricos e estranhos (Matos, 2016). No entanto, foi apenas nos anos 1930, durante o Estado Novo, que o filme foi estrategicamente usado para reforçar o sentimento de identidade nacional (Piçarra, 2015) transformando o Império Colonial numa bandeira do orgulho nacional.

A Revolução dos Cravos, que ocorreu a 25 de abril de 1974, abriu as portas à democracia e também à negociação política que desembocou na independência das colónias portuguesas em África. Os anos seguintes foram caracterizados pela afirmação de uma liberdade criativa influenciada pelo cinema de *auteur* europeu, especialmente pela *Nouvelle Vague*, e uma consciência política revolucionária. No final da década de 1970 e especialmente durante os anos 1980, Portugal fez um esforço considerável para devir um país europeu de pleno direito e juntar-se à CEE (hoje UE). Sobre este assunto, Lemière (2006) refere que, em Portugal, a descolonização tardia foi seguida por um período de autorreflexividade em que a “nação” digeriu uma realidade em que tinha ficado “pequena e pobre”. Reforçando este sentimento a exigência institucional da Europa compelia o país a reconhecer a sua pequenez¹.

Nos anos 1990, grupos minoritários com origem cabo-verdiana começaram a aparecer em filmes. Esta década deu origem a uma geração de cineastas formados pela

¹ A entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1986, resultou de vários anos de difíceis negociações com os restantes parceiros. A candidatura foi apresentada em 28 de março de 1977, mas foi necessário ultrapassar diversas dificuldades através de processos negociais que se arrastaram por oito anos e por oito governos portugueses. Sobre a mesa das negociações, entre outros temas, estiveram questões relacionadas com o comércio, a agricultura, as pescas e mesmo a emigração. O tratado de adesão de Portugal à CEE foi assinado em 12 de junho 1985 e o país integrou oficialmente a comunidade em 1 de janeiro de 1986 (Pinto, 2011).

Escola Superior de Teatro e Cinema². Esta nova geração de realizadores³, foi herdeira de uma tradição de cinema purista, eclética e fortemente ideológica – teve como professores alguns dos realizadores do Novo Cinema português, mas chegou com a sua própria agenda e com o desejo de seduzir o público (Baptista, 2011). Na última década do século XX foram feitos filmes que pretendiam iluminar aspetos do quotidiano urbano e muitas vezes marginal, desafiando uma ideia de “nação” que exclui realidades plurais e periféricas.

Já no século XXI uma parte significativa dos filmes portugueses está comprometida com a promoção de uma visão sobre a sociedade portuguesa atual e a história portuguesa recente, que poderá questionar as conceções hegemónicas sobre a identidade portuguesa. Neste processo, as diásporas pós-coloniais jogam um papel catalisador, porque, através delas, o trânsito cultural e a tradução (Hall, 2005) de culturas e identidades é acelerado e destacado (tornado visível), mudando desse modo as culturas locais.

De acordo com Bhabha (1994), estes são tipos específicos de identidade da modernidade tardia, que têm intervenção direta na perceção espaço-temporal e na configuração atual da alteridade, representando o “intermediário”: o outro não é “o” nem “outro”, mas algo “além do intervalo” (1994, p. 103). Esses híbridos estão situados num “trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, dentro e fora, inclusão e exclusão” (1994, p. 19).

Em vez das “comunidades imaginadas” de cima para baixo, como Anderson (1983) descreveu, temos agora comunidades paralelas que coincidem no tempo e se relacionam umas com as outras e com o estado, numa espécie de rizoma de múltiplas identidades. No lugar da “identidade nacional”, uma identidade híbrida cumulativa e performativa (Bhabha, 1994) aparece agora construída de baixo para cima e na prática diária, apesar de todas as contradições e riscos envolvidos no processo.

Há, no entanto, fatores que desempenham um papel importante na construção de identidades líquidas (Bauman, 2004) – o grau de liberdade individual nas negociações identitárias é limitado pelo estatuto social, sistemas de significado cultural e circunstâncias políticas (Cabecinhas, 2007) e o sistema global em que vivemos é hierarquizado racial, social e culturalmente (Bonilla-Silva, 2006). As sociedades contemporâneas relegam para a “cultura” as diferenças tradicionalmente atribuídas à “raça” e os indivíduos desenvolvem estratégias discursivas que lhes permitem não aparecer socialmente como racistas (van Dijk, 1984), mas isso não significa questionar os conceitos e estereótipos sociais herdados do passado. Segundo Wagner, Holtz e Kashima (2009), essencializar o “outro” é fundamental para a (re)construção das relações grupais. Este processo desempenha um papel central no racismo, na xenofobia, nos processos de desumanização, mas também nos processos de autoidentificação.

No ponto seguinte, após uma breve descrição de dois filmes: *Li ké terra* (2010) de Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista, e *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa,

² A Escola de Cinema foi fundada em 1973 com Alberto Seixas Santos como primeiro diretor, apoiado por Fernando Lopes, Paulo Rocha, António Cunha Telles, o técnico Costa Silva e os críticos Bernard da Costa e Eduardo Prado Coelho, entre outros.

³ Fernando Vendrell, Joaquim Sapinho, Margarida Vila Verde, Pedro Costa, entre outros.

analisamos o diálogo que jovens portugueses estabelecem com estes filmes, que foram mostrados a diferentes audiências em contextos distintos. As mostras de cinema foram seguidas por debates com o objetivo de compreender como identidade e alteridade são (re)construídas atualmente através destes filmes.

LI KÉ TERRA E CAVALO DINHEIRO: UMA BREVE LEITURA

Li ké terra (Filipa Reis, João Miller Guerra & Nuno Baptista, 2010) é um documentário sobre uma geração de descendentes de imigrantes cabo-verdianos em Lisboa, que têm que lidar com um sistema burocrático que não os reconhece como portugueses apesar de terem nascido em Portugal, uma Escola que os força a decorar coisas em vez de as compreender, e a impossibilidade de arranjar emprego sem terem os documentos de cidadania em ordem e sem concluírem a escolaridade. Nas palavras de Miguel Moreira, uma das duas personagens do filme: “isto é o que se chama um ciclo vicioso, certo?”

Na língua de Cabo Verde *Li ké terra* significa aproximadamente *esta é a minha terra* e, neste filme, refere-se ao bairro onde estes jovens vivem. O título tenta descrever o sentimento destas pessoas pelo seu bairro, mas em *Li ké terra* o problema é que legalmente elas não são dali. Miguel e Rúben têm metas: obter os documentos de cidadania; terminar o secundário; arranjar um emprego. Conseguir a cidadania portuguesa é o seu principal objetivo na vida.

Miguel e Rúben construíram uma representação de África como uma espécie de “paraíso perdido”, um lugar de identificação emocional e por isso mesmo um lugar onde é (re)criada a identidade destes jovens. A história da família desempenha um papel central na forma como Miguel (re)constrói a sua identidade: “o jovem identifica-se culturalmente como cabo-verdiano. Para o Miguel Moreira, a educação, a música, a comida e mesmo a forma como expressa as suas emoções é cabo-verdiana” (Macedo, 2016, p. 279) e ele desenha continuamente narrativas e mitos sobre a cultura cabo-verdiana, construindo uma “comunidade imaginada” (Anderson, 1983; Hall, 1993) à qual ele sente que pertence.

Miguel Moreira, conhecido como Tibars, vive com a avó, desde que a mãe morreu e o pai foi preso e repatriado. Apesar de não ter documentos de cidadania portuguesa frequenta a Escola. Rúben Furtado, conhecido como Dibela, tem vários irmãos e irmãs, já não anda na Escola, e está a tentar obter a documentação requerida para conseguir a cidadania portuguesa.

Cavalo Dinheiro (Pedro Costa, 2014) pode ser descrito como um testemunho lírico que nos confronta com um sonho, ou um pesadelo, à medida que explora a memória e a loucura do cabo-verdiano Ventura, que veio para Portugal no princípio dos anos 1970, onde viveu a Revolução dos Cravos e trabalhou toda a sua vida. *Cavalo Dinheiro* fala-nos de uma geração de cabo-verdianos que deixou a sua terra natal, na perseguição de uma vida melhor e que perdeu a juventude e a saúde e, com frequência, a própria vida, enquanto tentava alcançar esse sonho. À medida que os dias passam os sonhos misturam-se com memórias, e as memórias de casa perdem a sua transparência, ainda que um destino comum una todas as personagens do filme.

O destino dessa “outra metade”⁴ é partilhado por Vitalina: ela casou-se em Cabo Verde e depois do casamento, o marido voltou para Portugal para trabalhar. Um dia, a irmã de Vitalina deu-lhe a notícia de que o seu marido emigrado estava morto. A mulher correu para a embaixada para obter os papéis, viajar e assistir ao funeral em Lisboa. O processo não foi suficientemente célere e a viagem não foi fácil, quando Vitalina chegou a Portugal, o seu marido já tinha sido enterrado. Vitalina partilha estas memórias dolorosas com Ventura e conosco, à medida que vai lendo documentos oficiais, sempre com uma voz sussurrada e sofrida.

Ventura que está doente, recupera visivelmente da sua doença depois de falar com Vitalina a primeira vez. Progressivamente transforma-se no marido dela, ao mesmo tempo que eles se transformam um no outro, num processo de troca de identidades que é conseguido através de uma não-realista e às vezes não coincidente troca entre imagens e texto e entre vozes e imagem: Vitalina e Ventura assumem a história um do outro como se tivessem ambos vivido as duas histórias. Mais uma vez, a ideia de destino comum emerge.

Este deslocamento do espaço e do tempo culmina na cena do elevador, onde Ventura fala com “fantasmas que o perseguem”: os que estão vivos, os que estão mortos e os que são apenas símbolos. No final desta viagem catártica de elevador (que pode ser evidentemente uma metáfora para a sua mente) Ventura, que está prostrado a um canto, volta a sua cabeça para cima, para a câmara e diz: “esta é a história da vida jovem” (*Cavalo Dinheiro*, 2014).

Pedro Costa trabalhou com a comunidade das Fontainhas (agora Casal da Boba) desde meados dos anos 1990 e construiu uma obra cinematográfica baseada, do ponto de vista estético, numa tradição de cinema de *auteur*. A singularidade do trabalho de Costa, como um todo, resulta do seu duplo movimento (fugindo e aproximando-se do cinema): Costa afasta-se dos atuais modos de produção cinematográfica puxando-se para dentro da vida da comunidade, a ao mesmo tempo, constrói os seus filmes partindo das referências cinematográficas de que é herdeiro.

Filipa Reis é licenciada em administração de empresas tem uma pós-graduação em cinema e televisão. Fundou, com João Miller Guerra, uma empresa que desenvolve projetos cinematográficos e televisivos. Os cineastas inseriram-se em bairros sociais nos subúrbios de Lisboa, com o objetivo de mostrar essa realidade de dentro para fora. Desenvolvem o trabalho com as pessoas desses bairros, levando-as a narrar as suas histórias e aprofundando a questão da perspetiva. *Li ké terra* é um tipo de filme convencionalmente chamado “ficção do real”: uma realidade encenada pelos próprios protagonistas.

Do ponto de vista estético *Li ké terra* e *Cavalo Dinheiro* revelam diferenças consideráveis, embora os temas e a metodologia de trabalho se intercetem. O interesse em analisar estes dois filmes juntos reside justamente na tentativa de compreender como resulta a relação com o público, particularmente no que diz respeito à leitura das representações raciais, de propostas tão distintas sob o ponto de vista artístico e político.

⁴ Referência a *How the other half lives: Studies among the tenements of New York* (1890) que é um livro do fotógrafo e jornalista Jacob Riis sobre a vida quotidiana de imigrantes em Nova Iorque no início do século XX. Algumas fotografias de Riis são usadas por Pedro Costa em *Cavalo Dinheiro*.

Trata-se de perceber como o público, com as suas referências culturais e geracionais, dialoga com filmes tão diferentes. Em que medida essas referências se sobrepõem às propostas que as obras fazem e em que medida o Cinema tem a capacidade de levar os públicos a reconstruir as suas visões da realidade?

LUGARES DE POIESIS – DISCUSSÕES DE GRUPOS FOCAIS

Há uma espécie de continuidade entre os filmes *Li ké terra* e *Cavalo Dinheiro*: ambos se baseiam na realidade particular de pessoas de “origem cabo-verdiana” que vivem no Casal da Boba, em Lisboa. Em *Li ké terra* vemos as dificuldades, mas também as esperanças e os sonhos de dois rapazes, e em *Cavalo Dinheiro* somos confrontados com o desespero daqueles que poderiam ser seus pais, ou seus avós. Em ambos os filmes, as personagens são aprisionadas num mundo feito de estruturas que elas não podem controlar, nem melhorar, mesmo que as entendam.

Os dois filmes foram exibidos a uma audiência previamente selecionada, e depois foram promovidas discussões. *Li ké terra* foi visto e discutido por jovens que frequentavam escolas secundárias no norte de Portugal: 17 grupos focais com 129 estudantes do ensino secundário (84 sexo feminino e 45 sexo masculino), com idades entre os 16 e os 18 anos. Os grupos focais foram desenvolvidos nas disciplinas de Filosofia e História, de janeiro a abril de 2013. *Cavalo Dinheiro* foi apresentado em universidades do norte e centro de Portugal: 4 grupos focais com 73 alunos de licenciatura (40 do sexo feminino e 33 do sexo masculino) entre 17 e 21 anos. Os grupos focais foram desenvolvidos nos cursos de Sociologia e Teatro de outubro de 2014 a fevereiro de 2015.

Foram escolhidos estudantes do ensino secundário e do ensino superior, pois consideramos que eles envolvem uma faixa etária em que as identidades individuais estão (por diferentes razões e de modos distintos) numa fase crítica de construção (Fivush, 2008), onde a reflexão sobre o papel dos meios de comunicação na representação de certas realidades é crucial.

No documentário *Li ké terra* (2010) é central a discussão sobre as dificuldades dos afrodescendentes na obtenção da nacionalidade portuguesa, pois, como diz Filipa Reis, um dos principais objetivos do filme foi retratar essa realidade. No entanto, durante o processo de produção do filme, os realizadores “perceberam que existe um grande grupo de descendentes cabo-verdianos nestas comunidades que nasceram aqui e não se sentem portugueses”, para Filipa Reis⁵ (2013) “é uma questão de identidade”. À luz dessa descoberta, ela redefine as intenções:

eu pretendo partilhar pessoas... talvez pretenda desconstruir estereótipos no sentido em que me interessa imenso a complexidade das pessoas. As pessoas são muito complexas e não são só aquilo que nós às vezes olhamos para elas e imediatamente projetamos nelas, e, portanto, interessa-me trabalhar isso, interessa-me trabalhar a complexidade humana mais do que me interessa trabalhar as classes sociais. (Reis, 2013)

⁵ Excerto da entrevista com Filipa Reis, realizada a 13 de abril de 2013, em Lisboa.

Para Pedro Costa (2008) é importante “não esquecer que vivemos num planeta, que tem um nome, que tem uma forma particular de organização, e que aqui vivem, pretos, árabes, e outros”⁶. O autor revela a sua opinião sobre o que está em causa no cinema:

enfim, eu acho que estou a falar de 90% da humanidade, e esta é a minha inocência. É que eu sempre achei que o Cinema falava de 90% da humanidade e foi estúpido. Ainda acho, porque eu acho que o que se passa nas Fontainhas é o que se passa na Índia, na América Latina, na Ásia em geral, na África toda (...). Eu sempre pensei e acreditei que o Cinema é feito para estes 90% e sempre foi, não posso estar tão enganado.⁷

NÓS VERSUS ELES E O PESO DO PASSADO

Durante as discussões registámos o esforço de aprofundamento dos temas levantados por *Cavalo Dinheiro*. Por exemplo, como se o elevador onde Ventura se confronta com as suas memórias e os seus medos não fosse apenas o mundo ou a cabeça de Ventura, mas também uma metáfora válida para todos os humanos.

Agnes – Todo o mundo é prisioneiro... nós somos prisioneiros de nós mesmos, dentro da gente tem os nossos medos, os nossos, as nossas alegrias e tristezas, e às vezes isso fica para sempre... só a gente sabe, então... não sei... eu fiz essa interpretação, principalmente desse personagem Ventura. No final eu não entendi muito bem se ele realmente estava conversando com o soldado ou se ele estava imaginando aquela conversa. Então eu entendi que ele estava imaginando a conversa... porque todos temos fantasmas... e os fantasmas na cabeça dele fazem com que ele crie uma situação que para ele é real, para mim que estava a assistir ao filme era pura ilusão. É um pouco difícil. Como a própria vida. (Grupo Focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

Manuel – Há aqui um sentido universal muito vincado... isto por acaso é uma história em Portugal e de imigrantes, mas podia ser de muitas outras comunidades, que sofrem agruras de uma revolução, mal resolvida, colonialismo e todas as consequências que veem por aí fora... (Grupo Focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

Os problemas levantados por *Li ké terra* foram, com frequência, lidos como consequências da História. Nestes casos, os participantes tenderam a naturalizar o racismo dos nossos dias, ou a considerá-lo uma coisa inevitável.

⁶ Entrevista cedida a André Dias (2008) “Aquela é a minha terra”, *Visão*, nº 416.

⁷ Entrevista cedida a Martin Paradelo e Xiana Arias (s.d.): “eu acho que há cineastas que não têm a coragem de não fazer filmes”.

Lídia – Porque a raça negra foi sempre associada a pessoas que trabalham nos lugares mais baixos da sociedade, são os mais pobres, os que têm que fazer o que nós mandamos.

Clara – Isto tem a ver com a História do Mundo.

Lídia – É tudo. Somos o resultado de alguma coisa. (Grupo Focal sobre *Li ké terra*)

Também observámos uma certa tendência para fazer aproximações aos filmes por identificação com as personagens principais, o que é surpreendente dada a distância (física e simbólica) entre os participantes e as realidades retratadas nos filmes. Sublinhamos que os participantes são quase todos brancos⁸, e vivem numa região do país distante de Lisboa e dos seus subúrbios. É também importante lembrar que as comunidades negras no norte de Portugal são pequenas, raras e não particularmente presentes nos meios de comunicação social. Esta identificação com os protagonistas dos filmes endossa, contudo, sentimentos e crenças distintas.

Vendo *Cavalo Dinheiro*, os participantes tendem a deixar para trás as diferenças entre eles (e as suas famílias) e as personagens:

Sandra – Esta é exatamente a mesma história do meu avô. Ele foi para França à procura de uma vida melhor, e eles viviam em lugares onde só viviam portugueses, e sem nenhuma condições. (Grupo Focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

Rita – O meu tio esteve na Guerra Colonial e agora teve um AVC e a única coisa que ele fala é das bombas e do barulho e de matar pessoas... e é muito interessante ver este outro lado onde a realidade acaba por ser um bocado sobreposta por toda uma história do passado, que nem sequer chega a nós completa. Há uma parte que chega a nós e há outra coisa que é só uma identidade que se criou com todos os acontecimentos. (Grupo Focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

Vendo *Li ké terra*, a identificação aparece com frequência para justificar o racismo como uma coisa que acontece em todos os lugares, ou para dizer que os imigrantes em Portugal têm que encontrar o seu próprio caminho como os portugueses fizeram no estrangeiro.

João – Mas, mesmo nós lá fora, como emigrantes, também somos tratados assim.

Carla – Olha que não!

⁸ Em Portugal não existe recolha de dados étnico-raciais, por isso não é possível saber a percentagem de pessoas não-brancas, mas as estimativas indicam que a grande maioria dos afrodescendentes vivem na região de Lisboa. Sobre este assunto ver Roldão (2015) e Arenas (2015).

João – Os meus tios e os meus avós foram todos tratados assim! Agora já não, mas no início quando vão para lá são todos muito rejeitados.

Luísa – Há mesmo muita xenofobia, tanto cá como lá! (Grupo focal sobre *Li ké terra*)

ESTEREÓTIPOS, ESSENCIALIZAÇÃO DO “OUTRO” E CONSTRUÇÃO POSITIVA DO SELF

Os participantes nos grupos focais reconheceram a persistência de racismo na sociedade portuguesa. Os participantes mais jovens não tinham conhecimento das dificuldades que jovens de origem Africana enfrentam para obter a cidadania portuguesa, mas reconheceram essas dificuldades como um problema e como uma injustiça. Talvez devido à diferença de idades e de nível de formação entre os participantes, nos grupos relativos a *Cavalo Dinheiro* os participantes foram muito mais duros no que se refere ao assunto racismo.

Clara – Eu acho que há muita discriminação, nesses aspetos. Pode ser um bocadinho por eles terem os pais de outra nacionalidade, acho que os desloca um bocadinho da sociedade. Eles sentem isso.

Ana – Acho que eles se sentem assim... um bocado deslocados! Apesar de quererem ser portugueses, sentem que não são de cá, que são de outro sítio.

Mariana – Há sempre algumas coisas que os liga a Cabo Verde e isso sente-se na vida deles.

Ana – E as pessoas fazem questão de lembrá-los sempre disso... (Grupo Focal sobre *Li ké terra*)

Amílcar – Isto é o que acontece agora em muitas situações: eles (os imigrantes) são explorados, e não recebem... eles não têm documentos, eles não têm nada, não podem recorrer a ninguém porque estão ilegais... explorados... eles são explorados. (Grupo Focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

Patrícia – Os brancos são os opressores, no filme somos mostrados como os opressores.... na altura explorávamos demasiado as raças que considerávamos inferiores à nossa neste caso os negros... e que os considerávamos não de uma inteligência menor, mas que não compreendiam tão bem como é que era o mundo e, portanto, nós usufruíamos dessa sua ignorância. (Grupo Focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

Convergindo com estudos (Burke, 2004; Karlins, Thomas & Walters, 1969; Madon et al., 2001) que demonstram a prevalência da atribuição de estereótipos negativos a

peessoas negras, durante as discussões sobre *Li ké terra*, imagens de pessoas negras como musicais, barulhentas, grosseiras e despreocupadas com a vida – “happy-go-lucky” – marcaram presença no discurso de alguns participantes.

Carlos – Estavam despreocupados com a vida (...) um deles estava há três anos sem fazer nada.

Jorge – Acho que o primeiro que não fazia nada ainda tinha a preocupação de procurar como se legalizar no país.

Pedro – Oh, mas esse tem mais tempo...

Jorge – Mas enquanto um se dava ao trabalho de tentar construir os papéis o outro não fazia nada. (Grupo Focal sobre *Li ké terra*)

Ana – Vão ter mais dificuldades em arranjar emprego, porque além de serem de outras nacionalidades, não têm muita escolaridade, comparando com pessoas que tiveram a sua formação na escola e são mesmo portugueses.

Jorge – Como eles são de cor negra, muitas vezes as pessoas dizem que eles são vândalos, que são daqueles que roubam e tratam-nos mal. Às vezes não é isso. (Grupo Focal sobre *Li ké terra*)

Outros estereótipos sobre pessoas negras, em geral e sobre cabo-verdianos em particular, nomeadamente considerando que são agressivos, foram chamados à discussão sobre *Cavalo Dinheiro*. Os participantes parecem estar conscientes da existência de estereótipos mostrando, por vezes discordância, mas outras procurando justificações. Palavras como “revolta” aparecem associadas a negros:

Fausto – Só que há sempre aquela parte. Pronto aqueles problemas que aconteceram aqui há uns anos atrás nos bairros na Damaia... e Amadora⁹... os grupos maioritariamente são negros... associa-se logo a confusão, a rebeldia aos negros, então em Lisboa pior ainda porque há bairros tipicamente negros... eu acho que é um bocadinho também a frustração deles perante a sociedade... é um bocadinho a forma deles também de demonstrarem que estão revoltados de certa forma é um problema de integração. Acho eu. (Grupo Focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

Paradoxalmente, também nas discussões sobre *Cavalo Dinheiro*, alguns estudantes consideram a comunidade cabo-verdiana mais próxima dos portugueses do que outros africanos. Esta noção tem as suas raízes não apenas na forma como o poder colonial foi exercido no arquipélago (Henriques, 2016; Torgal & Paulo, 2008), mas também

⁹ Sublinhe-se que a Damaia pertence à Amadora, mas o estudante não sabe. Ele discorre sobre uma realidade que conhece apenas através dos média.

nas diferentes vagas migratórias, e diferentes origens socioculturais dos imigrantes de Cabo Verde que chegaram a Portugal – estes imigrantes eram inicialmente pessoas que pertenciam a uma classe média de funcionários do estado colonial¹⁰. A ideia prevalece mesmo que a comunidade retratada no filme não corresponda ao estereótipo “eles são quase como nós”: o processo de diferenciação entre nós e eles faz com que os participantes comparem trabalhadores que vivem na Amadora, com estudantes universitários seus colegas e os coloquem no mesmo todo indivisível de cabo-verdianos.

Ricardo – Não sei se por acaso fomos buscar a cabo-verdiana que é aquela talvez que mais se assemelha à nossa sociedade: conceito de família, religião, a cultura deles é muito semelhante à nossa não sei se foi de propósito... arranjam uma cultura negra, uma sociedade negra parecida com a nossa e mesmo assim nós rejeitamos, não sei se foi de propósito... ou não...

Anabela – Se calhar para mostrar que a única diferença entre nós e eles é mesmo a questão do tom de pele, não é mais nada...

Belmiro – Porque é assim... grandes comunidades cabo-verdianas aqui em Braga... Guimarães aqui na Universidade do Minho, quer dizer e eles, quer dizer só mesmo o tom de pele, porque quer dizer os costumes... tem uma diferenças, mas... é tudo igual a nós...

Moderadora – Muitos nasceram cá...

Belmiro – Sim... e relação à comunidade angolana ou moçambicana já é muito diferente.

Moderadora – Acham que é muito diferente?

Diana – São um pouco mais diferentes de nós... e creio que como o colega disse eles foram buscar uma raça negra os cabo-verdianos mais parecida com a nossa para mostrar que só mesmo a cor é que é o nosso problema.
(Grupo Focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

A cor da pele aparece como o maior problema entre “nós” e “eles”, também durante as discussões sobre *Li ké terra*. O facto de as duas personagens deste filme terem nascido em Portugal foi muito sublinhado pela moderadora do debate, mas a narrativa dos grupos focais persistentemente caiu na ideia de que eles são imigrantes, devido à sua cor de pele. Expressões de racismo relativamente a imigrantes (não apenas negros) podem ser observadas. Estas expressões às vezes destacam diferenças culturais outras são sustentadas por estereótipos sociais negativos.

¹⁰ Sobre a imigração cabo-verdiana em Portugal, ver Luís Batalha (2004).

Carlos – Mas, agora no caso de Portugal, o por quê de haver discriminação, por exemplo no racismo, eu sou tudo menos racista! Mas, vamos a ver, em 75% dos casos de assaltos na baixa de Lisboa são feitos por quem? São feitos por imigrantes de leste...

Jorge – Mas isso é consequência da entrada deles na sociedade portuguesa.

Carlos – Mas, uma coisa não justifica a outra.

(...)

Tânia – Algumas foram educadas assim não têm culpa, não é “não têm culpa”, não conhecem melhor, mas há outras que deviam ser um bocadinho mais compreensivas e eles esforçam-se agora, acho que assim vão ter um futuro melhor do que aqueles que andam aí a roubar. (Grupo Focal sobre *Li ké terra*)

Os participantes tendem a assumir que a exploração de imigrantes e o racismo está muito disseminado pela Europa, mas que os portugueses se destacam pela sua capacidade de se relacionarem com outros povos. Este retrato dos portugueses como um povo particularmente aberto ao multiculturalismo, tem as suas raízes na simplificação da teoria lusotropicalista do sociólogo Gilberto Freyre, que foi levada a cabo pelo *Estado Novo* e que foi largamente divulgada através do cinema (Castelo, 1998; Piçarra, 2015). Também a ideia de que o colonialismo português foi “melhor do que os outros colonialismos” esteve presente, durante os debates. Vários autores discutiram a tendência geral para o favoritismo endogrupal (Tajfel, 1982; van Dijk, 1992). Poderíamos dizer que a valorização das características supostas como sendo as dos portugueses é feita em duas frentes: por um lado, não se identificam com africanos porque eles são “imaturos”, “desleixados”, “preguiçosos”, etc., por outro lado, não se veem tão “intolerantes”, nem tão “frios” como os outros europeus.

Isabel – Somos gente simpática.

Catarina – Acolhedora.

Luísa – Talvez as tradições. Depende também de onde vieram, porque se vêm de países onde impera a violência e o racismo, etc... Eles vêm para cá muitas vezes para “fugir” da sociedade de lá.

Sandra – Sim, eu acho que somos acolhedores, somos um povo simpático e que as pessoas se integram bem aqui, em geral. (Grupo Focal sobre *Li ké terra*)

Christina – A sociedade portuguesa de certa forma... de certa forma pronto... deve ser dos povos que melhor os aceita porque teve uma grande ligação com eles, no passado e daí os soldados que tiveram lá eles sabem no fundo que aquilo são pessoas não são uns animais. E daí os soldados que estão no fundo a retratar alguma ligação próxima que tiveram com os negros, conviveram com eles diretamente. Agora cá de certa forma são, um bocadinho aceites em relação à maioria dos países europeus. (Grupo Focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DE NEGAÇÃO E RENÚNCIA

Durante as discussões sobre “raça” percebemos que os participantes usaram estratégias reveladas por estudos no campo da análise crítica discursiva (Bonilla-Silva, 2006; van Dijk, 1984, 1993) para evitarem serem percebidos socialmente como racistas. Não cabe aqui desenvolver uma análise crítica deste fenómeno que por si só indica a existência de racismo e também a sua rejeição, pelo menos em termos formais e sociais do contexto em questão. Contudo, é importante sublinhar que pesquisas anteriores (Bonilla-Silva, 2006; Gomes, 2013) indicam que no contexto de conversas *ingroup* o racismo pode ser expresso de forma mais explícita do que na presença de elementos externos, neste caso, a presença da moderadora.

Os participantes usaram com frequência modos linguísticos, estratégias de retórica e dispositivos técnicos que permitem aos utilizadores articular os quadros mentais e os *scripts* providenciados pelo pensamento hegemónico. É importante notar que esses marcadores de estilo só podem ser considerados ideológicos por repetição e repetição nos mesmos contextos discursivos (Bonilla-Silva, 2006; van Dijk, 1987). É o uso do mesmo recurso que o torna analisável como expressão de um grupo. As partes do diálogo que transcrevemos são, portanto, meramente exemplificativas das tendências que observamos, mas não pretendem ser exaustivas.

Ideias racistas são tendencialmente expressas numa lógica de sim, mas também não (Bonilla-Silva, 2006). Incorporar no discurso a perspetiva oposta àquela que se quer defender permite defender ideias muito problemáticas do ponto de vista social e colocá-las em termos raciais.

Marta – Eu penso que por vezes há certas pessoas que vêm para Portugal porque pensam que aqui vão ter mais regalias e às vezes vêm só mesmo por causa disso, porque se virmos bem há muitas pessoas que estão por aí, não digo que não haja pessoas que não vêm para aqui à procura de trabalho e uma melhor vida, mas há outras que só veem para se aproveitar. Uma pequena minoria, porque eu não acredito que uma pessoa queira estar sempre dependente de uma pessoa ou isso... Mas penso que agora isso está a mudar e já não acontece tanto... (Grupo Focal sobre *Li ké terra*)

Diana – Eu acho que também é os próprios indivíduos imigrantes... mas porque lá está quando eles imigraram para cá havia muito a questão do racismo... e isso claro que ajuda muito a que eles fiquem fechados no grupo..... (Grupo focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

Estratégias de renúncia ou negação, seguidas de uma afirmação racista, estão amplamente presentes nos debates. Eles podem aparecer como uma aparente negação, aparente concessão; transferência ou contraste e são construídos sobre a representação positiva do *self* e representação negativa do “outro” (van Dijk, 1992). Como um exemplo de aparente negação, observamos a afirmação quase sempre em termos bastante enfáticos de que “eu não sou racista” que permite adicionar a conjunção “mas”, à qual segue, por via de regra, uma afirmação muito forte do ponto de vista racial. Como no comentário já transcrito anteriormente:

Carlos – (...) eu sou tudo menos racista! Mas, vamos a ver, em 75% dos casos de assaltos na baixa de Lisboa são feitos por quem? São feitos por imigrantes de leste... (Grupo Focal sobre *Li ké terra*)

Um exemplo de aparente concessão seria a declaração dada anteriormente por um estudante do ensino secundário numa discussão sobre *Li ké Terra* “eu não digo que não há pessoas que vêm aqui à procura de trabalho e de uma vida melhor, mas há outras que só vem aproveitar”. Ou de forma ainda mais acusatória:

Alberto – Também há muita gente que trabalha, mas muitos deles acabam por viver de esquemas... (Grupo Focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

Também registámos exemplos de renúncia por transferência e contraste.

Clara – As pessoas mais velhas normalmente são mais [racistas]. Os retornados não tanto, mas a parte que ficou cá em Portugal, desde de pequenos, são um bocado racistas. (Grupo Focal sobre *Li ké terra*)

Casemiro – (...) quer dizer, nós eramos muito organizados... muito metódicos e eles não... um bocadinho viver assim mesmo por viver, com objetivo nenhum na vida. (Grupo Focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

Outro recurso usado pelos participantes nas discussões é o diminutivo, que lhes permite expressar posições que poderiam de outro modo ser consideradas racistas, sem o parecerem (Bonilla-Silva, 2006). O diminutivo também serve para diminuir e suavizar o racismo na sociedade portuguesa.

Teresa – Acho que os portugueses, às vezes, são um bocadinho “mauzinhos” para as pessoas que precisam de ajuda para se integrarem na comunidade e rejeitam, ou porque é “negro”, ou porque... (Grupo Focal sobre *Li ké terra*)

Casemiro – Desorganização total, quer dizer... eu acho que é um bocadinho... que eles não eram... mas no fundo o que querem mostrar é que aos olhos dos brancos era um bocadinho por aí (Grupo Focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

A projeção tem sido considerada um instrumento efetivo e bastante comum para a defesa de nós mesmos (Pinto, 2014) e também é uma ferramenta importante na criação de uma identidade “nós” versus “eles”. O aspeto mais importante desse dispositivo, para a nossa análise, é que a projeção ajuda-nos a “escapar da culpa e da responsabilidade e a alocar a culpa noutra lugar” (Bonilla-Silva, 2006, p. 64). A projeção assume diferentes formas e graus de refinamento. Pode aparecer de uma forma bastante sofisticada, por exemplo: “pequena minoria, porque não acredito que uma pessoa queira estar sempre dependente de outra pessoa...”. Neste comentário sobre *Li ké terra*, após uma afirmação potencialmente problemática, o participante projeta uma espécie de identificação emocional. No entanto, a projeção geralmente aparece de forma bastante frontal. Nas discussões sobre ambos os filmes, os participantes usaram expressões como a de Paula, uma estudante do ensino secundário durante uma discussão sobre *Li ké terra*: “os negros é que costumam ser mais racistas”. De acordo com van Dijk (1992), a estratégia argumentativa de manutenção da face dispõe de uma bateria forte e complexa de ações semânticas e uma delas consiste especificamente na inversão: colocar o foco na intolerância do “outro”. Associada à projeção, aparece a culpabilização das pessoas segregadas pela sua própria condição, presente também de forma explícita em vários comentários:

Gabriela – (...) isso às vezes também podem ser eles que não se abram às pessoas de cá. Por exemplo, um estrangeiro que venha, nós até podemos muito bem acolher, mas ele não se sentir acolhido e não quiser conviver. (Grupo Focal sobre *Li ké terra*)

Nuno – Há pessoas que, por vezes, acham que apenas a sua religião e a sua cultura é a certa e que não se deve aprender mais sobre as outras...

Marta – Estão fechados na sua própria cultura e não aceitam...

Nuno – Nem visões de outras partes, de outras culturas. (Grupo Focal sobre *Li ké terra*)

Vasco – (...) associa-se logo a confusão, a rebeldia aos negros, então em Lisboa pior ainda porque há bairros tipicamente negros... eu acho que é um bocadinho também a frustração deles perante a sociedade... é um bocadinho a forma deles também de demonstrarem que estão revoltados de certa forma é um problema de integração. Acho eu. (Grupo Focal sobre *Cavalo Dinheiro*)

Parece importante sublinhar que entendemos o racismo como um problema de poder; portanto, as extrapolações nunca são meramente individuais. Ao analisar o racismo como um discurso estrutural, procuramos compreender como as estruturas de poder, dominação e desigualdade dentro de uma sociedade são reproduzidas pela fala. Como Stuart Hall observou (1984, p. 7) “em qualquer sociedade, todos nós fazemos uso constante, de um conjunto de quadros de interpretação e compreensão, muitas vezes de maneira muito prática e inconsciente, e essas coisas por si só, permitem-nos entender o que está a acontecer ao nosso redor, qual é nossa posição e o que provavelmente faremos”. As regras da ideologia, como as da gramática, são criadas e aprendidas socialmente e, portanto, as regras de como falar corretamente não são questionadas dentro de seu contexto social, uma vez que são percebidas como “naturais”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das sérias limitações de algumas abordagens acadêmicas tradicionais ao estilo de vida das comunidades negras pobres (Murray, 1984) que tendem a culpar as vítimas, mesmo os críticos mais severos dessas abordagens (Bonilla-Silva, 2006) reconhecem que geralmente o isolamento social e cultural de um grupo leva à diferenciação, ao crescimento da coesão e ao fortalecimento da identidade do grupo subalternizado.

Nos filmes analisados, há um forte sentido de identidade de grupo/comunidade por parte das personagens retratadas. A estratégia de construir e afirmar as identidades desses grupos requer a convocação de uma memória coletiva que encontra no cinema uma forma de se tornar memória cultural (Assmann, 2008). Por outro lado, os grupos focais com jovens, entre os 16 e os 21 anos, que vivem no norte de Portugal, sem contacto direto com as comunidades negras do sul do país que os filmes retratam, mostraram que os estereótipos sociais sobre os negros são endossados pelos participantes, embora reconheçam a persistência do preconceito racial na sociedade portuguesa. Durante as discussões dos grupos focais, o peso das representações advindas de um passado colonial foi determinante no diálogo com as imagens que estavam a ser projetadas.

No entanto, os filmes provocam diferentes abordagens. A linguagem cinematográfica de *Li ké terra* é acessível e os protagonistas são aproximadamente da mesma idade que os participantes dos grupos focais, portanto, poderia ser fácil para os participantes identificarem-se com eles, embora vários participantes pareçam avaliar estereótipos relacionados à inércia percebida, ou falta de preocupação das personagens. A primeira reação dos participantes a *Cavalo Dinheiro* é muitas vezes a confissão de que não o entendem – devido à sua duração, à sua complexidade narrativa, ou à distância que os participantes têm das referências históricas e cinematográficas que o filme invoca – mas uma vez encontrada a “chave emocional para entrar” no filme, os participantes tendem a não culpar as personagens pela situação de exploração a que estão sujeitas e nunca se colocam numa posição em que “isso não poderia acontecer comigo”. Isto acontece, acreditamos, por razões especificamente cinematográficas, por exemplo, o ângulo – *contre-plongée* – muitas vezes escolhido para filmar Ventura e Vitalina, o que lhes confere um carácter nobre, respeitável e fascinante. Também o tom poético dos diálogos, a música e

o silêncio que o filme requer levam a uma leitura das personagens como arquétipos mais do que “os outros” que vivem nos bairros degradados. A forma como os “portugueses”, os “patrões” são claramente apontados, em *Cavalo Dinheiro* é diferente do discurso usado por *Li ké terra* que se refere a uma exclusão perpetrada pelo sistema, sem nunca abordar diretamente a questão do racismo institucional. No primeiro caso, impõe-se uma situação na qual claramente alguns foram “explorados”, “enganados”, o segundo permite justificativas políticas para a segregação. Essa postura política diferente leva, acreditamos, a uma diferença na forma como os participantes leem “raças” nos dois filmes.

Convergindo com outros estudos (Cabecinhas, 2007; Macedo, 2017; Vala & Pereira, 2012), a análise das discussões dos grupos focais revela a persistência de estereótipos negativos sobre os imigrantes africanos e seus descendentes, indicando que o passado colonial continua a influenciar o imaginário e as identidades sociais dos jovens. À semelhança de outros estudos realizados em Portugal e noutros países europeus (Howard, 2009, 2011), também percebemos que os participantes reproduzem os códigos comunicativos da ideologia hegemónica sobre raça e usam os quadros comunicativos que lhes permitem expressar o racismo sem aparecer socialmente como racistas.

Os estudantes portugueses que participaram nos grupos focais estão abertos à discussão sobre o passado colonial e as suas consequências no presente, mas não estão familiarizados com este período histórico. O racismo na sociedade portuguesa apenas recentemente começou a ser objeto de discussão na esfera pública. O cinema pode desempenhar um papel central no desafio às representações hegemónicas e promover a mudança social. Apesar da “inércia notável” (Wagner, Holtz & Kashima, 2009, p. 376) dos sistemas de significado cultural, os estereótipos sociais sobre grupos não são estáticos; a sua mudança depende do interesse político que é a base da dinâmica social.

Tradução: Ana Cristina Pereira

FINANCIAMENTO

Artigo desenvolvido no contexto do projeto “Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?”, financiado pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

REFERÊNCIAS

- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- Arenas, F. (2015). Migrations and the Rise of African Lisbon: Time Space of Portuguese (Post)coloniality. *Postcolonial Studies*, 18(4), 353-366.
- Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. In A. Erll & A. Nünning, *Cultural Memory Studies. An International and interdisciplinary handbook* (pp. 109-118). Berlim: Walter de Gruyter.
- Bauman, Z. (2004). *Identity conversations with Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman*. Cambridge: Polity Press.

- Baptista, T. (2011). *Depois do cinema português*. Covilhã: Livros LabCom 5-20.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. Nova Iorque: Routledge.
- Batalha, L. (2004). *The Cape Verdean diaspora in Portugal: colonial subjects in a postcolonial world*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Bonilla-Silva, E. (2006). *Racism without racists: colour blind racism and the persistence of racial inequality in the United States*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Burke, P. (2004). *Estereótipos do Outro. Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC.
- Cabecinhas, R. (2007). *Preto e branco: a naturalização da discriminação racial* Porto: Campo de Letras.
- Castelo, C. (1998). "O modo português de estar no mundo", o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Porto: Edições Afrontamento.
- Costa, P. (Realizador). (2006). *Juventude em marcha* [Filme]. Portugal: Optec, Portugal.
- Costa, P. (Realizador). (2014). *Cavalo Dinheiro* [Filme]. Portugal: Optec, Portugal.
- Dias, A. (2008). Aquela é a minha terra. *Visão*, 416. Retirado de <http://pedrocosta-heroi.blogspot.pt/2008/03/aquela-minha-terra.html>
- Fivush, R. (2008). Remembering and reminiscing: how individual lives are constructed in family narratives. *Memory Studies* 1(1), 49-58.
- Gomes, S. (2013). *Criminalidade, etnicidade e desigualdades: análise comparativa entre os grupos nacionais dos PALOP e Leste Europeu e o grupo étnico cigano*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Hall, S. (1984). The narrative construction of reality. *Southern Review* 17, 3-17.
- Hall, S. (2005). *A Identidade cultural na Pos-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Hall, S. (1993). Cultural identity and diaspora. *Framework*, 36, 222-237.
- Halpern, M. (2014, 5 de dezembro). Cavalo Dinheiro, de Pedro Costa - Alto Cutelo. *Jornal de Letras*. Retirado de <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/cinema/cavalo-dinheiro-de-pedro-costa-alto-cutelo=f803245>
- Henriques, J. G. (2016). *Racismo em Português*. Lisboa: Tinta da China.
- Howarth, C. (2009). "I hope we won't have to understand racism one day": researching or reproducing "race" in social psychological research? *British Journal of Social Psychology*, 48(3), 407-426. <https://doi.org/10.1348/014466608X360727>
- Howarth, C. (2011). Representations, identity and resistance in communication. In D. Hook, B. Franks & M. Bauer, *The social psychology of communication* (pp. 153-168). Londres: Palgrave.
- Karlins, M., Thomas, L. C. & Walters G. (1969). On the fading of social stereotypes: studies in three generations of college students. *Journal of Personality and Social Psychology*, 13, 1-16.
- Lemière, J. (2006). "Um centro na margem": o caso do cinema português. *Análise Social* XLI(180), 731-765.
- Macedo, I. (2016). Youth and portuguese cinema: the (de)colonisation of the imaginary? *Comunicação e Sociedade*, 29, 291-309.

- Macedo, I. (2017). *Migrações, memória cultural e representações identitárias: a literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal
- Madon, S., Guyll, M., Aboufadel, K., Montiel, E., Smith, A., Palumbo, P. & Jussin, L. (2001). Ethnic and national stereotypes: the Princeton trilogy revisited and revised. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 27(8), 996-1010. <https://doi.org/10.1177/0146167201278007>
- Matos, P. F. (2016). Images of Africa? Portuguese films and documentaries related to the former colonies in Africa (first half of the 20th century). *Comunicação e Sociedade*, 29, 153-174.
- Mead, L. (1986). *Beyond entitlement: the social obligations of citizenship*. Nova Iorque: Free Press.
- Murray, C. (1984). *Losing ground: american social policy, 1950-1980*. Nova Iorque: Basic.
- Oliveira, L. M. (2014, 4 de dezembro). Pedro Costa: cada filme é melhor que o anterior. *Publico*. Retirado de <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/preso-neste-elevador-1678267>
- Paradelo, M. & Xiana A. (s.d.). Eu acho que há cineastas que não têm a coragem de não fazer filmes. Retirado de <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2012/12/entrevista-Costa.pdf>
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Pinto, E. R. (2014). Conceitos fundamentais dos métodos projetivos. *Ágora*, 17(1), 135-153. <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982014000100009>
- Pinto, F. M. (2011). *A integração de Portugal nas comunidades europeias*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra, Portugal.
- Reis, F., Guerra, J. M. & Baptista, N. (Realizadores). (2011). *Li ké terra* [Filme]. Portugal.
- Riss, J. (1890). *How the other half lives: studies among the tenements of New York*. Boston: Bedford/St.Martin's.
- Rommery, J. (2015). Film of the week: Horse Money. *Filmcomment*. Retirado de <http://www.filmcomment.com/blog/film-of-the-week-horse-money>
- Roldão, C. (2015). *Fatores e perfis de sucesso escolar "inesperado": trajetórias de contratendência de jovens das classes populares e de origem africana*. Dissertação de Doutoramento, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Portugal.
- Tajfel, H. (1982). *Grupos humanos e categorias sociais*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Torgal, L. R. & Paulo, H. (Eds.) (2008). *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Vala, J. & Pereira, C. (2012). Racism: an evolving virus. In F. Bethencourt & A. Pearce (Eds.), *Racism and ethnic relations in the Portuguese-speaking world* (pp. 49-70). Nova Iorque: Oxford University Press.
- van Dijk, T. A. (1984). *Prejudice in discourse: an analysis of ethnic prejudice in cognition and conversation*. Amsterdam: Benjamins.
- van Dijk, T. A. (1992). Text, talk, elites and racism. *Discours Social/Social Discourse*, 37-62.
- van Dijk, T. A. (1993). Analysing racism through discourse analysis: some methodological reflections. In J. Stanfield (Ed.), *Race and ethnicity in research methods* (pp. 92-134). Newbury Park, CA: Sage.

Wagner, W., Holtz, P. & Kashima, Y. (2009). Construction and deconstruction of essence in representing social groups: identity projects, stereotyping, and racism. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 39(3), 363-393.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Ana Cristina Pereira aguarda defesa da tese de doutoramento, em Estudos Culturais, intitulada *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique*, desenvolvida na Universidade do Minho, e financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Licenciada em Estudos Teatrais pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa e pela Escola de Música e Artes do Espetáculo do Porto e mestre em Ciências da Educação pela Universidade de Aveiro. É membro do projeto “Memória, Culturas e Identidades: o passado e o presente das relações interculturais em Moçambique e Portugal”, financiado pela Fundação Agakhan e também do projeto “A margem do cinema português: estudo sobre o cinema português afrodescendente produzido em Portugal”, financiado pela Fundação Gulbenkian. Tem como principais interesses de investigação: cinema pós-colonial, identidade social, representações sociais, racismo e memória cultural.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3698-0042>

Email: ana.c.pereira@outlook.com

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Isabel Macedo é doutorada em Estudos Culturais pela Universidade do Minho e Universidade de Aveiro, na área da Comunicação e Cultura. A sua tese de doutoramento intitula-se *Migrações, memória cultural e representações identitárias: a literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural*. É investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade e integra várias associações nacionais e internacionais na área da comunicação, da educação e da cultura visual. Co-editou a revista *Comunicação e Sociedade*, dedicada ao tema “Ciências da Comunicação e Estudos Lusófonos”, e a *vista - Revista de Cultura Visual*, intitulada “Memória cultural, imagem, arquivo”. Alguns dos seus principais trabalhos são: “Representations of dictatorship in Portuguese cinema” (2017), em co-autoria; “Interwoven migration narratives: identity and social representations in the Lusophone world” (2016), em co-autoria, e “Os jovens e o cinema português: a (des) colonização do imaginário?” (2016).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4107-3997>

Email: isabel.macedo@ics.uminho.pt

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Rosa Cabecinhas é professora no Departamento de Ciências da Comunicação, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho e investigadora do Centro de

Estudos de Comunicação e Sociedade. Atualmente é diretora do Programa Doutoral em Estudos Culturais na mesma universidade. É autora de vasta obra científica na área da comunicação intercultural.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1491-3420>

Email: cabecinhas@ics.uminho.pt

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

* **Submetido: 12-06-2018**

* **Aceite: 02-01-2019**

FILM SCREENING AFRICAN LISBON: TALKING ABOUT *LI KÉ TERRA* AND *HORSE MONEY* IN CLASSROOMS

Ana Cristina Pereira, Isabel Macedo & Rosa Cabecinhas

ABSTRACT

Today, through cinema, television, videogames, other audiovisuals and especially advertising, images have a role shaping beliefs, concepts and dreams. Most images have an inner action beyond our control, spreading social stereotypes that embody our visions of the world. Recent Portuguese film production highlight controversial visions of the complex post-colonial reality in contemporary society due to the clashes of memories about the colonial past that these films instigate. The documentary *Li ké terra* (2010) and the feature film *Horse Money* (2014) constitute places of memory and historical reconstruction: both films tell stories about Cape Verdean communities in Portugal, revealing present realities strongly influenced by a colonial History. Through focus group discussions about these films we examine how young students (re)construct their perceptions about the daily lives of African “immigrants” in Portugal and their representations of “race”. These focus group discussions enabled us to scrutinize the way collective memories are (re)created in post-colonial contexts, and whether and how these memories enable the critical reflection about past conflicts and current intergroup relations. This qualitative analysis was carried out using the inductive-comparative method and the critical discourse analysis.

KEYWORDS

Li ké terra; *Horse Money*; cinema; social stereotypes; racism

LISBOA AFRICANA NO CINEMA: CONVERSAS EM SALA DE AULA SOBRE *LI KÉ TERRA* E *CAVALO DINHEIRO*

RESUMO

Hoje, através do cinema, televisão, videogames, publicidade e outros meios audiovisuais, as imagens têm um papel importante na formação das nossas crenças, conceitos e sonhos. Possuindo um movimento intrínseco que frequentemente escapa ao nosso controlo, as imagens podem contribuir para difundir estereótipos sociais, que marcam as nossas visões do mundo. A recente produção cinematográfica portuguesa destaca visões polémicas da complexa realidade pós-colonial na sociedade contemporânea, devido aos choques de memórias sobre o passado colonial que instiga. O documentário *Li ké terra* (2010) e a ficção *Cavalo Dinheiro* (2014) constituem espaços/lugares de memória e de reconstrução histórica. Através de discussões de grupos focais examinamos como jovens estudantes constroem as suas perceções sobre o quotidiano dos “imigrantes” africanos em Portugal e as suas representações sobre “raça”. A análise das discussões dos grupos focais permite a compreensão do modo como as memórias coletivas são (re)criadas em contextos pós-coloniais e uma reflexão crítica sobre conflitos (passados) e as relações intergrupais atuais. Esta análise qualitativa foi realizada com o recurso ao método indutivo-comparativo e também à análise crítica do discurso.

PALAVRAS-CHAVE

Li ké terra; *Cavalo Dinheiro*; cinema; estereótipos sociais; racismo

CINEMA, MEMORY AND IDENTITY(IES) RECONFIGURATION

Cinema is an art form and a powerful medium of communication that is socially and culturally transversal, given its particular way of reproduction and distribution. Like other media, Film can contribute to reinforce hegemonic social representations, but it can also play an important role in the dissemination of controversial representations, thereby promoting social change. Political regimes have tried throughout history to use the medium of Film to serve their own purposes, and this happens both in authoritarian and democratic practices. The filmmakers choose (consciously or not) to collaborate with the political system in which they live, or they try to convey an alternative discourse. The public has the responsibility to interpret the films (producing meaning), which is a never-ending task, given the successive different interpretations that a single piece of work takes on.

The modern Portuguese colonization of Africa was always somewhat documented by cinema. In the first decades of the twentieth century short films were made with “natives” performing rituals, dressed in traditional clothing, showing how useful they were to the Portuguese in the colonies, and how they respected Portuguese culture, despite being exotic, eccentric and strange (Matos, 2016). But it was only after the 1930s, during *Estado Novo*, that Film was strategically used to enhance a sense of national identity (Piçarra, 2015) turning the colonial empire into a flag of national pride.

The Carnation Revolution that occurred on the 25th April 1974 opened the doors to democracy and to the political negotiation that led to the independence of the Portuguese colonies in Africa. The years that followed were characterized by the affirmation of a creative freedom influenced, both, by the European *auteur* cinema, especially *Nouvelle Vague*, and a revolutionary political conscience. In the late 1970s, and especially during the 1980s, Portugal made a huge effort to become a “full status” European country and join the EEC (now EU). Regarding this matter Lemière (2006) refers that the Portuguese late decolonization was followed by a self-reflexivity period when the “nation” faced a new reality in which it had become “small and poor”. Reinforcing this feeling, the European institutional exigence compelled the country to acknowledge its littleness¹.

It was only in the 1990s that people of Cape Verdean origin started to emerge in Portuguese films. This decade gave birth to a generation of filmmakers formed by the Escola Superior de Teatro e Cinema [Lisbon Theatre and Film School]². This new genera-

¹ Portugal's entry into the European Economic Community (EEC) in 1986 resulted from several years of difficult negotiations with the other European partners. The application was submitted on March 28, 1977, but several difficulties had to be overcome through a negotiation processes that dragged on for eight years and eight Portuguese governments. On the negotiating table, among other issues, were issues related to trade, agriculture, fisheries and emigration. The Treaty of Portugal's accession to the EEC was signed on June 12, 1985, and the country officially joined the community on January 1, 1986 (Pinto, 2011).

² In 1973 the School of Cinema was created, with Alberto Seixas Santos as its first director, supported by a group of members

tion of filmmakers³, was heir to a tradition of purist, eclectic, and strongly ideological cinema – it had, as teachers, some of the directors of the Portuguese *Novo Cinema* – but came with its own agenda and the desire to seduce the public (Baptista, 2011). In the last decade of the twentieth century, some films were made with the purpose of producing an insight about urban and often marginal daily lives, challenging a concept of “nation” that excludes plural and peripheral realities.

In the twenty-first century a significant part of Portuguese film is committed to promoting some insight into the Portuguese society, and the recent Portuguese history, that might question the construction of Portuguese cultural identity. In this process, the postcolonial Diasporas are having a catalytic part, because, through them, cultural transit and translation (Hall, 2005) of cultures and identities for new migration locations is accelerated and stressed, thereby changing local cultures.

According to Bhabha (1994) these are distinctive identity types of late modernity, which have direct intervention in the spatio-temporal perception and in the current configuration of otherness, as representing the “in-between”: the other is neither “a” nor “another”, but something “beyond interval” (1994, p. 103). These hybrids are situated in a “transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion” (1994, p. 19).

Instead of the top-down “imagined communities” such as Anderson (1983) described, there are now parallel communities that coincide in time, and relate with each other and with the state, in a kind of rhizome of multiple identities. In the place of “national identity” a cumulative and performative, hybrid identity (Bhabha, 1994) now appears built from below and in the daily practice, notwithstanding all the contradictions and risks involved in the process.

There are, however, factors that play an important role in constructing liquid identities (Bauman, 2004) – the individuals degree of freedom in identity negotiations is constrained by social status, cultural meaning systems and political circumstances (Cabecinhas, 2007) and the global system in which we live is racially, socially and culturally hierarchized (Bonilla-Silva, 2006). The sophisticated contemporary societies relegate to culture the differences traditionally attributed to “races” and individuals develop discursive strategies that allow them not to appear socially as racists (van Dijk, 1984) but that does not mean they question the concepts and prevailing social stereotypes inherited from the past. According to Wagner, Holtz and Kashima (2009) essentializing the “other” is fundamental to the (re)construction of group relations. This process plays a core role on racism, xenophobia and dehumanization, but also on self-construed social identity.

In the next point, after a brief overview of two films: *Li ké terra* (2010), by Filipa Reis, João Miller Guerra and Nuno Baptista, and *Horse Money* (2014), by Pedro Costa, we analyse the dialogue Portuguese students developed with these films, which were shown to

like Fernando Lopes, Paulo Rocha and António da Cunha Telles, the technician Costa e Silva and the critics Bénard da Costa and Eduardo Prado Coelho, among others.

³ Margarida Vila Verde, Joaquim Sapinho, Fernando Vendrell, Pedro Costa, among others.

different audiences in different contexts. The film screenings were followed by debates aiming at understanding how identity and otherness is currently (re)built through these films.

LI KÉ TERRA AND HORSE MONEY: AN OVERVIEW

Li ké terra (Filipa Reis, João Miller Guerra & Nuno Baptista, 2010) is a documentary film about a descendant generation of Cape Verdean immigrants in Lisbon, who have to deal with a bureaucratic system that does not recognize them as Portuguese, despite having been born in Portugal; a school that wants them to memorise things instead of understanding them; and the impossibility of getting a job without having Portuguese ‘papers’, and school certificate. In the words of Miguel Moreira, one of the two main characters in the film: “This is what is called a vicious circle, right?”

In Cape Verdean language *Li ké terra* means approximately *this is my land*, and in this film it refers to the neighbourhood where these young men live. This title tries to describe the feeling of these people towards their own neighbourhood, but in *Li ké terra* the problem is that, legally speaking, they are not from there. Miguel and Rúben have goals: to get the legalization papers, finish school and get a job. Obtaining documentation of citizenship is their lives main objective.

Miguel and Rúben built a representation of Africa as a kind of “lost paradise”, a place of emotional identification and therefore a place where the identity of this two young men is (re)created. The family’s story plays a central role in the way Miguel (re) constructs his identity: “the young man identifies himself culturally as Cape Verdean. To Miguel Moreira the education, music, food and even the way in which he expresses his emotions are Cape Verdean” (Macedo, 2016, p. 279) and he draws on narratives and myths about the Cape Verdean culture, building an “imagined community” (Anderson, 1983; Hall, 1993) to which he feels he belongs.

Miguel Moreira, known as Tibars, lives with his grandmother, since his mother died and his father was arrested and repatriated. Despite not having Portuguese citizenship documents, he attends school. Rúben Furtado, known as Dibela, has several brothers and sisters. He does not attend school anymore and he is trying to get the required documentation to obtain Portuguese nationality.

Horse Money (Pedro Costa, 2014) can be described as a lyrical statement that confronts us with a dream, or a nightmare, as it explores the memory and the madness⁴ of the Cape Verdean Ventura, who moved to Portugal in the early 1970s, where he lived during the Carnation Revolution, and worked all his life. *Horse Money* tells us about a generation of Cape Verdean people who left their homelands in the pursuit of a better life, and who lost their youth, their health and often their lives whilst doing so. As days go by, dreams get mixed with memories, and memories of home lose their transparency, although there is a common destiny that unites all characters in the film.

⁴ Words like “dream”, “nightmare”, “madness” are often used to talk about *Horse Money*; see Rommey (2015); Oliveira (2014), among many others.

The fate of *the other half*⁵ is shared by Vitalina: she got married in Cape Verde, and after the marriage, her husband returned to Portugal to work. One day Vitalina's sister gave her the news of her husband's death, and she rushed to the embassy to get papers to go to his funeral in Lisbon. The process and the journey were not easy, nor fast enough; when she arrived in Portugal, her husband had already been buried. Vitalina shares her painful memories, both with her friend Ventura and the public, as she reads the official documents, always with a heart-breaking whispering voice.

Ventura, who is ill, recovers from his illness immediately after talking with Vitalina for the first time. Progressively he becomes her husband, as they progressively become the other, in a process of self-identity exchange, which is achieved through a non-realistic and sometimes non-coincidental switch between images and text, and between voices and images: Vitalina and Ventura assume each other's story as if they had both lived the two stories. As a matter of fact, and in a way, they did. Once again the idea of a common fate emerges.

This displacement of time and place culminates in the lift scene, where Ventura talks with "ghosts that haunt him": those who are alive, those who are dead, and those who are merely symbols. At the end of this cathartic lift trip (which can be, of course, a metaphor for his mind) Ventura, who is prostrate at a lift's corner, turns his face up to the camera, and says: "this is the story of the young life".

Pedro Costa worked with the Cape Verdean community of Fontainhas (now Casal da Boba) since the middle 1990s and constructed a cinematographic work based, from the aesthetic point of view, in the *auteur* cinema tradition. The singularity of Pedro Costa's work, as a whole, results from this double movement (fleeing and looking for cinema): Costa moves away from the present modes of cinematographic production, pushing himself into the life of the community, while at the same time, he constructs his films starting from the cinematographic references of which he is heir.

Filipa Reis has a degree in management and a post-graduation in film and television. She founded, with João Miller Guerra, a company that develops cinematographic and television projects. The directors inserted themselves in social neighbourhoods in the suburbs of Lisbon, in order to show that reality from the inside out. They develop the work with people of these neighbourhoods, making them tell their stories, deepening the question of perspective. *Li ké terra* is what is conventionally called a fiction of the real: a reality staged by its own protagonists.

From the aesthetic viewpoint *Li ké terra* and *Horse Money* reveal considerable differences, although the themes and the methodology of work intercept. The interest in analyzing these two films together lies precisely in the attempt to understand how the relationship with the public, particularly with regard to the reading of racial representations, results from so different proposals from the artistic and political point of view. It is about perceiving how the public, with its cultural and generational references, dialogues

⁵ *How the other half lives: studies among the tenements of New York* (1890) is a book by the photographer and journalist Jacob Riis about the daily life of immigrants in NY City in the beginning of the twentieth century. Some of Riis's photographs are used by Pedro Costa in *Horse Money*.

with such different films. To what extent do these references overlap with these films proposals and to what extent the cinema has the capacity to lead the public to change their perceptions?

PLACES OF POIESIS – THE FOCUS GROUP DISCUSSIONS

There is a kind of continuity between the films *Li ké terra* and *Horse Money*. Both films are based on this particular reality of people “with Cape Verdean origin” who live at Casal da Boba, Lisbon. While in *Li ké terra* we see the hopes and dreams of two boys, in *Horse Money* we are confronted with the despair of those who could be their parents, or grandparents. In both films characters are imprisoned in a world made of structures they cannot control, they cannot improve, even though they understand them.

The two films were shown to previously selected audiences, and afterwards discussions were held. *Li ké terra* was seen and discussed by young people attending secondary schools in the north of Portugal: 17 focus group with 129 high school students (84 females, and 45 male), aged between 16 and 18 years. The focus groups were developed in the disciplines of Philosophy and History, from January until April, 2013. *Horse Money* was shown in universities in the north and centre of Portugal: 4 focus groups with 73 graduation students (40 females and 33 male), aged between 17 and 21 years. The focus groups were developed in Sociology and Theatre courses, from October 2014 to February 2015.

Both secondary and higher education levels were chosen as we considered that they involve an age cohort in which individual identities are (for different reasons and in different modes) at a critical stage of construction (Fivush, 2008) where is crucial the reflection on media’s role in the representation of certain realities.

In the documentary *Li ké terra* (2010), the discussion about the difficulties of obtaining Portuguese legal nationality for afro-descendant people is central, because, as Filipa Reis⁶ says, one of the main objectives of the film was to portray that reality. However, during the process of producing the film the directors “realized that there is a large group of Cape Verdean descendants in these communities who were born here and do not feel Portuguese”, for Filipa Reis (2013) “it is a question of identity”. In the light of this finding, she redefines intentions:

I would like to “share people” ... maybe I would like to deconstruct stereotypes, in the sense that I’m immensely interested in the complexity of people. People are very complex, they are not only what we sometimes see and immediately project on them, and therefore I’m more interested in working the human complexity than in working the social classes.

To Pedro Costa (2008) it is important “not to forget that we live in a planet that has this name, that has a particular form of organization, that this is where Arabs, Blacks,

⁶ The interview with Filipa Reis took place on 23 April of 2013, in Lisbon.

and others live”⁷. The author reveals his opinion of what cinema is about:

I always thought that cinema spoke about 90% of the humanity, and that was stupid. I still think it is, because I think that what happens in Fontainhas is what happens in India, in Latin America, in Asia, in Africa (...). I've always believed that cinema was made out of this 90% and it is; I cannot be that wrong.⁸

WE VERSUS THEM AND HOW THE PAST WEIGHTS ON THE PRESENT

During the discussions we registered the effort to deepen the issues raised by *Horse Money*, for example as if the lift where Ventura confronts his memories and his fears is not only the world (mind) of Ventura, but also a valid metaphor for all humans.

Agnes – We are all prisoners... we are prisoners of ourselves, inside ourselves there are our fears, our happiness and sadness and sometimes they stay with us forever... only each of us knows. I made this reading mainly because of that character Ventura. In the end I didn't understand very well if he was talking with the soldier or if he was imagining that conversation... For me he was creating that discussion in his mind... because we all have ghosts, everybody has their own ghosts. So the ghosts in his mind make that situation real for him, even if for me, watching the film, it was only pure illusion. I found it a little bit difficult. Just as life is. (Focus group about *Horse Money*)

Manuel – There is here quite a strong universal sense. This happens by chance in Portugal, and among Cape Verdean immigrants but this could be in many other places... many other communities: revolutions, badly solved, colonialism, and all the consequences that come from there... (Focus group about *Horse Money*)

The problems raised by *Li ké terra* were often seen as a consequence of history. And in this case students have the tendency to naturalise racism nowadays, or to consider it as something unavoidable.

Lídia – Because the black race has always been associated with the people who work at the lowest level, they are the poorest, the ones who have to do what we say.

Clara – It has to do with the history of the world.

Lídia – It is everything. We are the result of something.
(Focus group about *Li ké terra*)

⁷ Interview given to André Dias (2008) “Aquela é a minha terra”, *Visão*, nº 416.

⁸ Interview given to Martin Paradelo; Xiana Arias (n.d.) “Eu acho que há cineastas que não têm a coragem de não fazer filmes [I believe that there are directors who don't have the courage not to make films]”.

We also observed a certain tendency to approach both films by identification with the main characters, which was surprising given the apparent distance between the participants and the represented reality. It is important to note that participants were almost all White⁹, and living in a region of the country distant from Lisbon and its suburbs, also it is important to say that black communities in the north of Portugal are small, rare, and not particularly present in the media. This identification with the main characters of the films endorses however different feelings or beliefs.

Seeing *Horse Money*, participants tend to leave behind all the possible differences between them (and their families) and the characters:

Sandra – This is exactly the same story that happened to my grandfather. He went to France in the pursuit of a better life and there they used to live in places where only the Portuguese were living, and with no conditions. (Focus group about *Horse Money*)

Rita – My uncle was in the colonial war, and now he had a stroke and the only thing he talks about is bombs, and the noise, and killing people... it is very interesting to see this other side where reality appears like an overlap of layers, which don't arrive to us complete. There is something that arrives to us, and something else that is a construction of identity based on several happenings. (Focus group about *Horse Money*)

Seeing *Li ké terra*, identification often appears as a way to justify racism as something that happens everywhere, or to say that immigrants in Portugal have to find their own way, just as the Portuguese did abroad.

João – But even us abroad, as immigrants, we are also treated like that.

Carla – Maybe not!

João – My uncles and my grandparents were treated the same way! Not now, not anymore, but in the beginning, when they went abroad they were all rejected.

Luísa – There is a lot of xenophobia, both here and there!

(Focus group about *Li ké terra*)

STEREOTYPES, ESSENTIALIZATION OF THE “OTHER” AND INGROUP DISTINCTIVENESS

Participants in the focus group recognized the persistence of racism in Portuguese society. The younger participants in this study were not aware of the difficulties young people of African origin faced to obtain Portuguese citizenship documents, but they acknowledged it as a problem and as an injustice. Perhaps, due to the different ages, and

⁹ In Portugal there is no official racial or ethnic categorization, therefore is impossible to know the percentage of non-White population, but estimative indicate that the majority of Afro-descendants live in the region of Lisbon. Concerning this issue, see Roldão (2015) and Arenas (2015).

different levels of education, participants, in focus groups about *Horse Money* were much harder on the issue of racism.

Clara – I think there's a lot of discrimination in these matters. It can somehow be because their parents are of another nationality; I think that it moves them a little bit of reality. They feel that.

Ana – I think they feel like that... a bit displaced! In spite of wanting to be Portuguese, they feel they are not from here, they are from some place elsewhere.

Mariana – There's always something that ties them to Cape Verde and this is felt throughout their lives.

Ana – And people make a point of always reminding them of it... (Focus group about *Li ké terra*)

Amilcar – This is what happens now in many situations: they (immigrants) are exploited, and they don't receive... they don't have documents, they have nothing, they can't appeal to anyone because they are illegal... exploited... they are exploited. (Focus group about *Horse Money*)

Patricia – White people are oppressors, and in the film they are portrayed as oppressors. We exploited the other races that we considered inferior to ours, in this case the Black people... considering them less intelligent, and because they didn't understand our world we took advantage of them. (Focus group about *Horse Money*)

Converging with studies (Burke, 2004; Karlins et al., 1969; Madon et al., 2001) that demonstrate the prevalence of attribution of negative stereotypes to Black people, during the discussions about *Li ké terra*, images of Black people as musical, noisy, uncouth and unconcerned with life – “happy-go-lucky” – are recurrent in the speech of some participants.

Carlos – They were unconcerned about life; (...) one of them had done nothing for three years.

Jorge – I think that the first one, the one who wasn't doing anything, he was still worried and trying to find out how to be legal in this country.

Pedro – Oh, but that one had more time...

Jorge – But while one was actually working on trying to get hold of the

papers, the other didn't do anything. (Focus group about *Li ké terra*)

Ana – They are going to have greater difficulties in getting employment, because, in addition to being of other nationalities, they don't have much schooling, compared to people who have received their education at school and are actually Portuguese.

Jorge – As they are Black in terms of [skin] colour people frequently say that they are vandals, that they steal and so they treat them badly. Sometimes, it's not like that. (Focus group about *Li ké terra*)

Other stereotypes about Black people, in general, and of Cape Verde in particular, namely considering them “aggressive”, are called up in the discussion about *Horse Money*. Participants seem to be aware of the prevailing social stereotypes, showing sometimes disagreement, and others searching for justifications. Words like “anger” are associated with Black people.

Fausto – But... there is always that part. For example, those problems that occurred a couple of years ago in places like Damaia, and Amadora¹⁰ and other places... Those groups are mostly Black... We associate Black people immediately with confusion, and rebellion. In Lisbon it is worse because there are neighbourhoods typically inhabited by Black people... I think it is also the way that they express their anger and it is a problem of integration. I believe it is so. (Focus group about *Horse Money*)

Paradoxically, also in the discussions about *Horse Money*, some students find Cape Verdean people closer to Portuguese than other Africans. This notion has its roots not only in the way colonial power was carried out in that archipelago (Henriques, 2016; Torgal & Paulo, 2008), but also in the different phases of immigration, and different social origins of immigrants from Cape Verde that arrived to Portugal – these immigrants were, at first, people belonging to a middle class of intermediate employees of the colonial government¹¹. The idea prevails even if the community portrayed in the film do not match the stereotype “they are almost like us”: the processes of differentiation between “us” and “them” makes participants compare workers who live in Amadora with Cape Verdean students that they know as their colleagues, as an indivisible world of Cape Verdeans.

Ricardo – I do not know if, by any chance, he (the director) got from Cape Verde only that which is most similar to our society: the concept of family, religion. Their culture is very similar to ours. I don't know if it was on purpose... A Black culture, a Black society so much alike ours and yet we reject them.

¹⁰ Notice that Damaia belongs to Amadora, but the student is talking about a reality he knows only through media.

¹¹ About the Cape Verdean immigration in Portugal, see Luís Batalha (2004).

Anabela – Yes, maybe to show that the only difference between us and them is the colour of the skin, nothing else...

Belmiro – Because it is like this: large communities of Cape Verdeans are here in Braga, and Guimarães and at the University of Minho and I mean, they are... I mean... only the skin tone is different, really. Because, I mean, the habits, the costumes, there are small differences but everything looks the same to us...

Moderator – Many of them were born here...

Belmiro – Yes... but in comparison to the Angolan or Mozambican communities, it is much different.

Moderator – Do you find it that different?

Diana – They are a little bit more different from us... and I believe that, as my colleague said, they were seeking as a Black race, the Cape Verdeans, to be more like us, to show that the colour is only our problem. (Focus group about *Horse Money*)

The skin colour shows up as the main divide between “us” and “them” also during the discussions about *Li ké terra*. The fact that the two characters of this film were born in Portugal was highly underlined, but the narrative of the focus group persistently falls into the idea that they are immigrants, due to their skin colour. Expressions of racism towards immigrants (not only of African origin) can be observed. These expressions sometimes stress the cultural differences and on other occasions are substantiated by negative social stereotypes.

Carlos – However, now in the case of Portugal, why does discrimination exist, for example racism, I am not a racist! But, let’s see, 75% of the robberies in downtown Lisbon are done by whom? They are done by East European immigrants...

Jorge – But that’s a consequence of their integration into the Portuguese society.

Carlos – However, one thing doesn’t justify the other.

(...)

Tânia – Some have been brought up like that, it’s not their fault, it’s not that “it’s not their fault”, they just don’t know any better. But there are others

who should be a little bit more understanding and they are making an effort now. I think that like this they will have a better future than those who go around stealing. (Focus group about *Li ké terra*)

Participants tend to assume that the exploitation of immigrants and racism is widespread in Europe, but that the Portuguese people stands out in their ability to relate to other people. This portrait of the Portuguese people as particularly open to multiculturalism has its roots in a simplification of the Lusotropicalism theory of the sociologist Gilberto Freyre, that was largely spread through cinema, among other means by *Estado Novo* regime (Castelo, 1998; Piçarra, 2015). Also the idea that the Portuguese colonialism was “better than the other colonialisms” was present during the debates. Several authors discussed the general tendency for ingroup favouritism (Tajfel, 1982; van Dijk, 1992). In this case, we observed that the valorisation of the alleged Portuguese characteristics is done on two fronts: on the one hand they differentiate themselves from the Africans because they perceive them as “immature”, “sloppy”, “lazy”, etc., on the other hand they do not see themselves as “intolerant” and “cold” as other Europeans.

Isabel – We are friendly people.

Catarina – Friendly.

Luísa – It also depends on where they come from, because they come from countries dominated by violence and racism, etc. ... They come here often to “escape” from their society.

Sandra – Yes, I think we’re welcoming, we are a friendly people and that in general people integrate well here. (Focus group about *Li ké terra*)

Christina – Portuguese society somehow... somehow... must be the people who best accept them because we had a great bond with them in the past. And the soldiers who were there, they know deep down that they are people, not animals. So the soldiers are in the background to portray some sort of close connection that they had with the Blacks who lived with them directly. Now here, they are in a way, a little better accepted, when compared to most European countries. (Focus group about *Horse Money*)

DISCURSIVE STRATEGIES OF DENIAL AND DISREGARD

During the discussions we observed that in the conversations about “race” participants used strategies already revealed by studies in the field of discursive critical analysis (Bonilla-Silva, 2006; van Dijk, 1984, 1993) to avoid being perceived socially as racist. In the scope of this paper there is no room to elaborate an in-depth critical analysis of

this phenomenon which in itself indicates the existence of racism and also its rejection, at least in formal and social terms, and in the context in question. However, it seems important to remark that a number of surveys (Bonilla-Silva, 2006; Gomes, 2013) point out that in the context of ingroup conversations, racism can be expressed more explicitly than in the presence of elements external to the group, as would be, in the present case, the presence of the moderator.

Participants often used linguistic modes, rhetorical strategies and technical devices that allow the individuals to articulate the mental pictures and scripts provided by dominant thought. It is important to note that these options can only be considered ideological by repetition, and repetition in the same discursive contexts (Bonilla-Silva, 2006; van Dijk, 1987). It is the use of the same resource that makes it analysable as an expression of a group. The dialogue parts we transcribe are therefore merely exemplary of trends we have noted, but do not aim to be exhaustive.

Strong racial ideas often have a tendency to be expressed in a logic of “yes” and also “no” (Bonilla-Silva, 2006). Incorporating in the discourse the opposite perspective to what one wants to say allows to express rather controversial ideas in racial terms.

Marta - I think that sometimes there are certain people who come to Portugal because they think that here they will have more perks and sometimes they come just because of this, because if we look closely there are many people out there... I do not say there are no people who do not come here looking for work and a better life, but there are others who only come to take advantage. A small minority, because I do not believe that a person wants to be always dependent on a person or that ... (Focus group about *Li ké terra*)

Diana: I think it's also the immigrant people themselves... because when they immigrated here, there was a lot of racism ... and of course it helps a lot to keep them in the group... (Focus group about *Horse Money*)

Strategies of disclaimer or denial, followed by a racist affirmation, are largely present in the debates. They can appear as an apparent denial, apparent concession; transfer or contrast and are built on the positive representation of the self and negative representation of the other (van Dijk, 1992). As an example of apparent denial we observed the statement almost always in rather emphatic terms that “I am not racist” flowed by the “but” conjunction to which follows, as a rule, a very strong statement from the racial point of view. As in the previously transcribed comment:

Carlos – I am everything, but racist! But, let's see, 75% of the robberies in downtown Lisbon are done by whom? They are done by East European immigrants... (Focus group about *Li ké terra*)

An example of apparent concession would be the statement previously given by a high school student in a discussion about *Li ké terra* “I do not say there are no people who do not come here looking for work and a better life, but there are others who only

come to take advantage”. But also:

Alberto – There are also many people there who work, but many of them end up living from schemes... (Focus group about *Horse Money*)

There are also examples of disclaiming by transfer or contrast.

Clara – Usually older people are more [racist]. Those who came from Africa aren't that much so, but those who stayed here in Portugal, those are racist. (Focus group about *Li ké terra*)

Casemiro – (...) I mean, we were very organized ... very methodical and they were not ... a little to live for living, with no purpose in life. (Focus group about *Horse Money*)

Another resource used by participants in the discussions is the diminutive, which allows them to express positions that could be otherwise considered racist without seeming so (Bonilla-Silva, 2006). The diminutive also serves to soften the ingroup racist attitudes.

Teresa – I think that the Portuguese are sometimes a little “badassy” for people who need help to integrate into the community and reject, or because they are “Black”, or because ... (Focus group about *Li ké terra*)

Casemiro – Total disorganization, I mean ... I think it's a bit ... they were not, but... what they want to show is that in the eyes of the Whites it was a little bit like that. (Focus group about *Horse Money*)

Projection has been considered an effective and quite common instrument for defending ourselves (Pinto, 2014) and it is also an important tool in creating an “us” vs. “them” identity. The most important aspect of this device for our analysis is that the projection helps us to “escape from guilt and responsibility and affix blame elsewhere” (Bonilla-Silva, 2006, p. 64). Projection takes on different forms and degrees of refinement. It can appear in a quite sophisticated form as, for example: “small minority, because I do not believe that a person wants to be always dependent on another person, or that...”: in this commentary on *Li ké terra* the participant after a potentially problematic statement projects a kind of emotional identification. However, the projection often appears rather crude. In discussions on both films participants used expressions such as that of Paula, a high school student during a discussion about *Li ké terra* “Blacks are often more racists”. According to van Dijk (1992) the argumentative strategy of face-keeping disposes of a strong and complex battery of semantic actions and one of those consists specifically in the inversion: to put the focus on *their intolerance*. Associated with projection, appears the blaming of the segregated people for *their own condition* also very explicitly in several comments:

Gabriela – (...) this sometimes also can be... that they do not open themselves to the people here. For example, a foreigner who comes, we may well welcome, but he does not feel welcomed and does not want to get along. (Focus group about *Li ké terra*)

Marta – They are closed in their own culture and do not accept...

Nuno – Nor visions of other parts, of other cultures. (Focus group about *Li ké terra*)

Vasco – (...) is associated the confusion, the rebellion to the Blacks, then in Lisbon it is worse still because there are typically Black neighbourhoods ... I think it is a little also the frustration of them towards the society ... it a little the form of them also of... they are revolted in some way is an integration problem. I guess. (Focus group about *Horse Money*)

It is important to underline that we understand racism as a problem of power; therefore, a societal approach is need. By analysing racism as structural discourse, we aimed to understand how the structures of power, domination and inequality inside a society are reproduced through speech. As Stuart Hall noted (1984, p. 7) “in any society we all constantly make use of a whole set of frameworks of interpretation and understanding, often in a very practical unconscious way, and that those things alone enable us to make sense of what is going on around us, what our position is, and what we are likely to do”. The rules of ideology, like those of grammar, are created and learned socially, and therefore the rules of how to speak correctly are not questioned within their social context, since they appear there as “natural”.

FINAL REMARKS

Despite the serious limitations of some traditional academic approaches to the lifestyle of poor Black communities (Murray, 1984) that often tend to blame the victims, even the most severe critics of these approaches (Bonilla-Silva, 2006) recognize that generally the social and cultural isolation of one group leads to differentiation, growth of cohesion and strengthening of group identity in the segregated group.

In the analyzed films, there is a strong sense of group/community identity on the part of the portrayed characters. The strategy of building and affirming the identities of these groups requires the convening of a collective memory that finds in the cinema a way of becoming cultural memory (Assmann, 2008). On the other hand, the focus groups with young people, between 16 and 21 years old, who live in the north of Portugal, without direct contact to the Black communities of the south of the country that the films portray, showed that social stereotypes about the Black people are endorsed by participants, even though they acknowledge the persistence of racial prejudice in Portuguese society.

During the focus group discussions, the weight of representations forged during colonial period was determinant in the dialogue with the images that were being projected.

However, films provoke different approaches. The cinematographic language of *Li ké terra* is accessible and the protagonists are about the same age as the participants in the focus groups, it could therefore be easy for the participants to identify with them, although several participants seem to endorse stereotypes related to the perceived inertia or lack of concern by the characters.

The first reaction of the participants to *Horse Money* is often the confession that they do not understand it – due to its duration, its narrative complexity, the distance that students have from the historical and cinematographic references that the film summons – but once they get the emotional key to enter the film, they tend to give up blaming the characters for the exploitative situation to which they are subjected and they never put themselves in a position where “this could not happen to me”. This happens, we believe, for specific cinematographic reasons, for example, the angle – *contre-plongée* – often chosen to film Ventura and Vitalina, which gives them a noble, respectable, fascinating character. Also the poetic tone of the dialogues, the music, and the silence that the film requires leads to a reading of the characters as archetypes more than as “the others” who live in the degraded neighbourhoods.

The way in which the “Portuguese”, “the bosses” are clearly pointed out, in *Horse Money* is different from the discourse used by *Li ké terra* that refers to an exclusion perpetrated by the system, without ever directly addressing the issue of institutional racism. In the first case a situation is imposed in which clearly some have been “exploited”, “deceived”, the second allows political justifications for segregation. This different political stance leads, we believe, to a difference in the way participants read “race” in the two films.

Converging with other studies (Cabecinhas, 2007; Macedo, 2017; Vala & Pereira, 2012), the analysis of focus group discussions reveals the persistence of negative stereotypes concerning African immigrants and their descendants, indicating that the colonial thought still weights on the present-day imaginary and influences the social identifications of young people. In line with other studies conducted in other European countries (Howard, 2009, 2011), our findings show that the participants reproduce the communicative codes of hegemonic ideology about race; they use the communicative frameworks that allow them to express racism without appearing socially as racists.

The Portuguese students who participated in the focus groups are very open to the discussion about the colonial past, and its consequences in the present, but they are not familiarised with this period. Only recently the issue of racism in the Portuguese society started to be discussed in the public sphere. Cinema can play a central role in challenging hegemonic representations and promote social change. Despite of the “remarkable inertia” (Wagner, Holtz & Kashima, p. 376) of cultural meaning systems, social stereotypes are not static; their change depends on the political interest that is the basis of the social dynamics.

FUNDING

Article developed in the context of the project “Memories, cultures and identities: how the past weights on the presentday intercultural relations in Mozambique and Portugal?”, supported by Aga Khan Development Network and Portuguese Foundation for Science and Technology.

REFERENCES

- Anderson, B. (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Arenas, F. (2015). Migrations and the rise of African Lisbon: time space of Portuguese (Post)coloniality. *Postcolonial Studies*, 18(4), 353-366.
- Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. In Astrid Erll & Ansgar Nünning, *Cultural Memory Studies. An international and interdisciplinary handbook* (pp. 109-118). Berlin: Walter de Gruyter.
- Bauman, Z. (2004). *Identity conversations with Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman*. Cambridge: Polity Press.
- Baptista, T. (2011). *Depois do cinema português*. Covilhã: Livros LabCom.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. New York: Routledge.
- Batalha, L. (2004). *The Cape Verdean diaspora in Portugal: colonial subjects in a postcolonial world*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Bonilla-Silva, E. (2006). *Racism without racists: colour blind racism and the persistence of racial inequality in the United States*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Burke, P. (2004). *Estereótipos do Outro. Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC.
- Cabecinhas, R. (2007). *Preto e branco: a naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo de Letras.
- Castelo, C. (1998). “O modo português de estar no mundo”, o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Porto: Edições Afrontamento.
- Costa, P. (Director). (2006). *Colossal youth*. [Film]. Portugal: Optec, Portugal.
- Costa, P. (Director). (2014). *Horse Money* [Film]. Portugal: Optec, Portugal.
- Dias, A. (2008). Aquela é a minha terra. *Visão* 416. Retrieved from <http://pedrocosta-heroi.blogspot.pt/2008/03/aquela-minha-terra.html>
- Fivush, R. (2008). Remembering and reminiscing: how individual lives are constructed in family narratives. *Memory Studies* 1(1), 49-58.
- Gomes, S. (2013). *Criminalidade, etnicidade e desigualdades: análise comparativa entre os grupos nacionais dos PALOP e Leste Europeu e o grupo étnico cigano*. PhD dissertation, Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Hall, S. (1984). The narrative construction of reality. *Southern Review*, 17, 3-17.
- Hall, S. (2005). *A identidade cultural na Pos-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Hall, S. (1993). Cultural identity and diaspora. *Framework*, 36, 222-237.

- Halpern, M. (2014). Cavalo dinheiro, de Pedro Costa - Alto Cutelo. *Jornal de Letras* 5. Retrieved from <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/cinema/cavalo-dinheiro-de-pedro-costa-alto-cutelo=f803245>
- Henriques, J. G. (2016). *Racismo em Português*. Lisboa: Tinta da China.
- Howarth, C. (2009). "I hope we won't have to understand racism one day": researching or reproducing "race" in social psychological research? *British Journal of Social Psychology*, 48(3), 407-426. <https://doi.org/10.1348/014466608X360727>
- Howarth, C. (2011). Representations, identity and resistance in communication. In D. Hook, B. Franks & M. Bauer, *The social psychology of communication* (pp.153-168). London: Palgrave.
- Karlins, M., Thomas, L. C. & Walters G. (1969). On the fading of social stereotypes: studies in three generations of college students. *Journal of Personality and Social Psychology*, 13, 1-16.
- Lemière, J. (2006). "Um centro na margem": o caso do cinema português. *Análise Social*, XLI(180), 731-765.
- Macedo, I. (2016). Youth and portuguese cinema: the (de)colonisation of the imaginary? *Comunicação e Sociedade*, 29, 291-309.
- Macedo, I. (2017). Migrações, memória cultural e representações identitárias: a literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural. Doctoral thesis, Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- Madon, S., Guyll, M., Aboufadel, K., Montiel, E., Smith, A., Palumbo, P. & Jussin, L. (2001). Ethnic and national stereotypes: the Princeton trilogy revisited and revised. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 27(8), 996-1010. <https://doi.org/10.1177/0146167201278007>
- Matos, P. F. (2016). Images of Africa? Portuguese films and documentaries related to the former colonies in Africa (first half of the 20th century). *Comunicação e Sociedade*, 29, 153-174.
- Mead, L. (1986). *Beyond entitlement: the social obligations of citizenship*. New York: Free Press.
- Murray, C. (1984). *Losing ground: American social policy, 1950-1980*. New York: Basic.
- Oliveira, L. M. (2014, December 4). Pedro Costa: cada filme é melhor que o anterior. *Publico*. Retrieved from <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/preso-neste-elevador-1678267>
- Paradelo, M. & Xiana A. (n.d.). Eu acho que há cineastas que não têm a coragem de não fazer filmes. Retrieved from <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2012/12/entrevista-Costa.pdf>
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Pinto, E. R. (2014). Conceitos fundamentais dos métodos projetivos. *Ágora*, 17(1). <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982014000100009>
- Pinto, F. M. (2011). *A integração de Portugal nas comunidades europeias*. Masters dissertation, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
- Reis, F., Guerra, J. M. & Baptista, N. (Directors). (2011). *Li ké terra* [Film]. Portugal.
- Riss, J. (1890). *How the other half lives: studies among the tenements of New York*. Boston: Bedford/St.Martin's.
- Rommery, J. (2015). Film of the week: Horse Money'. *Filmcomment*. Retrieved from <http://www.filmcomment.com/blog/film-of-the-week-horse-money>

- Roldão, C. (2015). *Fatores e perfis de sucesso escolar “inesperado”: trajetos de contratendência de jovens das classes populares e de origem africana*. Doctoral thesis, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Tajfel, H. (1982). *Grupos humanos e categorias sociais*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Torgal, L. R. & Paulo, H. (Eds.) (2008). *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Vala, J. & Pereira, C. (2012). Racism: an evolving virus. In F. Bethencourt & A. Pearce (Eds.), *Racism and ethnic relations in the Portuguese-speaking world* (pp. 49-70). New York: Oxford University Press.
- van Dijk, T. A. (1984). *Prejudice in discourse: an analysis of ethnic prejudice in cognition and conversation*. Amsterdam: Benjamins.
- van Dijk, T. A. (1992). Text, talk, elites and racism. *Discours Social/Social Discourse*, 1(2), 37-62.
- van Dijk, T. A. (1993). Analysing racism through discourse analysis: some methodological reflections. In J. Stanfield (Ed.), *Race and ethnicity in research methods* (pp. 92-134). Newbury Park, CA: Sage.
- Wagner, W., Holtz, P. & Kashima, Y. (2009). Construction and deconstruction of essence in representing social groups: identity projects, stereotyping, and racism. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 39(3), 363-393.

BIOGRAPHICAL NOTES

Ana Cristina Pereira is a PhD candidate in Cultural Studies, with the thesis entitled *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique* [Otherness and identity in cinematographic fiction in Portugal and Mozambique], developed at the University of Minho, and financed by Portuguese Foundation for Science and Technology. Graduated in Theater Studies from the Superior School of Theater and Cinema of Lisbon and the School of Music and Arts of the Spectacle of Porto, and master in Educational Sciences from the University of Aveiro. Member of the project “Memory, Cultures and Identities: the past and the present of the intercultural relations in Mozambique and Portugal”, supported by the Agakhan Foundation and also of the project “The margin of the Portuguese cinema: study on the Afro-Cinema in Portugal”, funded by the Gulbenkian Foundation. Her main research interests are: postcolonial cinema, social identity, social representations, racism and cultural memory.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3698-0042>

Email: ana.c.pereira@outlook.com

Address: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Isabel Macedo holds a PhD in Cultural Studies in the area of Communication and Culture at the University of Minho. She has a graduation and a master degree in Educational Sciences. Her PhD thesis is entitled *Migrações, memória cultural e representações identitárias: a literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural* [Migrations, cultural

memory and identity representations: film literacy in the promotion of intercultural dialogue], a research supported by the Portuguese Foundation for Science and Technology. She is a researcher at Communication and Society Research Centre. She has published several articles in national and international journals. She co-edited the journals *Comunicação e Sociedade*, dedicated to “Communication Sciences and Lusophone Studies”, and the *vista - Revista de Cultura Visual*, entitled “Cultural memory, image, archive”. Some of her main works are: “Representations of dictatorship in Portuguese cinema” (2017), in co-authorship; “Interwoven migration narratives: identity and social representations in the Lusophone world” (2016), in co-authorship, and “Young people and the Portuguese cinema: the (des) colonization of the imaginary?” (2016).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4107-3997>

Email: isabel.macedo@ics.uminho.pt

Address: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Rosa Cabecinhas holds a PhD in Communication Sciences. She is professor at the Social Sciences Institute of University of Minho and researcher at the Communication and Society Research Centre. Currently, she is Head of the Cultural Studies Doctoral Program. She has been Project Leader and Principal Investigator of several projects funded by national and European funds. Her research interests include social memory, social identity, stereotypes, racism, sexism and other forms of social discrimination, intercultural communication, diversity and the public sphere.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1491-3420>

Email: cabecinhas@ics.uminho.pt

Address: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

* Submitted: 12-06-2018

* Accepted: 02-01-2019

CHOCOLAT E VÊNUS NEGRA: CORPO, IDENTIDADE E MEMÓRIA

Catarina Andrade

RESUMO

Este artigo analisa os possíveis desdobramentos discursivos em torno da representação do corpo feminino no cinema a partir de *Chocolat* (Claire Denis, 1988) e *Vênus negra* (Abdellatif Kechiche, 2010); tendo em vista esse corpo enquanto objeto de desejo, lugar de resistência, fronteira cultural e étnica, ou mesmo enquanto vestígio de história e memória. Por meio de articulações teóricas, estéticas e políticas sobre essas imagens, e da análise desses filmes, buscaremos entender de que forma o cinema intercultural – capaz de criar novas imagens a partir da memória dos sentidos, pois possui qualidades táteis e contagiantes, com as quais o espectador se confronta como se estivesse se relacionado com um outro corpo (Marks, 2000) – se faz dispositivo de representação de uma possível história cultural e memória, precisamente por meio do papel que os corpos, deslocados de suas paisagens de origem, atuam para a construção dessa história e memória culturais.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; corpo; interculturalidade; memória; pós-colonialismo; representação

CHOCOLAT AND BLACK VENUS: BODY, IDENTITY AND MEMORY

ABSTRACT

This article analyses the possible discursive developments around the female body in movies, using *Chocolat* (Claire Denis, 1998) and *Black Venus* (Abdellatif Kechiche, 2010); bearing in mind this body as an object of desire, a space of resistance, a cultural and ethnical frontier, or even as a vestige of history and memory. Through theoretical, esthetical and political articulations about these images, and through the analysis of these films, we will attempt to understand how intercultural cinema – which is able to create new images from the memory of the senses, since it possesses tactile and contagious qualities, with which the spectator is confronted as if he was connecting with another body (Marks, 2000) – becomes an instrument of representation of a possible cultural history and memory, precisely by means of the role that bodies – removed from their original environment – play in the construction of this cultural history and memory.

KEYWORDS

Cinema; body; interculturality; memory; post-colonialism; representation

CHOCOLAT E VÊNUS NEGRA: CORPO, IDENTIDADE E MEMÓRIA

Tanto *Chocolat* quanto *Vênus negra* são filmes construídos a partir de um *flashback*¹. Enquanto no primeiro temos um *flashback* centrado nas lembranças da personagem principal, France, a partir de um retorno à África, onde vivera com seus pais a infância – lembranças que coincidem com as da própria Claire Denis, dando ao filme um forte caráter autobiográfico –, no segundo, observamos um *flashback* de caráter mais histórico, que, embora biográfico – e de uma maneira bem mais evidente, com dados concretos sobre a vida de Saartije Baartman –, não desponta das lembranças da personagem central, mas de uma memória coletiva. Para Laura Marks (2000) é uma característica do cinema intercultural a utilização de histórias individuais que, na verdade, estão servindo para representar histórias coletivas. Portanto, queremos compreender as histórias de Saartije e de France como imagens capazes de complementar, dar continuidade, completar em algum nível, a recomposição das histórias de dominação e colonialismo que as precedem e que, provavelmente, as sucederão.

É importante distinguir o ponto de vista a partir do qual pensamos essas imagens. Claramente, não é uma questão de qual imagem é “verdadeira”, mas de qual tem uma representação mais persistente, e qual representação possui uma continuidade maior com a camada de imagens que a precederam (Marks, 2000, p. 41). Em *Chocolat*, France, adulta, depois de ter tido a experiência de viver na França – e de ser Outro na França, de maneira distinta da que era Outro nos Camarões –, recompõe imagens da colonização africana e das relações estabelecidas entre colonizadores e colonizados, a partir do olhar de uma francesa, Claire Denis, que compartilha com France essas memórias. No filme de Kechiche, a memória é uma releitura de fatos históricos da mesma colonização, atentando para uma falsa emancipação – uma vez que Saartije é uma mulher livre e que, a partir do princípio do livre-arbítrio, decide ir com seu patrão, enquanto sócia, realizar apresentações de variedades na Inglaterra –, segundo o olhar de um cineasta *beur* que partilha, ao menos coletivamente, dessas memórias históricas.

É necessário reconhecer, e isso se torna evidente nesses filmes, que “o mito do Ocidente’ e o ‘mito do Oriente’ formam duas faces do mesmo signo colonial” (Stam & Shohat, 2006, p. 40). A certeza desse vínculo inseparável promove a inexorável, porém evidentemente ultrapassada no pensamento crítico, dualidade que gera os sujeitos que se antagonizam: o Eu e o Outro. Desse modo, nos interessam à análise dessas imagens os conceitos de raça e racismo, pois, de acordo com Robert Stam e Ella Shohat, o racismo é um discurso e também uma prática:

o racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abuso de poder (...); não é todo grupo que detém

¹ Russel Kilbourn (2010) desenvolve seu pensamento acerca do cinema enquanto um dispositivo de memória e compreende o *flashback* como um recurso de representação da memória dentro do universo cinematográfico. Assim, muitas vezes o *flashback* é motivado pelo enredo quando um personagem busca, através da memória, fatos e acontecimentos do seu passado, de um passado que lhe foi contado, ou até mesmo de um passado coletivo ou histórico. Nesse sentido, o *flashback* se produz num espaço-tempo próprio da memória de determinado personagem (ou de vários personagens), sendo esse espaço-tempo sempre distinto do espaço-tempo do enredo do filme.

o poder necessário para praticar o racismo, ou seja, para traduzir uma atitude preconceituosa em opressão social. (Stam & Shohat, 2006, p. 51)

Consequentemente, as causas do racismo são ao mesmo tempo econômicas, psicológicas e discursivas, manifestando-se em cada um desses campos de maneiras distintas, porém complementares. Stuart Hall (2003) elabora também uma discussão importante a respeito dos termos “raça” e “etnia”, demonstrando como o discurso em torno dessas categorias está relacionado ao multiculturalismo do século XX e como é apropriado social e politicamente. Hall afirma que o racismo opera, dentro da prática discursiva, por meio de uma lógica própria, uma vez que se valida do que não é próprio ao termo “raça”, que é exatamente o caráter científico, biológico, natural. Assim, ainda na primeira metade do século XX, as distinções raciais existiam, sobretudo, para justificar as relações de dominação (material e simbólica), ou seja, justificavam as hierarquias sociais que sustentavam os grupos dominantes.

CINEMA E REPRESENTAÇÃO

Para pensarmos a representação desses personagens no cinema, marcados pela história da discriminação racial, é necessário admitir, ainda que minimamente, que as “raças” existem nos imaginários e que, de alguma maneira, conseguiram sobreviver à sua invalidação científica. Ou seja, a “raça” é uma categoria imaginária construída historicamente, assim como as noções de nação ou de gênero (Ndiaye, 2008, p. 33), reforçando, assim, uma categoria válida de análise social, dotada do sentido que lhe atribuíram as circunstâncias sociopolíticas.

Para Ndiaye, assim como para Hall, uma outra possibilidade identitária se funda na menção de uma origem étnica. Diferentemente da “raça”, a etnia dificilmente pode ser reconhecida – mesmo que superficialmente – num primeiro contato visual. Por outro lado, o racismo também se revelará em diversos registros das combinações identitárias baseadas na etnia. Um franco-senegalês, por exemplo, pode ter sua identidade questionada por não ‘parecer’ francês, ou seja, embora tenha nascido na França e se autorreconheça como francês, sua identidade é constantemente investigada por parecer haver algum tipo de contradição. O inverso evidentemente também acontece. É o caso, por exemplo, de Manuel, personagem do filme *Chocolat*, filho de Marie Vial, nascido na África, de pais franceses, que, por possuir a pele e os cabelos claros, não só é tratado como estrangeiro – e há outros fatores que reforçam essa atitude, como veremos mais adiante –, como esses traços são considerados pelos africanos negros como mau presságio.

As características que marcam a etnicidade, transmitidas culturalmente, associam-se às biológicas, transmitidas geneticamente, atravessando gerações. Dessa forma, os discursos de “raça” e “etnia” se mesclam – sem se confundirem, entretanto –, estando ambos presentes um no outro e gerando certas associações que, inúmeras vezes, servirão de suporte ao discurso racista. Os discursos da distinção biológica e cultural, na maioria das vezes, operam conjuntamente. Assim, concordamos que o “racismo” e a

“diferença cultural” são, na verdade, “duas lógicas” (Stam & Shohat, 2006, p. 71), que se autossustentam numa operação cumulativa.

Tanto no filme *Vênus negra* como em *Chocolat*, percebemos que a representação dos personagens passa por essas questões relativas à identidade, inclusive, em muitos momentos, trazendo-as para o campo cinematográfico a partir de personagens que questionam sua própria identidade na tentativa de construir, ou idealizar, uma identidade escolhida.

VÊNUS NEGRA: O CORPO E A MEMÓRIA PÓS-COLONIAL

A personagem central de *Vênus negra*, Saartije Baartman (Yahima Torres), uma jovem hotentote que vai para a Europa com seu antigo senhor (que agora se diz seu sócio) na tentativa de ganhar a vida com apresentações em teatro, demonstra, ao longo do filme, questionar sua identidade, ao subverter, por exemplo, certas atitudes que chegam a chocar os que estão ao seu redor e esperam dela determinado comportamento.

Kechiche parece dividir seu longo filme (2h 43min) em três fases, diretamente ligadas à visão que Saartije tem de si mesma e do mundo (sobretudo do mundo europeu): sua chegada à Inglaterra e exibição em teatros decadentes de espetáculos de variedades; sua ida para a França e as apresentações em *salons libertins* de Paris, após sua independência ter sido questionada em julgamento na corte; o fim dos espetáculos e a vida na prostituição, culminando, enfim, com o seu corpo sendo estudado por um comitê científico (em troca de dinheiro) e com a morte em consequência de doenças. Em todas essas fases, Kechiche faz uso de elementos visuais e estéticos no intuito de promover uma dimensão de crítica e denúncia, questionando o espectador e seus limites, ao ponto do intolerável, em face do horror humano, como também questionando a própria sociedade e sua capacidade de discriminar e estigmatizar a diferença.

Baseado em acontecimentos históricos do início do século XIX, o filme inicia com um *flashback*: uma exibição da escultura do corpo de Saartije (já morta) em uma aula de anatomia, na Academia Real de Medicina, no ano de 1815. Contudo, por trás do interesse de estudar o corpo de um ser humano, está a tentativa de concluir que não se trata de um ser humano, mas de uma raça de símio. Professores e alunos muito concentrados observam o corpo da mulher hotentote, assim como de sua vulva e vagina, extirpadas e conservadas em formol. Todo o discurso de Cuvier, célebre cientista do início do século XIX², versa na tentativa de comprovar que Saartije não é uma pessoa, não pertence à raça humana, ou seja, na tentativa de determinar não apenas uma identidade que a distancie da europeia, mas uma raça que possa distingui-la dos humanos.

No início do século XIX, as teses do atraso, degeneração e desigualdade orientais em relação ao Ocidente associavam-se muito facilmente a ideias sobre as bases biológicas da desigualdade racial. As classificações

² A obra *Zoos humains et exhibitions coloniales*, editada em 2002, evoca esses estudos antropológicos que ocorreram ao longo do século XIX e contribuíram para uma classificação da humanidade em termos de raça, validando, assim, o projeto colonial e as pretensões hegemônicas.

encontradas em *Le règne animal*, de Cuvier, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, de Gobineau, e *The dark races of man*, de Robert Knox, encontravam um parceiro solícito no Orientalismo latente. (Said, 2007, p. 280)

Kechiche se vale de várias tomadas em primeiro plano, tanto da estátua do corpo de Saartije, como dos professores e alunos, numa tentativa de aproximar o espectador do campo da consciência dos personagens. Há uma forte tensão mental na cena. À medida que a câmera, lentamente, vai revelando os rostos, vão se revelando as angústias e as incertezas, provocando um desconforto – sobretudo para os espectadores do século XXI. Ao mostrar insistentemente o órgão genital de Saartije, o filme nos introduz desde o primeiro momento ao desejo de denúncia de Kechiche, a denúncia do obsceno, para além da conotação sexual, que vai da Academia Real de Medicina às ruas de prostituição de Paris. A partir desse estudo fragmentado do corpo de Saartije, o cineasta contrapõe e, ao mesmo tempo, aproxima, os racismos que se configuram tanto nas bases culturais quanto nas biológicas.

Após esta cena inquietante, o filme nos leva ao ano da chegada de Saartije à Europa. Com o sonho de ser artista, cantora e dançarina, a jovem exhibe seu corpo enjaulado num teatro de rua em Londres. São diversos espetáculos de variedades, homem que cospe fogo, que parte corrente, que doma terríveis feras, acrobatas, e “uma fêmea selvagem do continente africano” (*Vénus negra*, 2010). Seu sócio, Caesar (Andre Jacobs), descendente de europeu, mas nascido na África, está vestido de domador e anuncia ao público londrino uma fera selvagem que, segundo conta, ele mesmo capturou na floresta africana. A jaula está coberta por uma pele de onça e ele ameaça tirá-la para que todos vejam esta mulher africana selvagem. Mais uma vez, e ao longo de todo o filme, Kechiche fará uso do primeiro plano, aproximando o espectador, fazendo-o, como diz Jean Epstein, penetrar na cena: “entre o espetáculo e o espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida, penetramo-la. Essa penetração permite todas as intimidades” (citado em Martin, 2013, p. 41). Para Mrabet, o uso dessa câmera muito aproximada permite ao cineasta estar o mais perto possível do seu personagem e possibilita ao espectador uma visão “humana” e dolorosa da Vênus (Mrabet, 2014, p. 128).

Dentro da jaula, Saartije se encontra apoiada com os braços no chão, ou bem próximos dele, ou seja, em posição referente aos animais, em contraposição à postura vertical, ereta, referente aos seres humanos. Em nenhum momento, em nenhuma dessas apresentações, Saartije aparece completamente ereta para o público. A longa duração dessas encenações, associada a essa postura, desconfortável para um ser humano, enfatiza o sofrimento e a dor de Saartije, que emigra para a Europa na tentativa de uma vida melhor, na esperança de ser artista, mas a condição racial que lhe é imposta, ratificada pelo discurso colonialista, a mantém, embora longe de sua terra (colonial), na mesma condição de opressão.

As apresentações dos dois têm o tom das encenações de circo. Ele incita o público a gritar. Todos estão ansiosos para ver a “fera”: homens, mulheres e até mesmo crianças. Ao descobrir a jaula, vemos uma negra das ancas muito largas e das coxas muito

grossas. Ela começa a dançar e a cantar. Encorajados pelo “domador”, os espectadores gritam sempre mais. Um retrato triste e profundo do colonialismo, a desumanização tanto dos colonizados quanto dos colonizadores provocada por esse sistema. O europeu que domina o africano. Este, por sua vez, negro, portando poucas roupas, comunicando-se em dialeto, oprimido pelo chicote e pela sua própria incapacidade de agir no sistema do dominante. Diante do desconhecido (uma vez que nem mesmo reconhecem Saartije enquanto ser humano), as emoções do público oscilam, indo do estranhamento ao medo.

Essa história da *Vênus negra* retrata, e denuncia, evidentemente, um momento importante, que tem início entre o final do século XVIII e o início do século XIX, quando os “povos exóticos”, os “selvagens”, migravam para a Europa para se tornarem atração em espetáculos de exibição.

Africanos e asiáticos foram exibidos como figuras humanas aparentadas com espécies de animais específicas; tomavam-se ao pé da letra, desse modo, as expressões “nativo” e “animal” – em si mesmas subjugadoras, colonialistas e elípticas –, sendo que a própria exibição de pessoas enjauladas já sugeria que se tratava de indivíduos aquém do patamar humano. (Stam & Shohat, 2006, p. 156)

Esses espetáculos, como podemos ver no filme, eram frequentados até mesmo por crianças e jovens. A imagem canônica do europeu tornava-se a contrapartida para a marginalização de tudo o que não lhe fosse análogo. Dessa forma, Kechiche nos convida a revisitar essa história de opressão na qual se respaldou toda uma política de hegemonia branca e racial, fundamentada em argumentos científicos e pretensamente lógicos. Porém, como afirmou Kechiche em entrevista: “eu não contei a história de Saartije para incriminar a época passada, mas para melhor compreender o presente” (citado em Mrabet, 2014, pp. 126-127).

Num determinado momento da apresentação, Caezar pede que a Vênus desfile como uma “dama europeia”, apenas com a intenção de fazer a plateia rir pelo modo de andar desengonçado – um ato encenado por Saartije, que, obviamente, caminha como qualquer outra mulher quando não está no palco –, que a distância de qualquer possibilidade de ser reconhecida como humana ou, ainda, como mulher. O final das apresentações é marcado por um clímax, momento em que a Vênus, de costas para a plateia, mostra as nádegas, que são apalpadas, beliscadas, raramente alisadas, pelo ávido público. As pessoas entram em uma espécie de êxtase quando tocam, beliscam, alisam o corpo de Saartije. Ela, por outro lado, sente-se violentada, às vezes reagindo com pequenos gestos que são repreendidos por Caezar. No rosto de Saartije, que o público não vê, estão presentes a tristeza, a decepção e a dor.

Percebem-se nitidamente a curiosidade e o desejo pelo que é diferente, pelo que é o Outro e, ao mesmo tempo, o receio, o medo. Quer-se possuir e dominar o Outro, mas com a segurança de não se surpreender, de não ser molestado e de sair ileso dessa experiência de contato. Por isso o domador está lá, para mediar essa convivência, para

torná-la segura. Esta cena parece não ter fim, não apenas pelos seus longos planos, mas também pelos sentimentos que a câmara de Kechiche percorre: a tristeza de Saartije, o entusiasmo de Caesar, o medo e o desejo do público. Em vários momentos, a câmara nos fornece um panorama de 360 graus e vemos palco e plateia compartilhando a violenta cena onde os dominantes exaltam a subjugação dos dominados.

Pensando um pouco nas reflexões do filósofo Slavoj Žižek (2009, p. 56) sobre a violência, observa-se que o medo pelo que é externo ao “eu” é construído social e politicamente com a finalidade, dentre outras, de erguer fronteiras imaginárias, mas extremamente respeitadas, raramente ultrapassadas, entre os diversos povos, num nível global, ou entre as distintas classes, num nível local – percebe-se, por exemplo, neste filme, que tanto o público londrino quanto a africana “permanecem” no “lugar” que lhes é reservado pela sociedade, eles agem exatamente como se espera deles.

E é em torno dessas fronteiras entre os povos que Kechiche constrói seu enredo. O discurso do professor e cientista e o julgamento de Saartije em um tribunal inglês são cenas cuidadosamente construídas para reforçar o poder do discurso eurocêntrico. A partir desse julgamento, Kechiche aborda a questão central do filme, que é a da dignidade humana. No processo, um duplo questionamento se impõe: Saartije consente sua situação ou Saartije está encenando? (Mrabet, 2014, p. 128).

Esse julgamento é fundamental no filme. Através dele, Kechiche lança o questionamento sobre os limites da realidade e da encenação, os limites do verdadeiro e do falso. É interessante observar que, no Tribunal, Saartije não fala por si mesma, mas por meio de um tradutor. Pelo próprio desejo de permanecer na Europa e de tornar-se uma artista – e a incapacidade de perceber que esse sonho é inalcançável –, Saartije reafirma o discurso de Caesar, que se defende argumentando que o público está confundindo representação com realidade. Diante das acusações dos membros da liga africana de exploração humana e atentado contra a dignidade, Caesar responde que Saartije é livre, que ela tem um contrato e recebe um salário.

Contudo, Kechiche nos lança para essa armadilha na qual Saartije está presa e, se, por um lado, vemos uma mulher, vestida como as europeias, reivindicando seu espaço de artista junto a Caesar, por outro, sabemos que ela se submete às regras de Caesar, que não concorda com diversos aspectos das suas apresentações, que sua integridade física e emocional está, sim, ameaçada: “eles podem ver, mas sem tocar; eu não sou uma meretriz; não foi como você prometeu” (*Vênus negra*, 2010), diz ela a Caesar nos bastidores de uma das performances. Embora o julgamento seja positivo para Caesar, a repercussão do caso o incomoda e surge a possibilidade de se unir a Réaux para promover espetáculos na França.

Assim, o filme passa para o que entendemos como uma segunda fase, delimitada pelo batismo de Saartije, que ganha o nome católico de Sarah, e as apresentações nos salons libertins de Paris. Réaux está acompanhado de Jeanne, uma prostituta que embarca nessa viagem com Saartije e Caesar. Embora Caesar tivesse afirmado na corte que Saartije é uma mulher livre, ele recebe dinheiro de Réaux para mostrar as genitálias da Vênus. Na França, as performances se transformam um pouco. No lugar de uma roupa

cor da pele, Saartije utiliza uma roupa vermelha, ainda bem aderente ao corpo, que deve ser evidenciado. Além disso, há a presença de Jeanne, que reforça a oposição entre Saartije e as mulheres europeias; um corpo negro, ‘selvagem’, ‘deformado’, em contraste com os corpos brancos e vestidos.

O ambiente também se modifica, os decadentes teatros de variedades dão lugar a luxuosos salões, onde as pessoas estão bem vestidas e bebem champanhe. Contudo, os repetitivos planos-sequência de Kechiche reiteram o sofrimento e as angústias vividos pela personagem que, nesta fase, ainda mais do que na anterior, é usada pelos ‘sócios’, por Jeanne, por homens e mulheres presentes nas apresentações, como objeto sexual; “tocá-la as torna férteis” (*Vênus negra*, 2010), diz Jeanne durante a performance, referindo-se aos genitais de Saartije. Réaux convida os presentes a montar e a domar a Vênus, antes de estimulá-los a tocar sua genitália. Assim, Kechiche nos confronta com o intolerável da natureza humana, pois, como afirma Mrabet, o filme revela uma *mise-en-scène* da humilhação de Saartije que leva as plateias de seus espetáculos ao divertimento, ou seja, a *mise-en-scène* da humilhação é a própria fonte de prazer.

Outro fato significativo nesta fase em Paris é a presença de um jornalista que quer fazer uma entrevista com Saartije. Embora seja uma cena bem curta, dentro de uma carruagem, ela reforça a ideia que o Ocidente faz do Oriente e de seus habitantes. A história de Saartije – que ela conta ao jornalista – destoa da história que ele imaginara. Ele se surpreende quando ela diz que trabalhava na casa da família de Caezar: “você não é uma princesa, é uma empregada!” (*Vênus negra*, 2010), lamenta ele. Então ele continua a tentar resgatar algum fato na história da Vênus que seja consonante ao discurso do Ocidente sobre o Oriente, perguntando-lhe se sua família fora dizimada ou massacrada pelos brancos, ao que ela responde que não. Sendo assim, não lhe resta mais do que arrematar: “posso escrever que você foi uma princesa? Vai parecer mais bonito para as leitoras” (*Vênus negra*, 2010). Visivelmente cansada e abatida, Saartije sinaliza que sim com a cabeça.

A sensualidade, a promessa, o terror, o sublime, o prazer idílico, a energia intensa: o Oriente como uma figura na imaginação orientalista pré-romântica e pré-técnica da Europa no final do século XVIII tinha realmente uma qualidade camaleônica chamada (adjetivamente) de “oriental”. (Said, 2007, p. 173)

A terceira fase do filme é assinalada pela presença do comitê científico que quer examinar Saartije, pelo fim dos espetáculos e a conseqüente chegada da personagem a uma casa de prostituição. A partir desse momento do filme, Kechiche vai conduzindo o espectador ao fim de Saartije, à sua morte. Alcóolatra, ela apresenta um rosto cada vez mais triste, mais cansado e desesperançoso. Saartije é vendida por Caezar a Réaux, com assinatura e contrato, o que, mais uma vez, evidencia a divergência entre o discurso e os fatos. Em uma das suas últimas apresentações, o público se incomoda com a violência com que Réaux trata a Vênus: “ela está chorando; não tem mais graça; deixe-a em paz”. Réaux responde ao público dizendo que “são lágrimas de alegria e prazer” (*Vênus negra*,

2010). Se, em alguns momentos do espetáculo, Saartije podia controlar (e ter algum prazer com) o seu próprio corpo, a partir do fim das apresentações este corpo feminino, negro e africano, é reduzido a objeto de curiosidade, de sexo, de prazer e da ciência.

No contato com o comitê científico, Saartije é submetida às piores humilhações (Mrabet, 2014, p. 128). Ela é observada e analisada à sua revelia, tratada como um animal. Dentre os cientistas, destacamos a presença de um que contrasta com a violência dos outros personagens no filme, pois, ao pintar Saartije, no jardim do instituto, ele devolve-lhe um pouco de feminilidade, beleza e, sobretudo, de humanidade. Com a morte de Saartije³, vítima de sífilis, nas ruas de Paris, Réaux procura o comitê científico, para quem vende o corpo da jovem. Cuvier, finalmente, poderá ver e atestar o “avental hotentote”, os genitais da Vênus, que ela não havia mostrado sob nenhuma hipótese ao comitê. O filme, assim, vai fechando seu ciclo, voltando ao lugar onde começou. Kechiche questiona o papel da ciência, sem dúvida imprescindível para os discursos da raça, em seu sentido hierárquico de inferioridade e superioridade.

Em todos os seus filmes, Kechiche busca evidenciar de alguma forma a brutalidade da realidade social e as questões ligadas à dignidade humana, porém, em *Vênus negra*, esse discurso fica ainda mais evidente por se tratar de um acontecimento histórico, real, e pela força das imagens que ele nos impõe. Se, no início do filme, Saartije é apresentada como um animal enjaulado diante do público de Caezar, é utilizada nos *salons libertins* como objeto de excitação sexual, o campo científico, não tão surpreendentemente, a tratará de ambas as maneiras. Ele não reconhecerá sua humanidade e a reduzirá em definitivo – graças à “capacidade comprobatória” da ciência – ao que ela sempre foi para os europeus.

Está clara no filme a tentativa do Ocidente de validar, através da ciência, o discurso da distinção das raças em superiores e inferiores e de tentar disseminá-lo como “verdade universal”. Como se sabe, no (in)consciente coletivo, o termo oriental (africanos, asiáticos) sempre remeteu a ideias como mulheres sensuais e insaciáveis, exotismo, tendências ao despotismo, desconhecimento da cultura erudita, reduzida capacidade intelectual, atraso, misticismo, alegoria, terrorismo, etc. Para o Ocidente, se o oriental faz parte de uma raça subjugada, como em muitos momentos alguns cientistas tentaram demonstrar (o que também é abordado no filme), ele, o oriental, também deve ser subjugado (Said, 2007, p. 281).

Enquanto tiram os genitais, o cérebro e outros órgãos de Saartije, reconstroem um modelo da Vênus em gesso. Kechiche passa dos detalhes dessa reconstituição aos da destruição do corpo da jovem pelos cientistas. A construção de uma imagem. A Vênus que se quer, que talvez tivesse sido princesa... Essa cena silenciosa e longa revela, mais uma vez, os gestos precavidos e cuidadosos do cientista que havia pintado Saartije e que, novamente, contrasta com a violência dos demais. Esse pequeno prólogo pós-morte se encerra com a cena de abertura do filme no anfiteatro. Kechiche parece querer

³ Saartije Baartman, nascida em 1789 na África do Sul, morre em 1815, aos 26 anos, em Paris. Até 1974 (159 anos após sua morte), os restos de Saartije foram exibidos em Paris, no Museu de História Natural. Apenas em 1994, a pedido de Nelson Mandela, seus restos foram devolvidos ao seu país, sendo enterrado, contudo, no ano de 2002 (quase dois séculos depois de morta).

expressar, com esse ciclo, que não se pode, ou pelo menos não se deve, isolar o passado do presente.

CHOCOLAT: IDENTIDADE E MEMÓRIA NA PAISAGEM COLONIAL

Nesse sentido, também podemos pensar a respeito do filme *Chocolat*, de Claire Denis. Com um caráter fortemente autobiográfico, *Chocolat* une passado e presente tanto nas lembranças da memória do personagem principal, France (Mireille Perrier), quanto na história de uma possível memória coletiva sobre a presença do colonizador francês em países da África. Como *Vênus negra*, *Chocolat* se passa em um *flashback* das lembranças de France, que, intrigantemente, se unem a alguns eventos e cenas do passado em que ela não estava efetivamente presente. Ou seja, sua memória se mescla a uma memória construída posteriormente pela personagem – ao longo de sua vida, após seu retorno à França, por exemplo –, ou, ainda, à memória de um outro personagem que protagoniza, de certa forma, a infância de France, Protée (Isaac de Bankolé), servente da casa, um “boy”.

Segundo Claire Denis, o filme foi parcialmente inspirado pelo romance *Une vie de boy* (1956), do autor camaronês Ferdinand Oyono's, que conta a história de Toundi, que se torna um “boy”, mas que se conscientiza, através da relação com os brancos da casa, da arbitrariedade e do poder do colonialismo⁴. Protée e Toundi possuem muitas semelhanças, sobretudo na relação com os patrões, já que em alguns momentos rompem com a coisificação e obediência esperadas, tornando-se críticos e reativos. Assim, Protée e France compartilham lembranças desse período na África e, embora o ponto de vista do filme seja dela, um ponto de vista inclusive feminino, da mescla de suas memórias de infância com as imagens construídas na memória até a vida adulta – quando decide visitar a África, reviver essas memórias, ou mesmo completar suas lacunas –, o olhar de Protée também está presente, especialmente nas cenas em que France não está.

“O Oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias” (Said, 2007, p. 27). Essas lembranças, paisagens encantadas, seres exóticos, abrem o filme de Denis. Uma linda praia onde um homem e uma criança são observados. Ele e a criança brincam no mar. Seus corpos negros brilham ao sol. Então, eles saem do campo de visão do espectador e a câmera se volta para o observador, que é uma mulher branca, France. Ela olha o homem negro não com olhos de curiosidade, mas de desejo. Com essas poucas informações a respeito desses personagens, o espectador rapidamente presume que eles são os “seres exóticos”, habitantes daquela “paisagem encantada”, e que a moça é provavelmente uma turista europeia em busca de “experiências extraordinárias”, ou quem sabe, ainda, de um “episódio romanesco”. A câmera mostra ainda a criança e o homem deitados na areia escura, sentindo

⁴ O livro *Une vie de boy*, de Ferdinand Oyono, tornou-se um clássico da literatura africana escrita em francês. Ele foi escrito a partir das memórias encontradas no diário do jovem Toundi, que descreve os colonos como superficiais e hipócritas. É interessante porque o poder da estrutura do colonialismo é invertido e os brancos funcionam como objeto de curiosidade dos colonizados (Mayne, 2005, p. 35).

as ondas baterem em seus corpos. Ela, que ainda observa, limpa seu pé branco na areia escura e parte caminhando em direção à estrada.

O homem passa de carro, a vê caminhando na estrada e oferece-lhe uma carona, assim, sabemos que ele é, na verdade, um americano de origem africana, expatriado para a África, e ela, uma francesa que passara a infância e a adolescência nesse continente. Com essa pequena subversão do estereótipo, que surpreende o espectador, Claire Denis faz atentar para certas questões a respeito da alteridade – quem é Outro, para quem se é Outro, o que faz ser Outro.

No carro, através da janela, France continua a observar a paisagem, que começa a se confundir com uma outra paisagem, embora não muito distinta. Nesta outra paisagem que se mescla, vemos uma caminhonete e uma menina ao lado de um jovem negro. A menina observa a paisagem. A mesma paisagem. A paisagem do trajeto entre Limbe e Douala (cidades litorâneas dos Camarões). A menina e o rapaz negro olham para direções contrárias, embora a cumplicidade entre eles seja evidente, é como se seus mundos não se misturassem, como se o futuro vislumbrado pelos olhares levasse a caminhos opostos. Estamos, assim, contemplando as lembranças de France.

O desejo de France, e talvez mesmo a necessidade, de voltar à África para reviver essas memórias de sua infância está ligado à busca de sua própria identidade e, sobretudo, à busca de um lugar.

Assim como nenhum de nós está fora ou além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está totalmente ausente da luta pela geografia. Essa luta é complexa e interessante porque não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens, representações. (Said, 2007, pp. 39-40)

A volta de France marca a reivindicação pelo seu lugar de infância e de adolescência, um lugar a que pertence e que lhe pertence, mesmo que parcialmente. Ela precisa dele para ser France adulta, porém, a reivindicação desse lugar traz toda uma gama de lembranças que não se restringem a uma reconstrução dos espaços físicos (a casa, a horta da mãe, a paisagem), mas incluem as memórias afetivas, os sentimentos experienciados nesses espaços. Desse modo, essa luta pelo espaço nunca será individual, pois, se há necessidade de luta, é porque o espaço está sendo disputado, ou seja, há, no mínimo, dois indivíduos reivindicando determinado espaço.

Em *Chocolat*, essa dualidade de disputa e compartilhamento do espaço se dará, sobretudo, pelos personagens de France e Protée. Do início ao fim do filme, corpos negros e brancos estarão presentes em cena disputando essa geografia. Contudo, se por um lado France precisa diariamente conquistar o espaço em que vive, a natureza, as pessoas do local, por outro – e isso fica bastante evidente na France adulta –, ela se sente como pertencente a um outro lugar. Sente que ali, no Norte dos Camarões, ela está com sua família de passagem. Ao falar de sua infância na África, Claire Denis – em entrevista para Thierry Jousse, em 2002 – descreve o continente como uma terra em que viveu e que ama muito, porém, não como seu lar:

meu pai era um funcionário colonial, então eu sabia que estava de passagem. Eu não perdi meu país, porque eu sabia que ele nunca havia me pertencido. Nada nos pertencia... Eu pertencia a um país – a França – sobre o qual eu não sabia nada. (citada em Mayne, 2007, pp. 10-11)

Fica evidente, no filme e nas palavras de Denis, que o próprio sistema colonialista não possibilita relações que gerem sentimentos de fraternidade (com os habitantes do local) e de pertencimento (ao local). A base da relação colonial será sempre a dominação e todos os vínculos nela estabelecidos sempre serão de opressão. A dominação colonial dos povos nativos fez parte de um sólido movimento histórico mundial, que atingiu seu apogeu no início do século XX e do qual também fizeram parte o controle científico e estético da natureza – por meio de esquemas classificatórios –, a apropriação capitalista dos recursos e a organização imperialista do planeta sob um regime pan-óptico (Stam & Shohat, 2006, p. 141). Fica evidente, portanto, que o controle colonial era exercido em todos os campos, não apenas no territorial e econômico, que são, talvez, os mais evidentes, mas não os mais importantes. Na verdade, não há uma hierarquia de importância em relação a essas espécies de controle para o sistema colonial, o importante é o próprio controle, que deve ser exercido sobre todos os aspectos da vida dos nativos.

Segundo Hall, Gramsci estabelece, por exemplo, uma diferença entre uma classe que “domina” e uma classe que “dirige” (Hall, 2003, p. 314). Essa articulação interessa, sobretudo, para compreender o papel do pai de France, Marc Dalens, oficial do distrito e chefe da subdivisão. Dalens é um homem de aparência muito suave, normalmente seu tom de voz é baixo, ele parece se integrar, de alguma maneira, ao local, se o comparamos aos outros europeus que aparecem no filme. Gosta de observar os homens e a natureza e de desenhá-los em um caderno que está sempre consigo. A autoridade de Dalens e seu poder sobre os povos dali estão ligados ao conceito de “direção” desenvolvido por Gramsci e retomado por Hall. Pois,

domínio e coerção podem manter a autoridade de uma classe específica sobre a sociedade. Mas seu “alcance” é limitado. Ela precisa recorrer continuamente aos meios coercitivos, em vez de conquistar apoio. Por essa razão, ela não é capaz de promover a participação positiva dos distintos setores da sociedade em um projeto histórico de transformação do estado ou de renovação da sociedade. A “direção”, por outro lado, também possui seu aspecto “coercitivo”. Porém ela é “conduzida” pela conquista do consentimento, pela consideração dos interesses dos subordinados, e pela tentativa de se tornar popular. (Hall, 2003, pp. 314-315)

Dalens parece agradar a todos, tanto aos nativos, quanto aos estrangeiros que aparecem nas suas áreas de domínio. Ele não é ingênuo. Reconhece seu papel de dominador e, até mesmo, a insustentabilidade de tal dominação: “um dia vamos ser chutados para fora daqui” (*Chocolat*, 1998), diz ele. Uma das suas funções na colônia é criar estradas e, analogicamente, essa função é estendida à sua relação com as pessoas.

É Dalens que estabelece essas “estradas comunicacionais” entre os personagens. Ele medeia quase todas as relações, ou seja, dirige o processo colonial. Consciente do seu deslocamento, Dalens se estabelece facilmente no seu papel de dominante, fazendo de Outro os nativos do Norte dos Camarões em sua própria terra.

Aimée, esposa de Dalens e mãe de France, também não subverte seu papel de esposa de oficial. Embora se sinta claramente deslocada e insatisfeita, ela dá ordens aos empregados, decide a comida, recebe convidados. Como de costume em sua cultura, Aimée descansa após o almoço (faz a *siesta*) – nesse momento, France aproveita para “escapar” da casa grande. Sai às escondidas pela janela e dirige-se a uma espécie de senzala, onde há homens e mulheres negros ocupados em seus afazeres cotidianos. Uma dessas mulheres se dirige a France: “você não está cochilando? Você verá, você vai ficar preta e seu pai vai gritar!” (*Chocolat*, 1998). Diante da impossibilidade de levar uma vida francesa – France não frequenta a escola, não tem contato com outras crianças com quem possa brincar –, talvez a menina prefira o movimento constante da senzala ao marasmo do arrastar do tempo na casa grande.

Contudo, e apesar de ser uma criança, France reproduz a autoridade dos pais, a autoridade do dominante no sistema colonial, do qual ela é agente e, também, possivelmente, vítima. A menina dirige-se a Protée de maneira autoritária. Por exemplo, num dos momentos em que France está à mesa, ela exige que Protée experimente seu mingau. Ele se ajoelha e ela começa a alimentá-lo; num primeiro momento, parecendo uma criança mais nova, ou um bebê, mas, ao longo da cena, esse ato vai se assemelhando mais ao de um animal. Ao cair um pouco do mingau na mão de France, Protée lambe, como um cão faminto. Ela ri da atitude dele, porém, ele permanece sério. Sua comunicação com Protée limita-se mais aos gestos, olhares; eles trocam pouquíssimas palavras. Ao mesmo tempo em que parecem possuir uma cumplicidade, há um estranhamento entre dois mundos incapazes de se encontrar em harmonia.

Desde o início do filme, ou seja, antes do *flashback*, com France adulta, e ao longo de todo o filme, com France criança, ela expressa poucas emoções. Ela quase não sorri, ela mais observa, assiste, do que age de fato, é como se assistisse sua vida à distância, e algo sempre parece lhe escapar. Essa posição vivida por France parece ter relação com seu *status* de mulher na África, porém, parece igualmente ser fruto da perspectiva de Denis enquanto diretora. Ainda, é necessário atentar para o fato de que as imagens a que o espectador tem acesso são as lembranças de France, que as seleciona em sua memória e que, de certa forma, escolhe quais e como serão revividas.

Além desses personagens, Denis traz para o filme uma gama de estrangeiros que habitam ou estão em trânsito na África. Eles são de origens diferentes, assim como se relacionam de maneira diferente com o continente e seus habitantes. Hansen, um senhor norueguês que vive em condições precárias se comparadas às da família de Dalens, se autodenomina um “soldado de Deus” e quer evangelizar os nativos; um inglês que chega à propriedade durante uma das viagens de Dalens e é recebido por Aimée, que o mima, pedindo ao cozinheiro que faça comida inglesa, e, ao vê-lo de smoking no jantar, troca o vestido e ainda concede-lhe uma dança, embora demonstre certa insatisfação

em receber visitas na ausência do marido; Segalen, um ex-seminarista que está atravessando a África a pé e trabalha na construção de estradas junto com os nativos; um produtor de café que traz consigo uma mucama negra, alimentando-a como a um animal domesticado, no chão do quarto, e com quem faz sexo.

Com essa multiplicidade de personagens, Claire Denis parece querer dar conta de uma distinção que a própria France faz em sua memória dos diversos “tipos” de colonizador. Com isso, ela separa o pai⁵ e o afasta de uma imagem de invasor, de explorador. Contudo, essas pessoas diversas que chegam à casa de Dalens, na verdade, oferecem ao espectador uma perspectiva de vários aspectos do colonizador, quer dizer, é o mesmo colonizador, em certo sentido, com essas múltiplas possíveis facetas inscritas nesses personagens europeus. É interessante que o “olhar” deles sobre a África parece distinto, mas não foge da visão eurocêntrica.

Esses personagens reproduzem os padrões coloniais, o patriarcalismo, o racismo, o sentimento de superioridade das nações europeias. Talvez apenas France criança consiga, em alguns momentos, imaginar-se de uma maneira diferente naquela cultura – ela aprende algumas palavras da língua local com Protée, por exemplo –, mas rapidamente se dá conta do lugar que ocupa e da impossibilidade de um real ajustamento. O pai explica, observando a paisagem com a filha:

quando você olha para as montanhas, além das árvores, onde a terra toca o céu, esse é o horizonte. Quanto mais perto você chega dessa linha, mais distante ela se move. Se você andar em direção a ela, ela se afasta. Ela foge de você. Você vê a linha. Você vê, mas ela não existe. (*Chocolat*, 1998)

Esse horizonte pode ser a fronteira, invisível aos olhos, ou pode ser o futuro insustentável do sistema colonial. Na entrada da casa de Dalens, está inscrita a seguinte frase: “esta casa é a última casa da terra”. Foi escrita por um oficial alemão que havia morado ali, explica Aimée ao visitante inglês. Ela acrescenta que “dizem que este oficial foi enforcado por um dos seus *boys*” (*Chocolat*, 1998) e olha para Protée, que abaixa a cabeça. Ironicamente, esse oficial está enterrado num pequeno cemitério nos arredores da casa. France questiona se também será enterrada ali.

France e Protée são dois solitários dentro desse sistema que impede qualquer tipo de afeto entre eles. Há um paradoxo no relacionamento deles, uma espécie de intimidade, porém com muito distanciamento. Por apresentarem algum tipo de contradição em seus papéis de colonizador e nativo, France e Protée guardam algumas semelhanças e, por isso, nas memórias de France, as lembranças de Protée se misturam, evocando uma memória colonial coletiva. Embora os padrões demonstrem possuir muita confiança em Protée, ele é tratado como mais um objeto para o funcionamento do aparato colonial.

Ao rejeitar a investida de Aimée, Protée subverte, ao passo em que denuncia, essa imagem do negro hipersexualizado pelo cinema, do nativo enquanto objeto de posse, do

⁵ Em entrevista a Mark Reid, em 1996, Claire Denis afirma: “o meu pai estava muito interessado na cultura africana e falava muitas línguas africanas. Politicamente, ele sempre foi a favor da independência africana”. Esse homem que descreve a cineasta é muito semelhante ao que representa o personagem Marc Dalens no filme (Reid, 1996, pp. 67-72).

negro exótico enquanto objeto de desejo. Ou seja, Protée deixa aparecer, finalmente, a consciência de sua situação e o desejo de rebelar-se, latentes durante todo o filme. Com isso, Aimée pede a Dalens o afastamento de Protée, que, rejeitado pela família, vinga-se na pequena France. Desse modo, é nesses dois personagens, France e Protée, que ficarão as profundas marcas do colonialismo. Dentro da sala do gerador, France pergunta a Protée se o equipamento queima; ele coloca a própria mão sobre o equipamento, induzindo, com esse gesto, a menina a fazer o mesmo. Ambos se queimam profundamente. France lança para Protée um olhar de dor e incompreensão.

Assim, Protée e France compartilham uma mesma marca, que simboliza mutilação e dor. São as marcas do colonialismo. As linhas das mãos onde, supostamente, está inscrito o futuro são apagadas pela queimadura.

O gesto desafiante de Protée se torna agora um poderoso (ao invés de cansado) comentário não verbal sobre os efeitos da repressão colonial e da tentativa de apagamento de sua cultura, história e memória. A pele superficial queima, apagando todas as linhas de identificação ou marcas, levando as impressões. Com essa ação, Protée torna visível o que a presença colonialista acredita praticar: o apagamento do “Outro”. (Hayward, 2002, p. 42)

Portanto, se France retornara aos Camarões em busca de preencher certas lacunas de sua memória e de encontrar um lugar de pertencimento, o que ela encontra, de fato, é uma ausência. Ausência de um lugar, das pessoas desse lugar. À medida em que ela consegue preencher algumas dessas lacunas com a própria memória revisitada, novas frestas são abertas por esse ciclo de apagamento constante empreendido pelo colonialismo. A mão negra de Protée e a mão branca de France, ambas queimadas, marcadas para sempre, representam a conexão entre a história desses corpos, pois, embora o colonialismo busque apagar a memória e a história do local que coloniza, substituindo-as por uma história e cultura do colonizador, os corpos que transitam nessas fronteiras, que estão inseridos no processo (tanto dos dominadores quanto dos dominados), também conterão essas histórias e, neles, elas serão inapagáveis. Quando o americano que dá carona a France afirma, ao ver as mãos da jovem, “não vejo nada em suas mãos, nem passado, nem futuro” (*Chocolat*, 1998), ele não se dá conta de que aquela marca, aquela ausência, é o passado e o futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com isso, percebemos em *Chocolat*, assim como em *Vênus negra*, um desejo de recuperar a história por meio da memória, não apenas dos personagens, ou das memórias históricas ou coletivas, mas da memória inscrita nos corpos. Esses corpos representam resistência cultural e desejo de ruptura. O Outro deixa de ser um estereótipo forjado pela história, e reforçado pelo cinema – cujo papel de “contador de histórias da humanidade adequou-se perfeitamente à função de retransmissor das narrativas das nações e dos impérios” (Stam & Shohat, 2006, p. 144) –, para assumir uma função questionadora da

própria história, contribuindo para o debate que busca visitar o colonialismo e suas consequências.

REFERÊNCIAS

- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.
- Hayward, S. (2002). Claire Denis's "Post-colonial" Films and Desiring Bodies. *L'Esprit Créateur*, 42(3), 39-49. Retirado de <http://muse.jhu.edu/article/264865>
- Kilbourn, R. (2005). *Cinema, memory, modernity. The representation of memory from the art film to transnational cinema*. Nova Iorque/Londres: Routledge.
- Marks, L. (2000). *The skin of the film*. Londres: Duke University Press.
- Martin, M. (2013). *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Mayne, J. (2005). *Contemporary film directors – Claire Denis*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Ndiaye, P. (2008). *La condition noire. Essai sur une minorité française*. Paris: Calmann-Lévy.
- Reis, M. (1996). Claire Denis interview. Colonial observations. *Jump Cut a review of contemporary media*, 40(1), 67-72. Retirado de <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC40folder/ClaireDenisInt.html>
- Said, E. (2007). *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Shohat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia – seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

NOTA BIOGRÁFICA

Catarina Andrade é Professora do Departamento de Letras/Francês UFPE. Doutora em Comunicação/Cinema (UFPE). Autora do livro *As fronteiras da representação: imagens periféricas no cinema francês contemporâneo* e co-autora dos livros *Cinema, globalização, transculturalidade, filmes da África e da diáspora* e *Comunicação e interculturalidade*. Foi coordenadora e curadora do cineclube da Aliança Francesa Recife (2013-2017). Atua principalmente nos temas: memória, identidade, corpo, pós-colonialismo, interculturalidade, cinema contemporâneo.

Email: cati.andrade@gmail.com

Morada: Rua Sá e Souza, 964, apto 103. Boa Viagem. Recife-PE. Brasil. CEP: 51030-065

* Submetido: 09-09-2018

* Aceite: 09-01-2019

CHOCOLAT AND BLACK VENUS: BODY, IDENTITY AND MEMORY

Catarina Andrade

ABSTRACT

This article analyses the possible discursive developments around the female body in movies, using *Chocolat* (Claire Denis, 1998) and *Black Venus* (Abdellatif Kechiche, 2010); bearing in mind this body as an object of desire, a space of resistance, a cultural and ethnical frontier, or even as a vestige of history and memory. Through theoretical, esthetical and political articulations about these images, and through the analysis of these films, we will attempt to understand how intercultural cinema – which is able to create new images from the memory of the senses, since it possesses tactile and contagious qualities, with which the spectator is confronted as if he was connecting with another body (Marks, 2000) – becomes an instrument of representation of a possible cultural history and memory, precisely by means of the role that bodies – removed from their original environment – play in the construction of this cultural history and memory.

KEYWORDS

Cinema; body; interculturality; memory; post-colonialism; representation

CHOCOLAT E VÊNUS NEGRA: CORPO, IDENTIDADE E MEMÓRIA

RESUMO

Este artigo analisa os possíveis desdobramentos discursivos em torno da representação do corpo feminino no cinema a partir de *Chocolat* (Claire Denis, 1988) e *Vênus negra* (Abdellatif Kechiche, 2010); tendo em vista esse corpo enquanto objeto de desejo, lugar de resistência, fronteira cultural e étnica, ou mesmo enquanto vestígio de história e memória. Por meio de articulações teóricas, estéticas e políticas sobre essas imagens, e da análise desses filmes, buscaremos entender de que forma o cinema intercultural – capaz de criar novas imagens a partir da memória dos sentidos, pois possui qualidades táteis e contagiantes, com as quais o espectador se confronta como se estivesse se relacionado com um outro corpo (Marks, 2000) – se faz dispositivo de representação de uma possível história cultural e memória, precisamente por meio do papel que os corpos, deslocados de suas paisagens de origem, atuam para a construção dessa história e memória culturais.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; corpo; interculturalidade; memória; pós-colonialismo; representação

CHOCOLAT AND BLACK VENUS: BODY, IDENTITY AND MEMORY

Both *Chocolat* and *Black Venus* are films structured by flashbacks¹. While in the first we have a flashback centered on the main character's memories, France, after she comes back from Africa, where she has lived her childhood with her parents – memories that coincide with Claire Denis's own, giving the movie a strong autobiographical aspect –, in the second, we notice a flashback of a more historical aspect that, although biographical – and in a more evident way, using concrete data about Saartjie Baartman's life –, does not emerge from the main character's memories but from a collective memory. For Laura Mars (2000), it is proper to the intercultural cinema the use of individuals' stories that serves in reality to represent collective stories. In other words, we want to comprehend Baartman's and France's stories as images able to complement, to continue or to fulfill in some level the recomposition of the stories of domination and colonialism that preceded these individual characters and that probably will succeed them.

It is important to distinguish by which point of view we want to think these images. Clearly, it's not a question of which image is the "true" one, but which one has the most persistent representation, and which representation maintains a continuity with the layer of images that preceded it (Marks, 200, p. 41). In *Chocolat*, France, an adult woman, after the experience of living in France – and of being different in France, in a distinct way than that way she was perceived as being different in Cameroon –, she recomposes images of the African colonization and of the relations maintained between colonizers and colonized people, through the point of view of a French woman, Claire Denis, who shares with the main character, France, these memories. In Kechiche's movie, the subject of memory is an rereading of historical facts about the same African colonization history, making a point for a kind of false emancipation – once Saartje is a free black woman who decides (based on the free-will principle) to go with her boss, as a business partner, to present varieties in England –, according to a *beur* moviemaker's view that shares, at least collectively, these historical memories.

It is necessary to recognize, and this is evident in these movies, that the "myth of the Occident" and the "myth of the Orient" constitute the two faces of the same colonial sign" (Stam & Shohat, 2006, p. 40). The certainty about this inseparable bond promotes an inexorable – but obviously obsolete in academic circles –, duality that conceives the antagonistic subjects: the I and the Other. Finally, what matters to us, from the analysis of these images, are the concepts of race and racism because, according to Robert Stam and Ella Shohat, racism is a type of discourse and also a practice:

racism is the attempt to stigmatize the different with the purpose to justify unfair advantages or power abuse (...); it is not every group that holds the necessary power to practice racism, in other words, to translate a prejudiced attitude in social oppression. (Stam & Shohat, 2006, p. 51)

¹ Russel Kilbourn (2010) develops his thinking on cinema claiming films are a kind of memory dispositive, understanding flashback as a representational tool to build memory inside cinematographic universe. In effect, flashback is often used in stories which plot is structured in a character seeking trace elements of memory, facts and events from the past or a past time he was told about, or even a collective and historical past.

In addition, the causes of racism are all at once economic, psychological and discursive, being expressed by each one of these fields in different ways, although complementary. Stuart Hall (2003) works out an important debate regarding the terms of “race” and “ethnicity”, evidencing how the discourse about these categories is related to the typical twentieth century’s concept of multiculturalism and how it is socially and politically appropriated. Hall (2003) claims that racism operates, inside the discursive practice, by the means of its own logic, once it validates itself through what is not proper to the term “race”, a word often related to scientific, biologic and natural meanings. As a result, racial distinctions still existed in the first half of the twentieth century to justify, above all, the relations of material and symbolic domination. In short, they justified social hierarchies that supported dominant classes.

CINEMA AND REPRESENTATION

In order to think the modes of representation of these characters in both movies, all of them marked by the history of racial discrimination, we think it’s necessary to assume, even though minimally, that “races” do exist in different people’s imaginaries and that, in a certain way, they managed to survive to its scientific invalidation. In other words, “race” is nothing else but an imaginary category that makes sense in a historical context as well as notions of nation and gender (Ndiaye, 2008, p. 33), and, as consequence, it ends up reinforcing a valid category of social analysis endowed with meanings attributed by sociopolitical circumstances.

According to Ndiaye (2008), as well to Hall (2003), another kind of identity’s possibility is based on the mention of an ethnical origin. Ethnicity, unlike “race”, hardly could be recognized – even superficially – at a first sight. On the other hand, racism can be unveiled in different records of identity combinations based on the ethnicity. A French-Senegalese, for instance, may have his identity questioned for reasons of resembling a French citizen, that is, he will often have his identity subject to police scrutiny, even if he was born in France and identifies as a French citizen, for the simple reason that being both French and Senegalese might seem contradictory in many people’s view. Nevertheless, the reverse, evidently, is also possible. As it happens, for instance, in the case of Manuel, one of *Chocolat* film’s characters and Marie Vial’s son, born in Africa by French parents. He is not just treated as stranger because of his white skin and blond hair – and there are other factors that reinforce this kind of attitude, as we shall see below – as also the African black people regard these traits as bad omen.

The features characteristic of ethnicity in one hand conveyed by cultural means, are associated in the other to biological process conveyed genetically, crossing generation to generation. In this sense, discourses based on “race” and “ethnicity” mix them up, without, however, confusing themselves, and are both present in each other breeding associations that often lead to racist discourse and prejudice. Discourses of biological and cultural distinctions run mostly together. In short, we claim that “racism” and “cultural distinction” support mutually each other entailing “two logics” (Stam & Shohat, 2006, p. 71) in a same cumulative agency.

Both in *Black Venus* and in *Chocolat*, we notice how the character's representation crosses these questions related to identity, including characters that lead them to screen by questioning their own identity in an attempt to make up or to idealize an identity later chosen.

BLACK VENUS: THE POST-COLONIAL BODY AND MEMORY

Saartjie Baartman (Yahima Torres), the main character from *Black Venus*, is a young Hottentot who comes to Europe with her former owner (who in his turn offers her a partnership in exchange) in an attempt to manage life working in the variety theatre. She often seems to be questioning her identity when she subverts, for instance, certain attitudes in such a way she ends up shocking those who are around her expecting from her a proper behavior.

Kechiche seems to divide his very long-running movie (it counts 2h43min) in three stages, each one directly connected to Baartman's impressions about herself and the world (mostly European world): she arrives in England to perform variety shows in decadent theaters. Then she goes to France to make presentations at the *salons libertins* in Paris, right away just after the court puts in doubt her freedom in a trial. The third stage marks the end of the shows when she comes to prostitution in a degradation process that culminates with the donation of her body to scientific research purposes, a donation that comes with a financial quid pro quo, and finally she deceases by sickness. Throughout each one of these stages, Kechiche utilizes visual and aesthetical elements with the purpose of promoting a critical dimension denouncing these atrocities as well as it conducts the spectator and their limits to the point of intolerable in face of human horror, furthermore criticizing society and its capacity of discriminating and stigmatizing the different.

Based on historical events of the beginning of the nineteenth century, Kechiche's film begins with a flashback: a sculpture exhibition from Baartman's dead body in an anatomy class from the Royal Academic of Medicine, in 1815. Nevertheless, behind the interest in studying a very simple human body, it is the attempt to conclude subscribed by scientific authority that this particular one is not human, but a simian body. A group of very concentrated anatomy professors and disciples look at the Hottentot woman body, as well they prospect her vulva and vagina excised and conserved in formalin. The whole speech pronounced by Cuvier, famous scientist from the beginning of nineteenth century², manages the attempt to prove that Saartije is not a person, that she does not belong to human race. In other words, he incurs in the attempt to determine not just her identity as distant from the European civilization but as a different race from the whole human species.

In the beginning of nineteenth century, the thesis of Oriental backwardness, degeneracy and inequality toward the West were very easily associated

² The *Zoos humains et exhibitions coloniales* work, edited in 2002, evokes these anthropological studies occurred throughout XIX century that contributed to classify all the whole humanity in terms of race, legitimizing thus the colonial project and its hegemonic claims.

with ideas about the biological basis of racial inequality. The classifications found in *Le règne animal*, by Cuvier, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, by Gobineau, and *The Dark Races of Man*, by Robert Knox, met a solicitous partner in latent Orientalism. (Said, 2007, p. 280)

Kechiche uses foreground shots from Baartman's body statuette and from the professors and the students, in an attempt to approach the viewer to the characters' conscientiousness. The whole scene teases a strong sense of mental tension. As the camera goes by slowly revealing people's faces, their anguish and their uncertainty are also revealed, causing discomfort – mostly to us 21st century spectators. By insistently showing Baartman's genitalia, the film introduces us since the first moment to a will of reporting the obscenity beyond its sexual connotation, and it goes from the Royal Academic of Medicine to the prostitution streets of Paris. Throughout this fragmented study of Baartman's body, the author opposes and at the same time approaches the types of racisms that are set up both in cultural and biological bases.

After this disturbing scene, the film leads us to the year when Baartman first arrived in Europe. Saartje Baartman dreams of being a singer and dancer artist. The young woman exhibits her caged body in a street theater at London. There we find diversified variety shows, such as a fire spitter man, a chain breaker, a wild beavers tamer, acrobats and finally a “wild female sample from African continent” (*Black Venus*, 2010). A European descendant man called Caezar (Andre Jacobs) is her partner; he dresses a tamer's outfit and he announces to the London public the new show presenting a wild beast that he himself, as he claims, captured in African forest. A jaguar skin covers the cage and Caezar menaces to take it away in order to make everybody see the wild African woman. One more time and at throughout the whole film, Kechiche utilizes the foreground shot in order to approach the spectator, making him, as says Jean Epstein, to penetrate the scene: “between the show and the spectator, no stage. We do not contemplate life. We penetrate it. This penetration allows all intimacies” (quoted in Martin, 2013, p. 41). To Mrabet, the use of this approaching camera allows the author to be as closer as possible to the character and enables him to cast a more “human” and painful sight over the *Black Venus* (Mrabet, 2014, p. 128).

Just inside the cage, we find Baartman held up by the hands on the floor, sometimes closer to it, just like an animal, in contrast with human upright position. Baartman does not appear completely erect to the public in any occasion of these shows. Kechiche manages to emphasize Baartman's suffering and pain mostly because her hard posture towards the show's long duration, an extremely uncomfortable position to a human being. This condition obviously contrasts directly with her wish for a better life in Europe, the desire of living as an artist that took her to this continent. However, racial prejudices imposed to her, sanctioned by a colonialist discourse, keep her far away from her (still colonized) motherland under the same oppressive condition.

Baartman and Caezar's show sounds like circus staging. We often find Caezar inciting the public to yell out. Everybody looks like anxious to see the “beast”: men, women,

and sometimes even children. When Caesar discovers the cage, we find a black woman with very large hips and very thick thighs. She starts dancing and singing. Encouraged by the “tamer”, spectators yell more and more. It is a very sad and profound portrait of colonialism, a system that dehumanizes both colonizers and colonized people. The European that tames the African. The last one, in his turn, represents the black people and they are dressed in a few clothes; they communicate themselves in dialect, oppressed by the whip and by their own incapacity of acting inside the dominant system. Then, in front of the unknown (once Baartman is not recognized even as human being), emotions felt by the public oscillate from estrangement to fear.

Black Venus' story portrays, and evidently denounces, an important moment from the end of the 18th century to the beginning of 19th century when the so called “exotic people”, the “salvages”, migrated to Europe to end up at circus stages in exhibition' shows.

African and Asian groups of people were exhibited as human figures related to specific animal species; the words “native” and “animal” – elliptical colonialist taming words – were taken literally, and the very exhibition of caged people already suggested that they were individuals below the human level. (Stam & Shohat, 2006, p. 156)

These spectacles, as we can see in the film, used to get attention even of young and children. The canonic image of the European man was the model used to marginalize everything that was not analogue to him. In this sense, Kechiche invites us to revisit the oppression story in which all the hegemonic white and racial policy had have its support, justified with scientific and allegedly logical arguments. Yet, as claimed Kechiche in interview: “I did not tell Baartman' story to incriminate past times, but to better understand the present” (quoted in Mrabet, 2014, pp. 126-127).

At a certain point in the performance, Caesar urges Venus to parade as a “European lady”, with the only intention of making the public laugh of her gaudy gait. That is an act staged by Saartije, who obviously walks like any other woman when she is not on the stage, but as doing so Caesar and public end up casting her far away from any possibility of being recognized as human or even as woman. A climax marks the end of the show, when Venus, appearing backwards to the public, shows her buttocks, which are palpated, pinched and rarely smoothed by the avid men. People astonishingly go into trance by touching, pinching or smoothing her body. In the other hand, she feels harassed, sometimes reacting with small gestures that are soon reprehended by Caesar. At Baartman's face, what people cannot see is disappointment, sadness and pain.

We can easily notice curiosity and desire for the different other as well as apprehension and fear. They want to possess and dominate the different but assured of not being surprised, of not being molested and come out unscathed from this contact experience. Because of that the tamer is present at stage, in order to mediate this coexistence and stage it in safety. This scene seems not having an end, not only because its long plans, but also the emotions that Kechiche's camera draws: Baartman's sadness, Caesar's enthusiasm, spectators' fear and desire. The camera often shows a 360° panorama to make

us see public and stage sharing the violent scene into which the dominant glorifies the subjugation of the dominated ones.

Borrowing Slavoj Žižek's ideas (2009, p. 56) on violence issue, the philosopher notices that fearing the outsider by "me" is constituted by social and political features in order to raise, on a global level, an imaginary but extremely regarded and rarely exceeded boundaries between different peoples. Otherwise, on a local level, also to trace boundaries between distinct classes. We can realize, for instance, how Kechiche's film "maintains" both London and African spectators at the "places" they belong to given by society, that means they act exactly how we expect they do.

In Kechiche's film, people construct their plot just around these boundaries. Professor and Scientist's discourse as well as Baartman's trial in an English court are carefully constructed scenes that manage to reinforce the broad influence of Eurocentric thinking. Therefore, we can say that, from this trial, Kechiche approaches film's main issue, namely that of human dignity. Trial's process then imposes a double questioning: whether is Baartman conniving to her situation or is she just enacting? (Mrabet, 2014, p. 128).

The trial chapter is central to the narrative. Kechiche uses it to cast the questioning on the limits between reality and enacting and the borders between true and false. It is interesting to notice how, in the court, Saartije does not speak by herself, but an interpreter mediates her speeches. Because of the very desire to stay in Europe and be an artist – and because she doesn't realize in time the unreachable of her dreams –, Saartije ends up reaffirming Caesar's way of thinking when he defends the shows by arguing that spectators are mixing up representation with reality. Charged by members of the African league of human exploitation and attack on dignity, Caesar simply replies justifying that Saartije is a properly hired and well-paid free woman.

And yet, Kechiche launch us at the same trap where Saartije is prisoned. If on one hand, we see Saartije as a woman dressed in European fashion, claiming her place to be an artist behind Caesar, on the other, we end up realizing her submission to Caesar's rules even if she does not agree with the bad show's features. At the same time, we also realize that her physical and emotional integrity is surely threatened: "they can see, but not touching me; I am not a harlot; it didn't happen as you have promised me" (*Black Venus*, 2010), she says to Caesar at backstage. Despite the trial's favorable outcome to Caesar, the case repercussion troubles Saartije making her think the possibility to join Réaux's group show in order to make shows in France.

As a result, movie's story gets in the second stage, starting with Baartman's baptism, the moment when she receives the Catholic name of Sarah and after that the shows at the *salons libertins* of Paris. Réaux appears followed by Jeanne, a prostitute that goes along Saartije and Caesar in this travel. Despite Caesar have claimed in court that Saartije was a free woman, Réaux pays him to see the so-called Venus' genitalia. And still, in France, performance style changes a bit. Replacing the previous fur clothes, Saartije wears now red skinny dresses in order to outline her body curves. Besides, Jeanne's presence reinforces the opposition between Saartije and European women: a "wild", "misshapen" black body in contrast to white well-dressed bodies.

In the same sense, space and atmosphere change themselves, replacing the previous varieties' decadent theaters by luxurious lounges where people are well dressed and drink champagne. The repeated Kechiche's sequence-shots reaffirm suffering and anguish experienced by the main character, who is used and abused as sexual object more than ever at this stage point by her partner, but also by Jeanne, men and women at the shows; "touching her turns them fertile" (*Black Venus*, 2010), says Jeanne during a performance, referring to Baartman's genitalia. Réaux invites the present ones to ride and tame the Venus before stimulating her genitalia. Finally, Kechiche puts us to confront the intolerable part of human nature enacting a *mise-en-scène*, as claims Mrabet, which reveals what turns so funny these shows to the spectators, that is, Baartman's humiliation, arranging this humiliation as the very source of pleasure.

Paris' chapter presents another relevant plot: the presence of a journalist who wants to do an interview with Baartman. It happens in a brief sequence inside a coach and all the sequence reinforces nonetheless the Western ideas about broad people from the Orient. Baartman's story, as she tells him, is not alike that the journalist had imagined. He gets surprised when she tells him she worked at Caesar's family house: "you were not a princess, you were just a housekeeper!" (*Black Venus*, 2010) he replies. Then, he tries to retrieve any fact in the Venus' story corresponding to the Western thinking on the Orient asking her whether her family had been decimated or massacred by white ones, to which she gives a negative answer. As a result, he has nothing left but to cast off: "may I write you were a princess? It will be more beautiful to the women readers" (*Black Venus*, 2010). Responding to that, a visible tired and downcast Baartman nods affirmatively.

Sensuality, promise, terror, sublime, idyllic pleasure, intense energy: the Orient as a figure in the pre-Romanesque and pre-technical Orientalist imagination of Europe in the late eighteenth century actually had a chameleonic quality called (adjectivally) "oriental". (Said, 2007, p. 173)

Film's third moment marks the presence of scientific committee interested in examining Baartman's body, but it also marks the end of the spectacles and the consequent character's arrival in a brothel. From now on, Kechiche conducts the spectacle to the very demise of Baartman. Turned into an alcoholic, she shows an increasingly more tired and hopeless sad face. First Caesar and then Réaux have sold Baartman assigning contracts just as if she was a slave, which evidences, one more time, the unconformity between speech and facts. In one of her last shows, spectators bother themselves with the violence used by Réaux to treat the Venus: "she is crying; it's not funny anymore; leave her alone". Réaux responds to the public by saying that "they are tears of joy and pleasure" (*Black Venus*, 2010). If Saartije could control her own body, and also enjoy it, in a few precious moments, from the last shows on this female black African body is now turned into a petty curiosity object to the senses of sex and pleasure and meanings of science purposes.

Saartije crushes into the worst humiliations when analyzed by the scientific committee (Mrabet, 2014, p. 128). They observe and analyze her indecently treating her like

an animal. Among the scientists, there is the noteworthy presence of a man in contrast with the violent majoritarian individuals of the film; we find out that he is the only one to retrieve Baartman's dignity by painting her femininity, her beauty and above all her essential humanity. After Baartman's death by syphilis in Paris streets³, Réaux looks after the scientific committee, to whom he now can sell her body. In consequence, Cuvier will finally see and prove the "hottentot apron", the Venus genitalia, which she had not showed under any circumstance to the committee when she was alive. In effect, this is how the film closes its cycle, returning to where it had started. Kechiche then questions science role and its hierarchical meanings of inferiority and superiority necessary to race speeches.

Kechiche seeks in all his films to evidence questions towards human dignity and the brutality of social reality; however, these questionings are even more vehement because of its true historical background in *Black Venus*, and so because of the images' power that it imposes to us. If in a first sight Saartije is presented as a caged animal in front of Caesar's spectators, later, she turns into object of sexual excitement at the *salons libertins* and then treated not surprisingly as both a sexual object and a caged animal by the scientific committee. Scientific committee is far from recognize her humanity and will reduce her in a definitive way due its verifier capacity of legitimizing often regarded as the most important authority of knowledge by European citizens.

Film makes clear the Western attempt of legitimizing through race distinction speeches incurred by science that divide upper races and lower races, disseminating them as "universal truth" to the broad world. As it is known, to the collective (un)consciousness the term "oriental" (referring African and Asian people) has always reminded ideas like those about sensual and insatiable women, exoticism, despotism tendencies, unfamiliarity with enlightened culture, reduced intellectual capacity, backwardness, mysticism, allegory, terrorism and so on. For Western people, if the oriental one is part of subjected race as the scientists tried to prove in different moments (as the movie also approaches it), the oriental one must be him too subdued (Said, 2007, p. 281).

During the anatomic study process, a plaster model of the Black Venus replaces Baartman's genitalia, brain and other parts of body. Kechiche interchanges both moment of the reconstitution in details and the destruction of the Venus body. It functions as the very reconstruction of an image. That Venus princess that Baartman once desired so much to be... This long silent sequence reveals one more time the cautious and careful gestures of the scientist who had painted Saartije, in contrast once again to the violence of his pairs. This brief post-mortem epilogue concludes with the opening sequence at the amphitheater. Kechiche thus seems to express by ending this cycle that we could not or at least should not isolate the past from the present tense.

³ Born in South Africa in 1789, Baartman, Saartije dies in 1815 at the age of 26, in Paris. Baartman's remains were exhibited in Paris Natural History Museum until 1974, 159 years after her death. They were returned to her motherland only in 1994, at the request of Nelson Mandela, receiving its properly funeral just in 2002 (almost two centuries after her death).

CHOCOLAT: MEMORY AND IDENTITY IN COLONIAL LANDSCAPES

In this sense, we can follow the same track thinking on *Chocolat* Claire Denis' film. *Chocolat* has a strong biographical characteristic regarding past and present tenses throughout both main character's memory and historical collective memory as it regards to the presence of French colonizers in African countries. Just like *Black Venus*, a flashback too structures *Chocolat* intriguingly linking France's memory to sequences and events from the past in which moments she was not present in fact. In other words, her memory mixes up itself to a post-memory later built by the character – throughout all her life after returning to France, for instance – or even to Protée's memory (played by Isaac de Bankolé), a house servant, known as a “boy”, who has him too an important role in France's childhood.

According to Claire Denis, this film was partially inspired by the novel *Une vie de boy* (1956), by a Cameroon writer Ferdinand Oyono's, which tells the story of Toundi, who becomes a “boy” and nevertheless aware of arbitrariness and colonialism power through his relationship with the white people living at the house where he works⁴. Protée and Toundi have similarities mostly concerning their relationship with the patrons, as often they broke with the so expected obedience and reification criticizing their conditions or assuming a reactive position before them. In short, Protée and France share memories that go back to that period in Africa and, even though narrative takes its place in her female point of view, Protée's view and memory are present particularly in sequences France is not there. Nevertheless, they are mixed up with France's childhood memories and the memories she builds in the adulthood when she decides to revisit Africa in order to retrieve the past or at least to fill in its gaps.

“The Orient was practically an European invention and had been since antiquity a place of Romanesque episodes, exotic beings, enchanted memories and landscapes, extraordinary experiences” (Said, 2007, p. 27). These remained memories, enchanted landscapes and exoticism introduce the opening of Denis' film. There is a beautiful beach where we can see a man and a child playing in the sea. Their black bodies shine under the sun. After they go off screen, camera's view turns itself to a supposed viewer, a white French woman, that is France. She looks at the black man not with curiosity, but with desire. With this brief information about the characters spectator rapidly presumes that they are the “exotic beings” inhabiting that “enchanted landscape”, and that the woman is probably an European tourist in search of “extraordinary experiences” or even a “Romanesque episode”. Camera's sight also shows child and man lying on the dark sand, sensing the sea waves touching their bodies. As she watches them, she cleans her white feet at the dark sand and then goes away walking towards the road.

After that, the man she was watching passes by her driving a car; as he sees her walking the road, he offers a ride. After that we find out he is in reality an expatriate American

⁴ *Une vie de boy*, by Ferdinand Oyono, has become a African literature classic romance written in French. It has been written with Toundi's memories found in his journal, which describes the settlers as trivial and hypocrite people. It is an interesting book because it reverses the structure power of colonialism turning the white ones into curiosity objects for the colonized people (Mayne, 2005, p. 35).

who was born in Africa and was just sent back there, while she is in fact a French woman who lived all her childhood and adolescence in the African continent. Using this small subversion of commonly known stereotypes, surprising spectator's expectations, Claire Denis makes a point of certain questions regarding otherness: who is the different other, to whom can one be the different and what makes one be perceived as different.

Inside the car, France keeps on watching through the windows the landscape that begins to merge into another landscape, nevertheless not so different from the previous one. Now settled in other landscape, we see a pickup truck and a little girl along a young black man. The little girl watches the landscape passing by. The same landscape as the previous one. That is, the landscape in the background of the route between Limbe and Douala (Cameroon coastal cities). Girl and black man look at opposite directions, although we can perceive an evident complicity between them, and yet it goes just like if their worlds could not mix in one another or if the future glimpsed through their eyes led them to opposite paths. We are henceforward contemplating France's memory.

France's desire or even her necessity to come back to Africa in order to live these childhood's memories regards to the search of her identity and mostly the search of a place to belong.

If on one hand, none of us is outsider or beyond geography, on the other, none of us is also totally absent from the struggle for geography. This struggle is complex and interesting because it is not restricted to soldiers and cannons, but also encompasses ideas, forms, images and representations.
(Said, 2007, pp. 39-40)

France's return home points out a claiming for her childhood and youth's place, a place to belong and which belongs to her although partially. She needs this place to become adult, however, the claiming for a place brings a whole range of memories which is not restricted to a physical spaces' reconstruction (her home, her mother's vegetable garden, the landscape), but includes affective memories and feelings experienced at these spaces. In this sense, the struggle for the space will never be individual, but collective mostly because if there is a need to fight it is because space is always being in dispute, in other words, because there are at least two individual ones claiming a certain space.

In *Chocolat*, mainly France and Protée's characters represent this problem by showing the duality of space dispute and sharing. Since beginning to the end of film, black and white bodies will be presented in scene disputing that geography. However, if on one hand France needs conquest daily the space where she lives, that is nature and local people, on the other hand – and that is much more evident when France gets adult – she feels like if she belonged to another place. Speaking of her childhood in Africa, Claire Denis describes in a 2002 interview to Thierry Jousse the African continent as the land where she lived and love so much, but not as her true home:

my father was a colonial functionary, so I knew I was passing through. I didn't lose my country, because I knew it never belonged to me. Nothing

belonged to us... I belonged to a country – France – that I knew nothing about. (quoted in Mayne, 2005, pp. 10-11)

It is evident both in Denis' movie and in her words that she understands the colonialist system as a system that does not allow relationships that stimulate brotherhood feelings (to local inhabitants) and belonging feelings (to the local). Colonial basis rests in a domination system and its entire established links are based on oppression. Colonial domination over native peoples made part of a solid historical global movement that reached its apogee at the beginning of twentieth century, which was supported by the aesthetical and scientific control of nature (through classification schemes), capitalist appropriation of resources and imperialist organization of Earth planet under a panoptical regime (Stam & Shohat, 2006, p. 141). In this sense, it is not difficult to see how colonialist control over all the fields of human organization, not just economic and territorial, which are the more evident, but not the most important. In point of fact, there is not such importance hierarchy concerning these colonial systems of control, because what is important is the very control itself practiced over all native life aspects.

According to Hall, Gramsci claims, for instance, a difference between a class that “dominates” and another that “rules” (Hall, 2003, p. 314). This way of understanding such a difference interests us mostly because offers us tools to better understand France's father in narrative, an official head of district subdivision called Marc Dalens. Dalens is a very gentle-looking man who normally talks in a soft-speaking voice, he seems to integrate in some way the local people mostly when compared to others European citizens showed in the film. He likes to watch men and nature and make drawings of them in a notebook he always carries with him. Dalens' authority and the power he performs over local people are connected to the “direction” concept developed by Gramsci and resumed by Hall. In other words,

mastery and coercion can keep authority of a particular class over society. But their “reach” is limited. It has to continually appeal to coercive means rather than gaining support. For that reason, it cannot advance positive participation of different sectors of society in a historical project of state transformation or society renewal. On the other hand, the “ruling has a similar “coercive” characteristic. But it is “driven” by the achievement of consent, regarding subordinate interests, and by the attempt of becoming popular. (Hall, 2003, pp. 314-315)

Dalens seems to please everyone both natives and foreigners who get in his domain areas. He is not ingenious. He knows the tamer role he plays there and even the unsustainability of French domination: “one day we're all going to be kicked out of here” (*Chocolat*, 1998), he claims. One of his functions to which he was designated is to build roads, and it stands analogously to his relationship with people. Because Dalens is the one who stands these “communicational roads” between the characters. He mediates almost all relations, that is, he is responsible to drive the colonial process. Being conscious

of his allocation, Dalens easily settles down his role as a ruler, turning into the very different others the natives from the North Cameroon in their own motherland.

Dalens' wife and France's mother Aimée also plays her part as the official lady. Although she feels clearly displaced and unsatisfied, she gives orders to employees, decides what to eat and welcomes houseguests. Aimée usually takes a rest after lunch (she does the *siesta*) as it is a cultural habit. This is the only moments she feels able to "escape" the manor. She sneaks out through a window and runs to a kind of "slave quarter", where black men and women are busy with their daily affairs. One of these women speaks with France: "aren't you taking a rest? You're going to see, you will be black, and your father will yell to you!" (*Chocolat*, 1998). Facing the impossibility of leading average French lifestyle (France does not go to school, she has any contact with other children with whom she could play), perhaps the white girl would rather the constant movement of slave quarters than the drag of time in the manor.

However, despite being a child, France reproduces her parents' authority and equally the ruling authority given by the colonial system of which she is both an agent and possibly a victim. In one sequence, for instance, France addresses Protée authoritatively when from the table France demands Protée to taste her porridge. He kneels and then she starts to feed him; in a first glance, he looks like a child or a baby, but then her acting makes him seem more like an animal than anything else. When some of the porridge drops on France's hand, Protée licks it like a hungry dog. She laughs to him, though he remains serious. France's way of communicating with Protée is limited to exchange glances and gestures; there are a very few moments when they exchange words between themselves. Parallel to that they seem to share a complicity or a friendship, an uncanny feeling remains dividing their worlds and turning them unable to be in harmony.

Since the beginning, that is, before flashback, both an adult France and a childish France express very few emotions. She smiles rarely, and indeed she is more observant than an active person; it goes like if she watched her life in a faraway distance and something always seemed to escape her sight. Such a position experienced by France seems related to her woman condition in Africa, despite it can be regarded also as a result of Denis' point of view as a woman moviemaker. Still, it is necessary to remind spectators those images they watch are France's memories, who particularly selects them and in a certain way chooses which ones and how she will remind them.

In addition to these characters, Denis brings to the film a range of foreigners who inhabit or are in transit in Africa. They come from different origins and so they are differently related to the continent and its inhabitants. A gentleman from Norway called Hansen, who lives in poor conditions compared to Dalens' family, identifies himself as a "God's soldier" and desires to convert the native ones into Christians; an English man who comes to Dalens manor while he is in travel: Aimée welcomes him and spoils him asking the cooker to prepare English food or deciding to change her dresses when she sees him wearing a smoking at dinner and later dancing with him, even though she manifests an unpleased feeling in welcoming visits during husband's absences. Another foreign character is Segalen, a former seminarian who is crossing Africa on foot and

works on building roads along the natives, and finally a coffee farmer who takes along with him a black maid, whom he feeds like a tamed animal on the bedroom floor and with whom he has sex.

Claire Denis seems to classify and systemize the range of multiple characters that France herself tries to do with her memory retrieving the different “types” of colonizer. In this sense, she isolates her father⁵ and withdraws him from the typical image of colonialist invader and exploiter. However, the various people who come do Dalens’ house actually offer to spectator a perspective over different aspects of colonization, which means that even the colonizer in a certain sense has multiple facets inscribed in different European characters. Each point of view offers a different perspective over Africa but, even so, they do not elide a Eurocentric view.

All these characters represent colonial structures, such as patriarchy, racism, superiority complex of European nations. Perhaps only France as a child could sometimes imagine herself in a different way inside African culture – for instance, she learns to speak some local words from Protée – but she always returns to her original place, realizing the impossibility of a real adjustment. Observing the landscape with his daughter, Dalens explains:

when you look at the mountains, beyond the trees, where earth touches the sky, this is the horizon. The closer you get to this line, the further it moves. If you walk towards it, it moves away. It runs away from you. You see the line. You see it, but it does not exist. (*Chocolat*, 1998)

This horizon line can be a border invisible to the eyes or can be the unsustainable future of colonialist system. At the door entrance of Dalens’ manor, it is enrolled: “this house is the last house of the earth”. A German officer who has lived there wrote this sentence, explains Aimée to the English visitor. She adds that “they say this officer was hanged by one of his *boys*” (*Chocolat*, 1998) and looks at Protée, who in his turn bows his head. Ironically, this officer is buried in a little cemetery next house surroundings. France questions if they will bury her body there too.

France and Protée are two solitary individuals inside this colonialist system that hinders any affective feelings between them. It looks paradoxical because despite they are detached one from the other there is still a kind of intimacy between them. Because they seem in contradiction with their respective colonizer’ and native’s roles, they keep some similarities and, by that, France’ and Protée’s memories mix themselves alluding a colonial collective memory. Despite the patrons show great confidence in Protée, he is treated as simple element operating inside the colonial apparatus.

By rejecting Aimée’ seduction attempt, Protée denies and denounces the usual hyper-sexualized role of black man in films, of native as a property object and the exotic black man as desire object as well. In other words, Protée finally opens wide his consciousness

⁵ Claire Denis claims in a 1996 interview with Mark Reid: “my father was very interested in African culture and spoke many African languages. Politically, he was always in favor of African independence”. Esse homem que descreve a cineasta é muito semelhante ao que representa o personagem Marc Dalens no filme (Reid, 1996, pp. 67-72).

in face of his situation and a desire of rebelling hidden throughout all the film. Finally, Aimée asks Dalens to dismiss Protée, who in his turn takes revenge against little France. In this sense, the profound marks of colonialism end up recorded in France and Protée. When France asks Protée, inside the generator room, whether that machine really burns, he puts his own hand over it and inducts France to do the same gesture. Both gets profoundly burned. Then France casts him a painful and misunderstanding glance.

As a result, France and Protée share the same bruise mark, which means pain and mutilation. These are the bruise marks of colonialism. The hands lines were supposed to be inscribed the future are erased by the burn scar.

Protée's defiant gesture now becomes a powerful (rather than weary) non-verbal comment upon the effects of colonial repression and the attempted erasure of his culture, history and memory. The outer skin burns, erasing any identifying lines or markers, taking the imprint away. In this action Protée gives visible form to what the colonialist presence believes it practices: the erasure of the "Other". (Hayward, 2002, p. 42)

Following this track, if France has returned to Cameroon in order to fill some gaps of memory and to find a place to belong, what she really finds is in fact an absence. Absence of a place, of people from this place. The more she fills some of these gaps with her revisited memory, the more gaps are open by the constant erasing cycle executed by colonialism. Protée's black hand and France's white hand are both burned, marked forever, they represent what connects these bodies in history and, even colonialism tries to erase memory and history of colonized people replacing them by colonizer's culture and history, bodies which pass through one side to the other of the boundaries and are inserted in the same process (both of master and slave), they too guards these inerasable stories. When the American guy who drives France home sees her hands, he claims "I don't see anything in your hands, neither past nor future" (*Chocolat*, 1998), he does not realize that mark, that absence of lines, is itself in one time the past and the future.

FINAL CONSIDERATIONS

In conclusion, we notice both in *Chocolat* and in *Black Venus* a desire to retrieve history following memory's trails, not just characters' memory, neither historical and collective memories, but mostly that one inscribed on the bodies. These bodies represent cultural resistance and desire for breaking the cycle. The different one ceases to be a stereotype forged by history and reinforced by films – which its role of "humanity stories teller adjusted perfectly to the function of conveyer of national and imperialist narratives" (Stam & Shohat, 2006, p. 144) – to assume on the other hand a questioning function of history itself, contributing to the problematic that seeks to revisit colonialism and its consequences.

Translation: Álvaro Brito

REFERENCES

- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.
- Hayward, S. (2002). Claire Denis's "Post-colonial" Films and Desiring Bodies. *L'Esprit Créateur*, 42(3), 39-49.
Retrieved from <http://muse.jhu.edu/article/264865>
- Kilbourn, R. (2005). *Cinema, memory, modernity. The representation of memory from the art film to transnational cinema*. New York/London: Routledge.
- Marks, L. (2000). *The skin of the film*. London: Duke University Press.
- Martin, M. (2013). *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Mayne, J. (2005). *Contemporary film directors – Claire Denis*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Ndiaye, P. (2008). *La condition noire. Essai sur une minorité française*. Paris: Calmann-Lévy.
- Reis, M. (1996). Claire Denis interview. Colonial observations. *Jump Cut a review of contemporary media*, 40(1), 67-72. Retirado de <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC4ofolder/ClaireDenisInt.html>
- Said, E. (2007). *Orientalismo – o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Shohat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia – seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

BIOGRAPHICAL NOTE

Catarina Andrade is Professor of the Department of Humanities / French UFPE. PhD in Communication / Cinema (UFPE). Author of the book *As fronteiras da representação: imagens periféricas no cinema francês contemporâneo* [The frontiers of representation: peripheral images in contemporary French cinema] and co-author of the books *Cinema, globalização, transculturalidade, filmes da África* [Cinema, globalization, transculturality, African and diaspora films] and *Comunicação e interculturalidade* [Communication and interculturality]. She was the coordinator and curator of the Alliance Française Recife (2013-2017). It works mainly in the themes: memory, identity, body, post-colonialism, interculturality, contemporary cinema.

Email: cati.andrade@gmail.com

Address: Rua Sá e Souza, 964, apto 103. Boa Viagem. Recife-PE. Brasil. CEP: 51030-065

* Submitted: 09-09-2018

* Accepted: 09-01-2019

O ANIMAL CORDIAL: UMA RASURA DA RAZÃO

Fernanda Marra

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura do filme longa metragem *O animal cordial* (2018), da roteirista e diretora Gabriela Amaral Almeida. A ideia foi percorrer o enredo contemplando as personagens e descrevendo como a roteirista e diretora brasileira colocou em cheque a validade e a pertinência da noção de “homem cordial”, descrita por Sérgio Buarque de Holanda (1995) em sua obra sociológica *Raízes do Brasil*. A proposta é observar (1) como esse significante persiste na contemporaneidade a despeito de seus envios anacrônicos e (2) de que forma o filme é, para além de uma leitura de homenagem ou denúncia desse anacronismo, uma possibilidade de reescrita do conceito pela sua rasura. Almeida filma uma noite em um restaurante brasileiro frequentado por pessoas pertencentes a uma classe social média-alta, ou economicamente ascendente. Nessa noite, o que se assiste é ao processo de ruína do “homem” que dá lugar ao “animal” e promove, com isso, uma sobrescrita não apenas do homem como do humano. É essa reescrita violenta e manchada de sangue o que me interessa no filme. É isso o que apresento neste texto amparada pelo pensamento de Hélène Cixous (1995), Alexandre Nodari (2017) e Achille Mbembe (2018), pois, a meu ver, é esse processo que o longa brasileiro expõe tão linda e visceralmente encetando devires.

PALAVRAS-CHAVE

Animal cordial; homem cordial; cinema brasileiro; alteridade; devires

O ANIMAL CORDIAL: AN ERASURE ON REASON

ABSTRACT

This essay proposes a reading about the full-length film *O animal cordial*, of the screenwriter and director Gabriela Amaral Almeida (2018). The idea was to cover the plot observing the characters and describing how the Brazilian screenwriter and director questioned the validity and the appropriateness of the expression “homem cordial”, described by Sérgio Buarque de Holanda (1995) in his sociological analysis found in the book *Raízes do Brasil*. My proposal is to perceive (1) how that significant persists in contemporaneity in spite of its anachronistic sendings, and (2) in which way the film, beyond being a complaint-reading of this anachronism, is also a possibility of a rewriting of the concept by obliteration. Almeida (2018) films a night in a Brazilian restaurant attended by people who belong to an upper-middle social class, or to a class that moves economically upward way. What we watch that night is the downfall process of the “man” who changes place with the “animal” and brings about an overwriting, not only of the “man”, meaning the masculine genre, but of the “humankind” as a whole. This violent and bloody rewriting is what interests me in this film. In other words, what I present in this text stood up for the thinking of Hélène Cixous (1995), Alexandre Nodari (2017) and Achille Mbembe (2018), because, to my point, this process is what the full-length Brazilian film exposes in a beautiful and fierce way pointing “devires”.

KEYWORDS

Animal cordial; homem cordial; Brazilian film; otherness; “devires”

O presente artigo contempla o filme longa metragem *O animal cordial*, de Gabriela Amaral Almeida (2018) a partir de uma leitura realizada sob o impacto da fruição da obra e de leituras recentes que realizei no âmbito da filosofia, sociologia, antropologia e psicanálise. Ressalto que o intento foi apresentar a perspectiva pela qual o roteiro e as imagens dessa obra cinematográfica ganharam sentidos particulares à medida que assistia ao filme. Assim, diria que o viés pelo qual o filme é abordado nesta leitura parte da escolha do título conferido à obra e da remissão ao conceito proposto por Sérgio Buarque de Holanda (1995). A identificação da referência ao historiador que pesquisou e teorizou sobre o período colonial brasileiro nesta proposta de leitura, contudo, não se limita em homenageá-lo passando em revista simplesmente seu conceito. A complexidade da obra de Almeida (2018) está, tal como espero demonstrar neste artigo, em discutir a partir de uma estética cinematográfica o processo pelo qual a expressão “homem cordial”, apresentada como uma redução que explica e funda certa ética brasileira, está ancorado no desgaste, na rasura e no esvaziamento conceitual desse termo. O desembaraço com que o título remete ao conceito de Holanda (1995) seria um indício de que a noção da cordialidade sugerida pelo historiador não está superada. No entanto, o que a cineasta propõe com a obra fílmica é um ultrapassamento, uma atualização do significante que tem lugar entre a homenagem e a denúncia. Ao trazer a expressão para o título do filme, Almeida (2018) não resgatou a noção de cordialidade fazendo com que servisse às personagens contemporâneas como uma roupa desusada. Contudo, promove por meio da narrativa cinematográfica uma descida do humano ao animal, ao que resta de genuinamente pulsional nos cidadãos ditos civilizados para justapor e ressignificar a noção histórica de cordialidade. Logo, é por causa desse processo da corrosão, que não só põe em questão uma ética consagrada por uma tese historiográfica como reescreve e reenvia essa nomeação ampliando o espectro de possibilidades que tal expressão possa significar, que este texto aborda essa obra.

O filme longa metragem, *O animal cordial*, é ambientado nas dependências de um restaurante de classe média alta, situado em região de vida noturna erma de uma grande cidade brasileira. Sabemos disso pelo fato de o filme começar com o final de expediente em que os funcionários do restaurante se preocupam com o horário de sair em razão do funcionamento do transporte público e são instados pelo patrão, Inácio (Murilo Benício), a permanecerem no estabelecimento. Inácio quer que os funcionários permaneçam e atendam os clientes que chegam para jantar faltando poucos minutos para o horário de encerramento da jornada. Fica evidenciada a tensão pela situação que se insinua corriqueira.

Um clima hostil entre patrão e empregados vai se desenhando nos diálogos e na composição do ambiente claustrofóbico do restaurante. Djair (Irandhir Santos) comanda a cozinha com o auxílio de dois ajudantes. No salão, a garçonete e braço direito do patrão, Sara (Luciana Paes), divide com ele o espaço do balcão. Nas mesas, um homem solitário (Ernani Moraes, como Amadeo) aguarda seu prato. O casal, Verônica (Camila Morgado) e Bruno (Jiddu Pinheiro), aporta no restaurante demorando-se a decidir pelo que comer e esbanjando conhecimento e arrogância no pedido do vinho. Sara conversa com um dos funcionários, Lúcio (Diego Avelino), com quem fica evidente uma relação

de intimidade em um ambiente privado. Ela está exausta, clama de dores no corpo, ele a convida para sair, mas, com a chegada dos novos clientes, o patrão vem pedir ajuda e ela se oferece para atendê-los, deixando que Lúcio vá embora.

Os auxiliares da cozinha, porém, deixam o restaurante irritados e passam pelo salão largando o lixo, que não conseguem levar para fora do estabelecimento porque a porta está sempre trancada. Essa atitude desaforada dos funcionários aumenta um pouco mais a ira do patrão que, por um acúmulo de fatores, está prestes a explodir. O sujeito de cabelo sebo e humor irritadiço luta para se manter no controle, mas está fracassando a olhos vistos. A invasão do restaurante por dois assaltantes (Humberto Carrão e Ariclenes Barroso), que sucede à saída dos funcionários com Sara levando o lixo para fora e sendo rendida na porta, é o acontecimento que faz eclodir a ira do empresário e leva a situação ao colapso.

O HOMEM CORDIAL

Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, dedica um capítulo ao conceito de homem cordial. Holanda empreende um esforço interpretativo do Brasil colonial e da origem da família patriarcal que constituiria a sociedade brasileira e estruturaria as relações no âmbito da sociedade. Para o historiador, a adjetivação que buscou no radical latino “cordis” (cordas – coração) para ler o homem colonial do Brasil refere-se a uma cordialidade de superfície. De acordo com a tese, a cordialidade brasileira, a bem da verdade, não passaria de um ardil encenado no âmbito do comportamento por um homem que não suporta o peso da impessoalidade das instâncias burocráticas e que não separa o público do privado. Esse homem cordial, cuja origem remonta o período colonial do Brasil, estende a constituição da estrutura familiar calcada na figura autoritária, centralizadora e desbravadora do pai a outras esferas públicas de relacionamento, a exemplo das relações de trabalho. A cordialidade emerge da mixórdia entre os âmbitos público e privado sendo indiscriminadamente estrangidos pela figura onipotente e onipresente do pai. O pai é esse homem colonial que tem diante de si um mundo a conquistar e construir; que tudo sabe e tudo pode porque está imbuído da missão de desbravar e civilizar o mundo bárbaro e hostil. Como paladino da lógica falo-eurocêntrica do mundo, o pai, com sua lei, quer o melhor para os seus, de quem não espera menos que obediência, reconhecimento e gratidão.

Ler a crise do homem cordial a partir da personagem de Murilo Benício implica tomar a trama do filme de Almeida (2018) como uma fabulação e observar as personagens pelo funcionamento de estruturas a que dão corpo. Trata-se de uma perspectiva que permite questionar um estereótipo convidando a ir adiante com a leitura do título que, ao invés de ratificá-lo, promove uma rasura e, escrevendo por cima do conceito, retifica-o. O título faz com que os rótulos compareçam à cena para melhor desmontá-los – ou melhor, esquartejá-los – sem a ilusão de que vão simplesmente desaparecer. O fato de sinalizar com devires não faz com que o filme prescindia de um longo e mal-cheiroso processo de morte e decomposição; pelo contrário, é isso mesmo o que se dedica a exhibir.

Assim, retomo com o homem cordial, o patrão Inácio, em crise e à beira de um ataque de nervos que lhe é propiciado pela invasão do restaurante. Esse homem que não é nem tolerado, nem respeitado pelos funcionários; que é humilhado pelos clientes esnobes; que discute com a esposa ao telefone; que quebra a saboneteira do banheiro e diz para a mulher que não está nervoso porque até sorri e, aliás, não faz senão sorrir para ela, para os clientes, para todo mundo, esse homem já não sustenta a máscara puída da cordialidade e não se conforma com o fato de assistir ao seu poder se esvaindo. Seu ódio vem de perceber que o fato de ser o patrão não lhe assegura mais a manutenção do poder.

No Brasil, habituou-se chamar de “gourmetização” a tendência do mercado de criar demanda por produtos e serviços que sejam reconhecidos pela alta qualidade. O rótulo de produto “gourmet”, que muitas vezes compõe mesmo a estampa dos rótulos, forja uma superioridade que acaba por justificar o custo superfaturado desses produtos e serviços, cuja possibilidade de acesso faz de seus consumidores uma estirpe de pessoas distintas pelo fato de reconhecerem e terem acesso ao que há de melhor. Logo, dentro dessa lógica de consumo “gourmet”, já não seria possível para o dono de um restaurante, cujos clientes integram essa casta que reivindica para si nada menos que “o melhor”, fiar-se no engodo de entender mais ou menos de vinho e de comida. Sendo ele o dono de um restaurante que se dispõe a atender uma elite emergente viajada, informada e pretensamente refinada e que busca se destacar esbanjando tudo isso como trunfos de sua ascensão econômica e social, seria preciso se profissionalizar e valorizar um pouco mais o seu negócio. No entanto, o que tenta reaver quando reage ao assalto usando uma arma que guardava no balcão é precisamente esse poder que lhe escapa.

Inácio atira em um dos assaltantes que já havia molestado a cliente e queria fazer o mesmo com Sara. O rapaz cai no chão e ele não permite que ninguém lhe preste socorro, nem chame a polícia. O incidente faz eclodir o seu ódio e é também a sua oportunidade de vingança sobre aqueles que vinham ameaçando a pantomima da cordialidade de fachada. Começa, portanto, o banho de sangue que insere o filme na tradição do gênero cinematográfico do horror pensando aspectos de subgêneros conhecidos como o “slasher”, “gore” e “giallo”.

O que desencadeia a violência e faz com que a personagem passe ao ato é o sadismo de que goza ao se dedicar lentamente a acabar com a vida de um por um daqueles que ali estão e que ele toma como inimigos. Frio, Inácio não tem pressa de matar. Diverte-se ao ver as vítimas desesperadas de medo e se deleita com o terror que inflige a elas antes da morte. O primeiro a morrer é o assaltante que tomou um tiro no peito. A segunda vítima é Verônica, a cliente esnobe, que pede para ficar sozinha no banheiro e também leva um tiro de Inácio ao tentar fugir. O terceiro é o ex-policia Amadeo que, ao agir sozinho tentando demover o dono do restaurante do propósito de continuar matando, é desmascarado em seu intuito de virar um mártir e dar algum sentido a sua vida vazia.

Na sequência, morre o segundo assaltante, não sem antes confessar que Sara é sua mulher e que o assalto era um plano idealizado por ela. O rapaz tem o pescoço cortado com uma faca, a mesma com que Inácio corta o cabelo comprido de Djair que

assistira à execução ao lado do assaltante. Djair acredita que será o próximo, mas não se acovarda: desfere insultos contra o patrão demonstrando que compreende o que está havendo com esse homem que resolve dar vazão ao seu ódio e sua vontade de matar. Djair o provoca dizendo que o restaurante depende de sua comida e que é isso o que o patrão não suporta: que o sucesso de seu empreendimento dependa da comida de um homossexual, nordestino, de cabelo comprido e sobrelha fina: “o seu problema, Inácio”, grita Djair, “é com meu cu” (*O animal cordial*, 2018).

Djair não é morto naquele momento. De cabelo cortado, retorna à cozinha e sabe que é deixado para o final como cereja do bolo que o assassino pretende saborear ao ferir. Quem morre em seguida é o advogado, Bruno, que já perdera a esposa e qualquer laivo de dignidade. Está todo urinado e é oferecido pelo patrão a Sara, que deve matá-lo como prova de sua lealdade. O gesto de Inácio, contudo, não passa de uma armadilha. Sara, que teve a posse da arma pela segunda vez, é desmascarada ao tentar atirar no dono do restaurante e perceber que a arma que ele lhe dera era a arma de brinquedo usada no assalto.

Destaco, ainda, para retomar adiante, que Lúcio, o funcionário que havia ido embora e retorna para buscar o celular que havia esquecido é poupado de fazer parte da chacina pela segunda vez porque Sara não permite que ele entre. Lúcio é negro e, acerca disso, resalto a decisão incomum para roteiros desse gênero cinematográfico, sobretudo no cinema *hollywoodiano*, em que as personagens negras, além de figurarem como coadjuvantes, são, em geral, as primeiras no descarte da sequência mortífera. Em minha leitura, essa decisão ultrapassa a instância de representação identitária para figurar como um *devir-negro*, tal como Achille Mbembe (2018) o apresenta, isto é, colocando em questão a própria semântica da palavra “negro” como herança de uma “biblioteca colonial” que constrói o negro como “ficção do outro” (Mbembe, 2018, p. 170).

O ANIMAL CORDIAL

Com a morte de Verônica, a cliente rica e esnobe que tenta subornar a empregada para que a deixe escapar, Sara avança sobre seu corpo defunto para saqueá-lo. Toma seus brincos, abre sua bolsa e passa seu batom, não antes de brincar com os cílios postiços do cadáver fazendo-os de bigode e de rir da/na cara morta da outra. Mesmo não tendo sido Sara a atirar em Verônica, entendo que seja cúmplice de sua morte, que ambos, Sara e Inácio, sejam coautores das mortes que se passam ali. A atitude de Sara me remete ao matador Araweté¹ e me faz cotejar suas atitudes pela diferença com que se

¹ Eduardo Viveiros de Castro elucida que a fusão entre o matador e o inimigo é permanente, por isso implica em um devir-outro daquele que mata. O antropólogo destaca a questão da perspectiva que emerge da antropofagia tupi-guarani que passa por essa capacidade de se ver como Outro, isto é, desde um ponto de vista que não seja o seu. Acrescenta ainda que tal concepção do inimigo como aquele com quem se funde ao final da batalha pressupõe a sua humanidade integral, isto é, pressupõe que se estabelece com esse Outro uma relação social no sentido de não considerá-lo uma coisa “(sistema material, corpo anônimo, autômato animal)”, nem um igual (a quem não se mata), mas um adversário robusto e diferente de si, com quem se esteja em pé de igualdade para a disputa. Assim, o que acontece, ao cabo, não é a aniquilação escarnejadora desse inimigo, mas a assimilação da própria posição de inimigo que passa a constituir a singularidade do matador (Viveiros de Castro, 2013).

aproximam. O matador da etnia indígena, ao contrário da personagem de Almeida, acredita assimilar o espírito daquele que abateu em uma luta equânime e precisa se afastar das armas e das pessoas de seu convívio, caso contrário, a fúria daquele inimigo, agora fundido a si, pode levá-lo a fazer mal aos seus. Atento para a diferença de perspectiva no modo de re-conhecer o outro, o inimigo. Se para o guerreiro observamos o respeito, a constatação da força e o temor do contágio, para a personagem do filme, interessam as coisas que pertenceram à outra por quem demonstra absoluto desprezo.

Sara se aproxima da morta para zombar e a despoja de seus adereços tomando-os para si. Os adereços eram as armas de Verônica e tanto a distinguem, quanto submetem sua rival. Não se trata, pois, de uma batalha entre os atributos de uma e outra singularidade, mas do poder e do status conferidos pelo que se porta ou não, o que se detém a posse ou não: os melhores produtos, os mais caros. Sara saqueia a ostentação da outra e a despreza como adversária, como outro com quem se estabelece alguma relação. Assim, perpetua a sintaxe patriarcal do espólio como forma de dominação e deflagração do poder. Isso faz com que se sinta poderosa ali, naquela microesfera social em que se transforma o restaurante, onde a lei fálica vive em todo o esplendor de sua potência pelas mãos de Inácio, com quem Sara teima em estabelecer uma relação que alterna entre a submissão e a competição.

Desde os primeiros planos, o olhar malicioso da garçonete de baixo para cima sinaliza para algo escondido, uma expectativa, um plano oculto, desejos que talvez se escondam até dela mesma. A princípio, quando o assalto acontece, Sara parece estar apenas reagindo aos acontecimentos, valendo-se das oportunidades para ser valorizada e notada por Inácio. Só depois, com a confissão do assaltante, ela se revela como mandante do saque fracassado. Sara é maledicente com os colegas, delata o ex-policia que sugere chamar a polícia, trai seu suposto comparsa e amante deixando que seja morto por Inácio e também trai Inácio as duas vezes que tem a posse da arma: a primeira vez ordenando a ele que tire a roupa e a segunda quando, constrangida a provar-lhe fidelidade, volta-se com a arma para matá-lo.

A que(m) Sara é fiel? O que ela quer? Onde pretende chegar? Afinal, o que quer a mulher?, é a pergunta freudiana que salta da boca de Djair convocando Sara a encarar e situar seu gozo. Uma libido à flor da pele fica cada vez mais perceptível em Sara conforme o roteiro se desenvolve. Desde o início do filme, quando Inácio, distraído, esbarra em seu braço detrás do balcão onde trabalham juntos, a reação da funcionária é focalizada. Ela o deseja sexualmente e também o detesta. Des-equilibra-se nessa ambivalência. A cena de sexo emula, pois, o ápice do desembaraço desse apetite sexual retesado que só eclode dando vazão a toda violência que o sustém, daí o orgasmo estratosférico de seu corpo convulsionando sobre o corpo de Inácio na cena em que ela determina os termos e a hora. Inácio estendido no chão, mais espectador que parceiro daquele gozo em que ela se contorce plena com seu corpo banhado de sangue sobre um falo que toma para si com o arrojo de quem assume as rédeas de sua cavalgada.

Sara goza e isso libera em si uma fome animal. Vai até a cozinha e devora uma carne com osso, rosna para o cliente *playboy* e ouve, mais uma vez, os questionamentos de

Djair indagando sobre o que ela realmente quer e para onde está indo com tudo o que faz. Djair a convoca para fora do horror sangüinário convidando-a a parar de ceder ao impulso sádico e pedindo que solte as amarras de seus punhos. As perguntas evocam um silêncio em Sara, batem em algum lugar e retornam. Tanto é assim que Sara se vai, mas adiante, noutra oportunidade, decide soltar Djair.

Tudo isso a respeito da personagem concorre para dizer como o título do filme promove uma rasura do homem cordial de Holanda (1995). Se Inácio encarna essa estrutura do declínio humanista, o que assistimos é o instante da derrocada do homem, sua derrota para o animal que no lapso do movimento desastrado, na falha do ato, se solta da coleira e não sabe exatamente aonde ir. É como fica Sara, ali, ao pé do dono/senhor, sem saber se o destrói, se foge, ou se desiste da fuga. Ela que assentira com o jogo ao qual fora lançada desde que, um dia, se entendeu por mulher e decidiu virar o tabuleiro, mas não sabe se recolhe as peças, se levanta da mesa, ou se continua a jogar. A meu ver, é essa estrutura da dialética hegeliana em que não há espaço para o outro que desponta inteiro e vivo na diferença. É essa dialética do aniquilamento que fica exposta e esgarçada no filme através da (não-)relação entre o homem e a mulher, protagonizados por Inácio e Sara.

Hélène Cixous (1995), ao dizer do lugar da mulher como construção discursiva que oferece a sustentação à primazia do falo explica que, conforme essa lógica, a mulher é a “delícia-perigo” que precisa existir como instância depositária de todo mistério, mal e fascínio e da qual é preciso preservar a distância adequada para manter incólume a ordem, a moral e a razão. Nesse sentido, a desumanização da mulher guarda reciprocidade com os métodos de constituição do negro como “sujeito racial”², que é outro efeito da primazia fálica. Desde que aprende a falar, portanto desde sua constituição como sujeito, a mulher, afirma Cixous (1995), assimila que seu nome é África, que é “negro” (Cixous, 1995, p. 20). Isso implica que há uma identificação da mulher com todo o espectro de sentidos consignados por essa terrível construção discursiva que institui, subjuga e aparta o negro do mundo, sobretudo dele mesmo. Assim, a mulher é o continente negro e perigoso porque o negro é perigoso, no negro nada se vê. O horror ao escuro foi interiorizado e separou a mulher de si mesma, do que ela quer.

O filme, a meu ver, é o processo pelo qual essa mulher se despe, encarna a animalidade e se destaca (mas não completamente) do humano (tal como é habitualmente concebido: falo-hetero-eurocentricamente) para estar no plano horizontal com os outros mundos. Desse lugar animalesco, que é o da própria diferença, emerge uma cordialidade

² Acerca do processo histórico de instituição da raça Achille Mbembe argumenta tratar-se de uma forma de representação primária calcada em preconceitos que, no momento gregário do pensamento ocidental, reduziu os mundos exteriores e complexos que não se podia aceder, nem entender a simplificações que os inferiorizava. Mbembe explica que, nesse sentido, o negro é constantemente produzido, o que gera um corpo-coisa, isto é “um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor” (Mbembe, 2018, p. 42). Nesse sentido, Mbembe perora que a razão negra consiste em um “sistema pretensamente erudito de narrativas e discursos” que consignam uma origem africana falada em seu nome. Tratam-se tanto de discursos quanto de práticas que inventam o negro como “sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática” (Mbembe, 2018, pp. 60-61). Assim, a raça teria o papel de engendrar um simulacro, uma máscara que escamoteie o rosto humano a fim de que não se reconheça naquele outro cuja face devolve impertinente uma imagem daquele que o vê. É preciso, então, cobri-lo com o véu da raça para que não seja estabelecida uma relação, para que o outro não aponte a deformidade do eu.

que já não é mera pantomima para melhor controlar e dominar o outro, mas uma cordialidade que nasce da alteridade. Assim, pensar esse aspecto original da cordialidade passa necessariamente pela rasura e reescrita de dois enunciados: 1. “a mulher é negro” e 2. “a mulher é bissexual”. Ambos os procedimentos, digamos assim, começam com a pergunta reiterada por Djair, que não cessa de se inscrever nos planos do filme de Almeida (2018), nos ouvidos de Sara, perfurando esses sintagmas.

Penso nessas re-escritas como formas de despojamento da máscara humana: ao deixar cair as máscaras do cinismo, que é o que acontece gradualmente no restaurante conforme Sara e Inácio se despem e deixam cair também os pudores, as medidas, os interditos. Ao reescrever as frases borrando a sintaxe com o roteiro que preserva o negro e o homossexual, o filme enceta devires.

DEVIRES LÚCIO E DJAIR

Lúcio, Sara e Djair são as personagens que terminam vivas. É importante retomar a personagem de Lúcio para lembrar que fora poupado da morte por duas vezes: a primeira quando Sara aceita ficar até mais tarde no restaurante e o dispensa para ir embora; e a segunda quando ele volta, tarde da noite, para buscar o celular que diz ter esquecido e Sara convence Inácio a deixá-lo de fora da chacina impedindo-o de entrar. Entendo que essa é a cordialidade animal que só acontece na diferença. Ao olhar para Lúcio, Sara recebe em retorno uma imagem de si mesma com que não se identifica. Ela sustenta essa diferença vendo-se obrigada a reconhecer esse outro e a tomar uma atitude em relação a ele. Sua atitude é a de preservá-lo do horror, mantê-lo fora dos limites daquela violência. Eis a reescrita promovida pelo roteiro que desarticula a construção: “a mulher é negro” (*O animal cordial*, 2018). A mulher não é negro na medida em que lê, por baixo da máscara do racismo, uma imagem de dessemelhança a si. É capaz de percebê-lo como outro que não faz parte daquela carnificina e isso tem como efeito assentir com o fato de que esse outro, tendo uma perspectiva, lhe devolva uma imagem distinta da que tem sobre si mesma. Que ela não saia de lá com ele faz com que esteja implicada na matança até o tutano, mas deixá-lo de fora sinaliza uma abertura à perspectiva do outro. É nesse sentido que entendo que a personagem de Lúcio aponta para um devir, o devir-negro de Sara.

Se, por um lado, Lúcio está fora do restaurante, Djair está de saída. Porém, não sai antes de recolher seu cabelo cortado e convidar Sara para se levantar e ir também. Ela fica porque tem trabalho a concluir. Sara precisa matar e esquartejar o homem cordial. Sara não sai porque está embebida de sangue, não apenas porque se banqueteara com o homem cordial, de toda violência que decorre da supremacia fálica, mas porque é também, ela mesma, feita de cacos da imagem estilhaçada desse homem. Sara fica viva, mas não sai porque não pode. Não porque necessite de uma vingança, não porque o esquartejamento que precisa concluir a deixará livre para se refugiar atrás de um alibi qualquer, mas porque faz parte dessa velha ordem que escorou e agora ajuda a ruir. Sabe que a derrocada desse homem cordial é o fim também de uma mulher cordata e submissa à cordialidade.

O animal cordial, tal como leio, é a própria transição e precisa se apropriar dessa condição transitória para vislumbrar devires. Ele/ela surge do confronto, do enfrentamento da ordem patriarcal/patronal e sabe que não pode, não deve liberar o seu oposto simétrico, cujo efeito seria o de ratificar aquela mesma lógica, ainda que por outro viés. Sara não sai do restaurante porque, no íntimo, sabe, desde sua condição de animal cordial, que “o homem é aquele que se conhece, que se reconhece como tal, conhece a si e re-conhece a si em seus semelhantes, sua espécie, aqueles que são, a sua imagem e semelhança, seus espelhos” (Nodari, 2017, p. 26). No entanto, ao contrário desse reconhecimento que não passa de uma projeção de si no outro, Alexandre Nodari (2017) afirma que a literatura, como as artes, em geral, evocam essa possibilidade de fabulação, operando como

espelhos deformantes [que] colocam no primeiro plano o diferimento (ou refração) das imagens do humano, postulando o estranhamento de si (um “outrar-se”) como forma privilegiada de conhecimento (e até mesmo de si: a melhor perspectiva de si é a do outro, para fazer uso de um mote central de Eduardo Viveiros de Castro). (Nodari, 2017, p. 26)

Esse outro a que nos remete o antropólogo, é o outro diante do qual Jacques Derrida (2011) afirma que é preciso estar desnudo para que começar a pensar fosse possível. Desnudar-se diante do outro que não me reconhece como vivente nomeador, que não responde a mim com a língua com que tenho a pretensão de nomeá-lo, seria oferecer a ele uma perspectiva que devolveria a mim uma impressão a meu respeito diferente da que posso almejar diante de outro homem. A palavra animal “é uma denominação que os homens instituíram, um nome que eles se deram o direito e a autoridade de dar a outro vivente” (Derrida, 2011, p. 48). Contudo, o filósofo não despreza a ruptura, não pretende ignorar a distância abismal que dista o homem do animal. O que ele propõe com referência a essa margem é espessá-la, dobrá-la, complicá-la, multiplicá-la e, com isso, mostrar a potência de um pensamento mais liberto e menos obtuso, menos estante que na nomeação narcísica propiciada dêitico *sui*-referencial: “eu”. Derrida (2011) acusa a história do pensamento ocidental de ser uma autobiografia contada pelo homem de si para si na pretensão de se apresentar no presente e excluindo a possibilidade de ser visto, sobretudo nu, por uma outra espécie, isto é, da acuidade de se perceber sob outro ponto de vista. Dito isso, retomo com a personagem Sara para dizer que ela se despe de sua humanidade diante de quem quer que a veja e permite que seu corpo seja visto por outras perspectivas, tal como na cena em que vorazmente se alimenta na cozinha diante de todos.

Dessa forma, penso que quem ela liberta, portanto, é o devir-Djair, ou, no sentido apropriado por Cixous (1995), a bissexualidade, como lugar de acolhimento e coexistência da diferença, não como neutralidade³. Liberta-se, portanto, o “queer”, o trans, a

³ Cixous (1995) estabelece duas acepções quanto à bissexualidade: de um lado, ela designaria a fantasia de um ser total que substituiria o medo da castração e ocultaria a diferença sexual na medida em que remete à marca de uma separação mítica. Nessa acepção, o bissexual estaria mais para um assexuado que se compõe de duas metades e não de dois gêneros. A

mulher-homem, o homem-mulher, a própria liberdade para olhar de fora e para fora, isto é, de outra perspectiva que extrapole as estruturas sexuais e de pensamento. Djair em nenhum momento compactua com o horror do que acontece ali. O que faz é conversar com as personagens encarceradas para que se acalmem, mantenham alguma serenidade e às vezes até para tentar ajudá-las a transcender o horror. É o que faz por Sara ao insistir com as perguntas, ou pelo homem molhado de medo a quem “prepara” uma receita de família como quem oferece um alento, algum conforto.

Djair, aliás, já havia pedido demissão do restaurante há um mês, faz tempo que havia se desligado do lugar, que não fazia parte da equipe. Seu prazer está em outro lugar: nas plantas que gosta de regar, na dança, no namorado e não faz laço com o ambiente doentio e infernal do restaurante. Seu desejo no corpo, em seu cabelo que recolhe do chão e pelo qual precisa elaborar o luto dessa decepção. Trata-se de uma perda que, apesar de violenta, também nos diz da precariedade da resistência do homem cordial em tentar cortar o movimento que o consome. O cabelo de Djair é a impertinência da vida em sua forma imperecível e imputrescível e torna a crescer porque sobreviveu àquela noite, mas continuaria a crescer de qualquer forma porque os cabelos insistem para além dos cadáveres. É uma imagem potente essa inscrita no cabelo, no corpo que desafia a morte e do que, mesmo na morte, é vida teimando em fazer corpo.

Embora o filme não termine nesse ponto, com a digníssima saída de cena de Djair, e nos devolva ao deslumbrante corpo nu e ensanguentado de Sara determinada a lidar com os despojos do homem cordial, é Djair rasurando a bissexualidade fantasma e expondo como o toque e delicadeza têm vez em seu corpo, paralelamente a Lúcio desafiando a semântica colonial do negro, que apontam para uma rota de fuga e sinalizam para o aberto. Essas personagens remetem a possibilidades mais amplas de mundos para fora da clausura do restaurante que, apesar de todo sangue, todo limo ofertado pelo filme de Gabriela, nos permitem sonhar com trocas, nomeações, delegações, mutualidades e reciprocidades que envolvem “Todo-Mundo”, para lembrar essa expressão vigorosa usada por Mbembe (2018).

REFERÊNCIAS

- Almeida, G. A. [Realizadora] (2018). *O animal cordial* [Filme]. Brasil: California Filmes.
- Cixous, H. (1995). La joven nacida. In H. Cixous (Ed.), *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura* (pp. 13-107). Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Derrida, J. (2011). *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora Unesp.
- Holanda, S. B. (1995). *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

outra bissexualidade de que fala a filósofa é, por outro lado, a que não encerra o sujeito no que entende ser “o teatro da representação falocêntrica”, trata-se da localização em si da presença dos dois sexos a se manifestar conforme a singularidade de cada um, uma. A consequência dessa outorga, diz-nos Cixous, é a multiplicação dos efeitos de inscrição do desejo em todas as partes dos corpos, do eu e do outro.

Mbembe, A. (2018). *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições.

Nodari, A. (2017). Filozoofia. *Revista Canguru*, 2, 21-27. Retirado de https://issuu.com/revista_canguru/docs/canguru_02

Viveiros de Castro, E. (2013). A imanência do inimigo. In E. Viveiros de Castro (Ed.), *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (pp. 267-294). São Paulo: Cosac Naify.

NOTA BIOGRÁFICA

Fernanda Ribeiro Marra (Universidade de Brasília – UnB) é doutoranda em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília, com pesquisa sobre a obra da poeta argentina Alejandra Pizarnik. Manteve, entre 2008 e 2015, o blogue *Marés e Ressacas*, onde divulgou sua produção poética, que agora será reunida no livro *taipografia*, pela martelo casa editorial. Além disso, a autora tem trabalhos de crítica publicados em revistas acadêmicas brasileiras como Landa, Entrelaces e Versalete.

Email: dizamarra@gmail.com

Morada: Universidade de Brasília, Campus Universitário Darcy Ribeiro, Brasília-DF
| CEP 70910-900, Brasil

* Submetido: 06-09-2018

* Aceite: 02-01-2019

O ANIMAL CORDIAL: AN ERASURE ON REASON

Fernanda Marra

ABSTRACT

This essay proposes a reading about the full-length film *O animal cordial*, of the screen-writer and director Gabriela Amaral Almeida (2018). The idea was to cover the plot observing the characters and describing how the Brazilian screen-writer and director questioned the validity and the appropriateness of the expression “homem cordial”, described by Sérgio Buarque de Holanda (1995) in his sociological analysis found in the book *Raízes do Brasil*. My proposal is to perceive (1) how that significant persists in contemporaneity in spite of its anachronistic sendings, and (2) in which way the film, beyond being a complaint-reading of this anachronism, is also a possibility of a rewriting of the concept by obliteration. Almeida (2018) films a night in a Brazilian restaurant attended by people who belong to an upper-middle social class, or to a class that moves economically upward way. What we watch that night is the downfall process of the “man” who changes place with the “animal” and brings about an overwriting, not only of the “man”, meaning the masculine genre, but of the “humankind” as a hole. This violent and bloody rewriting is what interests me in this film. In other words, what I present in this text stood up for the thinking of Hélène Cixous (1995), Alexandre Nodari (2017) and Achille Mbembe (2018), because, to my point, this process is what the full-length Brazilian film exposes in a beautiful and fierce way pointing “devires”.

KEYWORDS

Animal cordial; homem cordial; Brazilian film; otherness; “devires”

O ANIMAL CORDIAL: UMA RASURA DA RAZÃO

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura do filme longa metragem *O animal cordial* (2018), da roteirista e diretora Gabriela Amaral Almeida. A ideia foi percorrer o enredo contemplando as personagens e descrevendo como a roteirista e diretora brasileira colocou em cheque a validade e a pertinência da noção de “homem cordial”, descrita por Sérgio Buarque de Holanda (1995) em sua obra sociológica *Raízes do Brasil*. A proposta é observar (1) como esse significante persiste na contemporaneidade a despeito de seus envios anacrônicos e (2) de que forma o filme é, para além de uma leitura de homenagem ou denúncia desse anacronismo, uma possibilidade de reescrita do conceito pela sua rasura. Almeida filma uma noite em um restaurante brasileiro frequentado por pessoas pertencentes a uma classe social média-alta, ou economicamente ascendente. Nessa noite, o que se assiste é ao processo de ruína do “homem” que dá lugar ao “animal” e promove, com isso, uma sobrescrita não apenas do homem como do humano. É essa reescrita violenta e manchada de sangue o que me interessa no filme. É isso o que apresento neste texto amparada pelo pensamento de Hélène Cixous (1995), Alexandre Nodari (2017) e Achille Mbembe (2018), pois, a meu ver, é esse processo que o longa brasileiro expõe tão linda e visceralmente encetando devires.

PALAVRAS-CHAVE

Animal cordial; homem cordial; cinema brasileiro; alteridade; devires

This essay is about the full-length film *O animal cordial*, by Gabriela Amaral Almeida (2018). I did an analysis based on the impact of the enjoyment of this work and influenced by what I have recently read on philosophy, sociology, anthropology and psychoanalysis. I remark that my intention was to present a perspective in which the script and the images gained specific connotations as the film was watched. I would say that the standpoint used to approach the film here begins with the choice of its title and the connection to the concept proposed by Sérgio Buarque de Holanda (1995). I am not making this link between the allusion and the historian who researched and theorized about the Brazilian colonial period in order to simply make a homage and review his concept. The complexity of the work of Almeida (2018) lies on a discussion about the process in which the expression “homem cordial” (therefore referred as “cordial man”), depicted as a reduction which can explain and is the foundation of a specific Brazilian ethos, is anchored on the abrasion, erasure, and on conceptual emptying of that term. This process happens through a cinematic aesthetics, as I hope that I have shown in this essay. The title establishes a bold connection with this concept which can be seen as a hint of how the cordiality notion proposed by the historian Holanda (1995) is not yet surpassed. However, what the film maker proposes with her work is an overcoming, an update of the signifier, located between the homage and the denunciation. When Almeida (2018) brings the expression on the film’s title, it is not to make the cordiality idea fit in the contemporary characters as outmoded outfits. Instead, it creates using the cinematic narrative a descent from the human to the animal, to what is genuinely pulsional in the so-called civilised citizens. The procedure is done in order to juxtapose and resignify the historical notion of cordiality. The essay approach to the film is about this process of corrosion. This process not only puts in question an ethos made notorious by an historiographic thesis, but also rewrites and sends back that label, and by doing so, widens the possibilities spectrum of the meaning of the famous expression.

The full-length film *O animal cordial* is set on the premises of an uppermiddle-class Brazilian restaurant, located in a big city in Brazil, in an area with scarce night life. We can understand this by the beginning of the movie: it is the end of the workday, and the employees begin to worry about the time they are leaving as the public transportation has limited schedule. The boss, Inácio (Murilo Benício), demands that they stay. He wants them to serve the costumers who had just arrived to have dinner, just a few minutes before the end of their workday. The situation seems to be recurrent and therefore the tension is noticeable.

An unfriendly atmosphere between boss and employees is pictured in the dialogues and in the composition of the restaurant’s claustrophobic environment. Djair (Iranthir Santos) is in charge of the kitchen, with two assistants. Sara (Luciana Paes), the waitress and right hand of the boss, shares with him the counter, located in the restaurant hall. At the dinner tables, a lonely man (Ernani Moraes, as Amadeo) waits his meal. The couple, Verônica (Camila Morgado) and Bruno (Jiddu Pinheiro), enters the restaurant and takes a long time to decide what to eat. When they order, they show in an arrogant fashion their knowledge about wines. Sara talks to one of the employees, Lúcio (Diego Avelino), and

it is easy to see an intimate relation in a private space. She is exhausted and complains about the fact her body aches. He asks her out, but the boss calls for her help because new costumers enter. She offers to serve them, letting Lucio go away.

The kitchen assistants, however, angrily leave and go through the restaurant hall letting the garbage. The door is always locked, so they just can't take it outside. The disrespectful behavior enrages the boss a bit more. For many reasons, he is about to explode. He, who has greasy hair and short-tempered quality, struggles to be in control of himself, but is visibly failing. Right after the employees left and when Sara was taking the garbage outside, she is captured at the door by two burglars (Humberto Carrão and Ariclones Barroso) that invade the restaurant, and this incident is what makes the wrath of the boss explode and leads the situation to its collapse.

THE CORDIAL MAN

Sérgio Buarque de Holanda, in *Raízes do Brasil*, has an entire chapter dedicated to the concept of cordial man. Holanda's enterprise is an interpretative effort concerning colonial Brazil and the origin of the patriarchal family. Those would be the basis of Brazilian society and would also structure relations in society. The historian understands that the Latin radical "cordis" (*cordas* – heart), and its transformation in an adjective used to read the Brazilian colonial man, talks about a surface cordiality. It would be just a behavioral act as one couldn't stand the weight of bureaucracy's impersonality and the split between the public and the private spheres. The origins of cordial man date back to the colonial period. He takes the familiar structure rooted on the autocratic, dominant, and trail-blazer figure of the father, and extends it to the different relations established in the public arena. For instance, working relations. Cordiality rises from the confusion between public and private spheres, constantly harassed by the omnipotent and omnipresent figure of the father. He is the colonial man and in front of him there is a world to conquer and destroy; he knows it all and can make anything he wants because he is permeated with the mission to break new ground towards the barbaric and hostile world. As a paladin of the phallogocentric logic of the world, he is the father, and with its law, he wants the best for the one's belonging to him. He expects no less than obedience, acknowledgment and gratitude.

I take the plot of the film from Almeida (2018) as a fable-telling and watch the characters through the operation of the structures they embody so I can read cordial man crisis on Murilo Benício's character. It is a perspective that questions a stereotype and asks to move forward with the apprehension of the title. Far from agreeing with it, an erasure is created. By writing above the concept, it ends up rectifying it. The title makes the labels come to scene to better dismantle them – to dismember them, I should say – without the illusion that they will simply go away. The film signals with becomings, although this fact doesn't imply the absence of a long and smelly death process and decomposition. In fact, it is exactly what is shown.

So, I bring back the cordial man by addressing Inácio, the boss. He is in crisis and in the middle of a breakdown, which happens when the burglars enter. He isn't accepted

nor respected by his employees; he is humiliated by the snob costumers; he argues with his wife on the telephone, he breaks the bathroom soap dispenser and says to his wife he isn't on edge as he even smiles. He does nothing but smile to her, to the costumers, to everyone. He can't stand no more the frayed mask of cordiality he keeps and can't stand to see his power fading away. His anger comes as he sees that being the boss can't secure his power.

Gourmetization [Gourmetização], as it is frequently called, is a Brazilian market trend. It consists on creating demand on products and services that people see as high quality. When a product is sold as "gourmet", many times even written in their label print, a superior status is forged. Therefore, the overpriced costs of these products and services are seen as reasonable by those who can access them. Their costumers become a superior class of people as they can identify the best products and obtain them. When it comes to the "gourmet" logic of consumption, the restaurant's owner needs to know a lot about wine and food, as their costumers are members of a caste that demand "the best". His costumers are emergent, travelled, informed and pretentiously refined elite people, and as a result of their economic and social ascent, they seek to show off. He must then become more professional and invest in his business. However, when he reacts to the burglary using the gun he had in the counter, he is trying to retake the power he is losing.

One of the burglars, who had already molested the client and was intending to do the same with Sara, is shot by Inácio. The young man falls on the floor. Inácio doesn't let anyone help him or call the cops. His hatred eclodes at this moment, which is also a chance to get even with those who were menacing his façade cordiality. The blood bath then begins and inserts the movie in the horror genre cinematic tradition, attaching the movie to subgenres known as "slasher", "gore" and "giallo".

He enjoys the sadistic behavior as he slowly kills each and everyone around him, seem by him as enemies. It is the driver of his violence. Inácio is cold and has no rush to kill. He is thrilled to see the fear on his desperate victims and is delighted with the terror he inflicts before killing them. The burglar shot in the chest is the first to die. The second victim is Verônica, the snob client, that asks to be alone in the bathroom, but ends up shot by Inácio when she tries to escape. Amadeo, the ex-cop, is the third, unmasked in his pursue to give meaning to his empty life by becoming a martyr when he tries to dissuade Inácio from keep killing.

The second burglar dies right after, not without first confessing Sara was in fact his wife and that she conceived the crime's plan. Inácio cuts his neck with a knife, the same he uses to cut Djair's long hair, who was just next to the burglar and watched his execution. Djair believes he is next, but he doesn't become scared: he throws insults at his boss, showing he understands what is happening with this man who decided to unleash his anger and urge to kill. Djair provokes him by saying the boss couldn't stand the fact that the restaurant relies on his food: his business' success depending on the food of a homosexual, *nordestino*¹, with long-hair and thin eyebrows: "your problem, Inácio", yells Djair, "is with my butthole" (*O animal cordial*, 2018).

¹ Man from the Northeast Region of Brazil, many times target of prejudice from southern region people. The region is associated with a pulsating cultural expression despite this fact.

Djair isn't killed at that moment. With his hair cut, he comes back to the kitchen. He knows his end will come later, like the cherry on the cake, and the killer is going to savor the bruises he inflicts. The lawyer is the next to die, Bruno. He had already lost his wife and any trace of dignity. There's urine all over him and the boss tells Sara she should kill him to prove her loyalty. Inácio's gesture is nothing but a trap and Sara is unmasked. With the gun in her hands for the second time, she tries to shoot the restaurant owner and then realizes she was given the toy gun used in the burglary.

I emphasise that Lúcio, the employee who had left, is spared from the slaughter for the second time. He comes back to pick up his forgotten cell phone, but Sara doesn't let him come in. He is black, and I here point out an unusual decision when it comes to scripts of this cinematic genre. Black people are, especially in Hollywood film industry, usually in supporting roles. In general, they are the first to be cast off when the killing happens. I read in this film's decision a proposition of a *becoming-black*, accordingly to Achille Mbembe (2018). This goes beyond the field of the identitarian representation. It puts in question the own semantics of the word "Black" as a heritage of a "colonial library" that fabricates the black as "fiction of the Other" (Mbembe, 2018, p. 170).

THE CORDIAL ANIMAL

Verônica, the snob and rich client dies, who had tried to bribe the employee to let her scape, is killed. After, Sara ransacks her dead body. She takes her earrings, opens her purse and puts on the lipstick she finds. Not without first playing with the false eyelashes of the corpse, using them as a moustache and laughing at /in the face of the deceased woman. Sara didn't shoot Verônica, but I understand she is an accomplice of her death. Both Sara and Inácio are responsible for the murders that took place there. Sara's actions make me think about the killer Araweté², indicating a comparison between their practices by the difference of their approach. Not at all like Sara, the killer of the indigenous ethnic group afore mentioned believes he assimilates the spirit of the one he knocked down in an even fight. Also, he must go away from the weapons and his pairs, otherwise his enemy's fury, now merged with him, could lead him to harm his cherished ones. He pays attention to the differences of perspective on how to re-cognise the other, the enemy. The warrior actions show respect, the acknowledgement of the strength, and the fear of contamination. Oppositely, the character from the movie shows utter contempt for the woman and is interested on her belongings.

Sara goes to the dead woman to mock her and strip her props for her own use. They were Verônica's weapons in the war they fought, and they made her distinct by putting

² Eduardo Viveiros de Castro casts light on the matter proposing the merge between killer and enemy is permanent, so it implies a becoming-other of the one who kills. The perspective that emerges from tupi-guarani anthropophagy takes in account the ability one carries to see oneself as Other, from another point of view, not alike the original, as the anthropologist highlights. This conception of the enemy as whom you merge with by the end of the battle, he also states, assumes he has full humanity and a social relation established with this Other by seeing him as something other than a thing "(material system, anonymous body, animal automate)". He is not alike him (as one you wouldn't kill), but a robust and different-from-himself adversary, with whom you battle in even conditions. By the end of it, the enemy is not scornfully annihilated but become instead part of the singularity of the killer, as the enemy's own position is absorbed.

her rival in submission. However, it isn't a battle between qualities of one singularity against the other, but one of power and status gained by what one is (or isn't) carrying and possessing: the best and the most expensive products. Sara takes the ostentation out of the other, that belongs to the other. Sara despises her as enemy, as another person with whom is established some sort of relation. Therefore, there's a perpetuation of patriarchal syntax of spoliation as a form of domination and origin of power. Her actions make her feel powerful there, in the restaurant. The place is turned to a social microsphere, where the phallic law prevails in all the splendor of its potency, handed by Inácio, with whom Sara insists on establishing a relation that alternates between submission and competition.

Since the film's first shots, Sara mischievous glances going down-up signal there is something hidden. An expectation, a secret plan, or wishes perhaps concealed even from herself. At first, when the burglary happens, Sara seems to be only reacting to the facts, and using the opportunities she can to be noticed and valued by Inácio. Only after, when the burglar makes his confession, she reveals herself as the architect of the unsuccessful raid. Sara speaks ill of her colleagues, she rats on the ex-cop who suggests calling the police, she betrays her supposed accomplice and lover letting Inácio kill him. She also betrays Inácio both times she has the gun in her hand: at first, by ordering him to take his clothes off; and the second time, when tested in her fidelity, she turns the gun on him to try to kill him.

To what/whom is Sara faithful? What does she want? Where does she want to get? After all, what does the woman want?, is the Freudian question popping out Djair mouth's calling Sara to face and locate her enjoyment. Sara's bursting libido is noticed more and more as the script develops. Since the film's beginning, when Inácio is distracted and his arm accidentally bumps hers behind the counter where they work together, the employee reaction is put on spot. She desires him sexually and hates him altogether. This ambivalence un-balances her. The sex scene therefore mimics the disembarrassment peak of the stiff sexual hunger that hatches only by flowing all the violence sustaining it, hence the stratospheric orgasm of her convulsing body over Inácio's happening in the scene where she dictates the terms and time. Inácio, stretched on the floor, is more a spectator than a partner in her climax. She contorts with complete fulfilment, her body bathed in blood over a phallus she boldly takes for herself, as if she was taking the reins of her horse-ride.

When Sara reaches her climax an animal hunger is released inside her. She goes to the kitchen and eats up a meat on the bone, she snarls at the client-playboy and hears, once more, Djair's questions about what does she really want and where all her actions were leading her. Djair summons her outside of the gory horror, invites her to stop condoning her sadistic drive and asks her to untie his hands. The questions make Sara silent, and they bounce somewhere inside and come back. That is noticed because Sara leaves but after, in a different opportunity, decides to release Djair.

The character analysis comes to show how the film's title creates an erasure in "cordial man" concept of Holanda (1995). As Inácio embodies that structure of the humanist decline, what we watch is the moment of man's collapse and the animal's victory.

The animal, in the lapse of the clumsy movement and when the act fails, flees from the leash and doesn't know exactly where to go. That is how Sara stands there, at her owner/master feet, not knowing if she should destroy him, flee, or give up and stay. She agreed on joining the game in which she was thrown since, one day, she understood herself as a woman and decided to flip the tabletop. But she doesn't know if she should pick up the pieces, leave the table, or keep on playing. In my point of view, it is the Hegelian dialectic structure: there is no space for the developed living other that rises in the difference. The dialectics of annihilation is exposed and shred in the film through the (non-)relation between the man and the woman lead by Inácio and Sara.

Hélène Cixous (1995) proposes the existence of a logic which works by placing the woman as a discursive construction and by doing so reaffirms the primacy of the phallus. The woman is the "taste and danger" which exists as a depository instance of all mystery, evil and enchantment. One must guard a proper distance from her as to keep order, morality and reason untouched. The woman dehumanization here has a reciprocity with the procedures used in the constitution of the black as a "racial subject"³, which is another effect of the primacy of the phallus. The woman, Cixous (1995) states, since she starts to speak, therefore since her constitution as a subject, embodies her name as Africa, and she is "black" (Cixous, 1995, p. 20). Consequently, the woman identifies herself with all the spectrum of meanings attached to the terrible discursive construction which institutes, subjugates and put apart the black from the world, and mostly from himself. The woman is the dark and dangerous continent because dark is dangerous, in pitch dark no one sees. Fear of the dark has been internalized and puts the woman apart from herself, from what she wants.

I see the film as the process of that woman undressing herself, facing animality, and detaching herself (but not entirely) from humanity (as the phallic-hetero-eurocentric conception) in order to be in a horizontal position towards different worlds. From this place of animality and difference a cordiality emerges. It is not some kind of pantomime to better control and dominate the other, but a true cordiality born from alterity. To think about this original understanding of cordiality implies the erasure and rewriting of two sentences: 1. "the woman is black" and 2. "the woman is bisexual". Both procedures, as to say, begin with the question Djair emphasizes. It keeps on being inserted during the film of Almeida (2018), in Sara's ears, perforating those syntagmas.

I think about these re-writings as ways to subtract the human mask: when the cynicism masks fall gradually in the restaurant with Sara and Inácio undressing and dropping

³ When Achille Mbembe describes the historical process of the institution of race, he argues of a primary way to represent. Outer and complex worlds which couldn't be accessed nor understood were reduced to simplifications, making them inferior. The process is based on prejudices and happened in the called gregarious phase of Western thought. Mbembe argues the black, in this sense, is constantly produced, therefore leading to a "body-thing", a "body entirely subject to the master's will" (Mbembe, 2018, p. 42). He defends the black reason consists in a "pretentiously erudite system of narratives and discourses" forging a single African origin spoken on behalf of black people, despite their own opinions. It is about discourse and practice inventing the black as "racial subject and savage exteriority, fit for moral disregard and practical use as tools" (Mbembe, 2018, pp. 60-61). Race would then have the duty to create a simulacrum, to mask the human face so it wouldn't recognise itself in the other that annoyingly gives back an image of the one who sees. Consequently, the race veil must be covered to stop a relation from being established, therefore the other won't point the deformity of the I.

their decencies, politeness, and taboos. The film rewrites the sentences blurring the syntax as the script doesn't cast off the black and the homosexual, and as consequence it points to becomings.

BECOMINGS LÚCIO AND DJAIR

Lúcio, Sara and Djair are the characters who end up alive. It is important to return to the character Lúcio as he was spared from being killed twice: at first, when Sara accepts the request to stay longer in the restaurant and let him leave; and secondly, when he comes back late night to bring the cell phone he had forgotten. Sara then convinces Inácio to leave him out of the slaughter by keeping him from coming in. I understand this is the animal cordiality that only happens in the difference. When Sara looks at Lúcio, an image of herself comes back to her, and she doesn't acknowledge it as such. She doesn't identify with it. She holds this difference by feeling imposed to acknowledge this other and to act: she leaves him out of the terror, out of the zone of violence. Such is the rewriting the script does, disjoining the "woman is black" (*O animal cordial*, 2018) construction. The woman is not black as she can see, beneath the mask of racism, an image of dissimilarity to herself. She can see him as another being who doesn't belong in that butchery. Consequently, she sees this other as carrier of a perspective. Therefore, he is going to give her back a different image than the one she has about herself. She doesn't leave with him, showing she is attached to the bones with the killing spree. Letting him out of it, however, signals to an opening to the perspective of the other. In this sense I understand Lúcio as a character points to a becoming, the becoming-black of Sara.

Lúcio is outside the restaurant. On the other hand, Djair is about to leave. He picks up his hair scraps and asks Sara to get up and also leave. She stays there because she still has work to do. Sara needs to kill and butcher the cordial man. She won't leave, she is soaked in blood. Not only because, alongside with the cordial man, she feasted herself of all the violence associated with phallic supremacy, but due to the fact she herself is made from pieces of the shattered image of this man. Sara is still alive but doesn't leave for she is unable to do so. It is not about some need for revenge. The butchering she must finish is going to let her flee to then hide behind some alibi, but that is not the reason as well. She is part of that old order, she helped building it and now she helps to bring it down. She knows the fall of this cordial man is also the end of a reasonable and sensible woman, submissive to cordiality.

I see the cordial animal as the transition itself, and it needs to embody that transitory condition so it can glimpse becomings. He/she rises from the struggle, the confrontation against patriarchal/patronal order. He/she knows the asymmetrical opposite can't be unleashed. It would mean the adherence to the same logic, but from another bias. Sara, from her cordial animal condition, doesn't leave the restaurant because deep inside she knows "the man is the one who knows himself, recognise himself as such, knows his own self, re-cognise his self in his pairs, his species, those that are his image and his likeness, his mirrors" (Nodari, 2017, p. 26). Opposed to this kind of recognition, which

is no more than a projection of the self onto the other, Alexandre Nodari (2017) proposes literature, and arts too, would in general evoke the fable-telling possibility, functioning as

deforming mirrors [that] put on the spot the deferral (or refraction) of the images of the human, stating the defamiliarization of the self (to *other*⁴ oneself) as a singular procedure of knowledge (and even from one's own self: the best perspective one can have about oneself is that the other brings, and I here use a central motto from Eduardo Viveiros de Castro). (Nodari, 2017, p. 26)

The anthropologist brings this other, the same from Derrida (2011) when he claims one must be naked in front of this other so that it would be possible to start to think. This other doesn't recognise me as a naming living being and doesn't answer me in the language I pretentiously use to name him. To get naked in front of him would be to offer him a perspective, and this would give back an impression about me different than one I could wish to have before another man. The word animal is "a name [men] have forged to give to the living other, based on self-given right and authority" (Derrida, 2011, p. 48). The philosopher, however, takes the rupture in account, and doesn't ignore the immense distance between man and animal. He proposes to thicken that margin, to fold it, to make it complicated, to multiply it. This would show the power of a freer thought and less obtuse, less caught in the narcissistic act of naming wrapped in the *sui*-referential deictic: "I". Derrida (2011) blames the history of Western thought for what he sees: an autobiography mantells by himself to himself, as he pretentiously intends to be presented in the present and to eliminate the possibility to be seen, above all things naked, by a different species. In other words, he escapes the perception of himself from another point of view and its acuity. That said, I bring Sara again to say she undresses her humanity before whomever may look. Her body can be seen from other perspectives, like in the sequence where she voraciously eats in the kitchen, in front of everyone.

Considering all this, I think she releases the becoming-Djair or, in the sense Cixous (1995) brings, bisexuality as a place of nurturing and coexistence with the difference, not as a "neuter" spot⁵. So, the "queer", the trans, the woman-man, the man-woman, are released. And so is the freedom to look outside and inside, and from another perspective that crosses the lines put by sexual and thought structures. Not even by a moment Djair agrees with the horror taking place there. He talks to the locked characters as to calm them down, so they can keep some serenity and sometimes even to try helping them transcending the horror. This is also shown when he keeps on questioning Sara, and when he "prepares" a family recipe to the man tainted in fear. Like someone who offers some support and some comfort.

⁴ The noun "other" here functions as a verb.

⁵ Cixous (1995) addresses two bisexuality meanings: the fantasy of a "total" being which would replace the fear of castration and veil the sexual difference, the last one being marked by a mythical split. Here the bisexual would be closer to an asexuated being, made of two halves and not of two genders. The other bisexuality the philosopher brings doesn't enclose the subject in the "Phallogocentric Performing Theater", as she puts it. Both sexes are inside oneself and they reveal themselves according to each one's singularity.

Djair, by the way, had resigned his job in the restaurant a month before. He had already left the company for some time then and he wasn't part of the team anymore. His pleasure is somewhere else: in the plants he rejoices on watering, in the dance, in his boyfriend. He doesn't tie himself to the sick and hellish environment of the restaurant. His desire can be located on his body, in his hair he gets from the floor. He will have to work through the mourning of his dissatisfaction. It is a violent loss, but it also tells us how unable the cordial man is when trying to resist his drive and to stop the fire consuming him. Djair's hair is life's impertinence in its imperishable and imputrescible form, and it will keep on growing as he survived that night. Hair on a corpse keep on growing far from the corpse so they would grow anyway. Inscribed in the hair lies a powerful image of the body defying death and, even in death, life persists on being present, body manufacturing, and taking space.

The film doesn't end when Djair leaves with dignity, and instead takes us back to Sara's body. Astonishing, naked and bloodstained is her body, and the character is set on dealing with the cordial man's remains. There is a parallel to be drawn between Djair's position and Lúcio's. The first erases the phantom bisexuality and shows the space that touch and tenderness have in his body; the other defies black colonial semantics. Both point to an escape route and signal to the open space, and they link us to the wider possibilities of worlds outside the restaurant's enclosure. Despite all blood and slime that Gabriela's film offers, we can dream about exchanges, naming possibilities, delegations, mutualities and reciprocities that embrace the *All-World*, remembering the vigorous expression Mbembe (2018) uses.

Translation: Roberto Murilo Xavier Reis

REFERENCES

- Almeida, G. A. [Director] (2018). *O animal cordial* [Film]. Brasil: California Filmes.
- Cixous, H. (1995). La joven nacida. In H. Cixous (Ed.), *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura* (pp. 13-107). Barcelona: Anthropos ; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejo de Educación. Dirección General de la Mujer' ; San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Derrida, J. (2011). *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora Unesp.
- Holanda, S. B. (1995). *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Mbembe, A. (2018). *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições.
- Nodari, A. (2017). Filozooftia. *Revista Canguru*, 2, 21-27. Retirado de https://issuu.com/revista_canguru/docs/canguru_02
- Viveiros de Castro, E. (2013). A imanência do inimigo. In E. Viveiros de Castro (Ed.), *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (p. 267-294). São Paulo: Cosac Naify.

BIOGRAPHICAL NOTE

Fernanda Ribeiro Marra (Universidade de Brasília – UnB) studies Literary Theory (PhD in progress) on Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília, researching the work of Argentinian poet Alejandra Pizarnik. From 2008 to 2015 she kept the blog *Marés e Ressacas* where she published her own poetic work, which now is going to be gathered in the book *taipografia*, by martelo casa editorial. The author also has critique published in Brazilian academic journals such as Landa, Entrelaces e Versalete.

Email: dizamarra@gmail.com

Address: Universidade de Brasília, Campus Universitário Darcy Ribeiro, Brasília-DF
| CEP 70910-900, Brasil

* Submitted: 06-09-2018

* Accepted: 02-01-2019

UM OLHAR SOBRE O PROCESSO DE PAZ ISRAEL-PALESTINA E A PROBLEMÁTICA DA TERRA NO DOCUMENTÁRIO *PROMISES* (2001)

Claudinei Lodos

RESUMO

O processo de paz entre israelenses e palestinos, ocorrido na década de 1990, está representado no documentário estadunidense *Promises* (2001). A questão da posse da terra apresenta destaque no filme através das vozes de crianças árabes e judias que debatem sobre os seus direitos de pertencimento. Neste artigo, demonstramos a representação do conflito pelo documentário, destacando a problemática da terra e considerando a contextualização histórica do período em que o documentário foi produzido.

PALAVRAS-CHAVE

Palestina; documentário; Israel; conflito

A LOOK AT THE ISRAELI-PALESTINIAN PEACE PROCESS AND THE LAND ISSUE IN THE DOCUMENTARY *PROMISES* (2001)

ABSTRACT

The peace process between Israelis and Palestinians, which occurred in the 1990's, is depicted in the American documentary *Promises* (2001). The issue of land appropriation is highlighted in the film through both Arabian and Jewish children's voices while debating about their rights of belonging. In this article, we demonstrate the representation of the conflict through the documentary, highlighting the land problem, and considering the historical contextualization of the period in which the documentary was produced.

KEYWORDS

Palestine; documentary; Israel; conflict

INTRODUÇÃO

O documentário estadunidense *Promises*, lançado em 2001, apresenta como pano de fundo o contexto histórico em que ocorreu o processo de paz entre os povos israelenses e palestinos. O propósito deste artigo é demonstrar como a questão da posse da terra, que permeia o conflito na região, desde 1948, é debatida neste documentário durante o período em que o processo de paz vigorou. O documentário direciona o debate das questões irreconciliáveis a partir das vozes de crianças, árabes e judias, que apresentam discursos pelo viés da religiosidade.

Promises foi rodado no Oriente Médio e produzido nos Estados Unidos, sendo assim, procuramos questionar as implicações decorrentes do lugar de produção para compreender como o documentário articulou a opinião sobre o conflito entre palestinos e israelenses. O filme apresenta um histórico da questão Palestina e procura colocar em debate, a partir das entrevistas e depoimentos, as questões mais candentes sobre o conflito. O documentário não é uma síntese do conflito, porém o seu espectador pode constatar as tensões que fazem parte desta sociedade, a partir de sua voz, que se refere à construção tanto da imagem quanto da narrativa fílmica.

O DOCUMENTÁRIO *PROMISES*

Promises foi produzido em parceria com a Independent Television Service (ITVS)¹, importante emissora norte-americana. A produção começou em 1995 e foi até ao ano 2001, quando o documentário foi lançado no Festival Internacional de Roterdão. *Promises* foi dirigido por Justine Shapiro, apresentadora da série de viagens *Globe Trekker*, neste período; B.Z. Goldberg², judeu-americano e jornalista durante a primeira *intifada*³ (1987-1993), e Carlos Bolado, cineasta mexicano. No documentário, Goldberg diz ser judeu, mas não praticante do judaísmo. Também protagonista da trama, ele mostra a sua identidade judaico-americana e afirma ser fluente na língua hebraica e árabe, porque estudou em Israel quando criança.

O documentário afirma que as crianças da Palestina tinham algo a dizer sobre a *intifada* e o processo de paz. É nesta perspectiva, que Goldberg e a equipe de produção selecionam sete crianças moradoras de Jerusalém e arredores – entre elas: árabes palestinos e judeus israelenses – para participarem da produção deste documentário. Yarko e Daniel, de Jerusalém Ocidental (setor israelense); Mahmoud, de Jerusalém Oriental (setor palestino); Shlomo, da Cidade Antiga (bairro judeu); Sanabel, de Zakarieh, porém, moradora de um Campo de Refugiados em Deheishe (Cisjordânia); Moishe, de Beit-El, um assentamento judeu e Faraj, também de Deheishe.

Esta produção cinematográfica apresenta, por meio de depoimentos e entrevistas, o discurso de crianças que habitam na Palestina. A problemática do conflito está explicitada na produção deste documentário, cuja observação é possível aquilatar as questões concernentes ao conflito que se mantêm candentes devido à perpetuação e irreconciliação do mesmo. Em síntese, são elas: a questão da terra e a quem é dado o direito de posse; vida religiosa dos povos, árabes e judeus; segurança de ambos os povos que transitam na Palestina; questão das fronteiras e o seu alargamento; força do

¹ Na década de 1990, de acordo com Roger Parry, a ITVS foi uma das grandes emissoras, ao lado da BBC, American Broadcasting Company (ABC), Columbia Broadcasting System (CBS) e NBC, que definiram a indústria (Parry, 2012, p. 279).

² B.Z. Goldberg também participou de organizações pacifistas, tais como: Israeli army, the Toyota group (Japão) AT&T, MIT, Columbia University, The Interfaith Committee on the Middle East e Solidarity (Polónia). No período da primeira *intifada*, retornou para Jerusalém para noticiar o evento para os telejornais da Reuters TV, the BBC, NBC, CNN e NHK (Japanese TV). Retirado de <http://www.promisesproject.org/credits.html>

³ Em dezembro de 1987 irrompeu o primeiro levante popular palestino, em decorrência da opressão e ocupação israelense. Este levante ficou conhecido como a primeira *intifada* e foi até 1993 (Pappé, 2008, p. 274).

exército israelense e a resistência palestina. Todas estas questões são discutidas através das narrativas dessas crianças que “atuam” a sua própria história.

No tocante à etnicidade⁴, o histórico do conflito israelo-palestino demarca as diferenças étnicas que foram estabelecidas entre ambos os povos ao longo do processo, a partir das identidades construídas nas relações entre o “Eu” e o Outro, como aquele se opõe. Poutignat e Streiff-Fernart (1998, p. 123) afirmam que os pesquisadores compartilham da ideia de que “a pertença a um grupo implica a existência de uma categoria de excluídos”. Neste viés, consideramos que a identidade israelense – a partir da fundação do Estado de Israel – e a consciência de uma identidade árabe-palestina, que floresceu na luta contra a ocupação sionista, configuram um cenário de disputa explicitado pela questão da etnicidade. Os autores ainda salientam que a etnicidade “ao mesmo tempo que afirma um Eu coletivo, nega um Outro coletivo. Sua característica principal é a emergência de uma consciência de separação e de formas de interação que só podem surgir num contexto social comum” (Poutignat & Streiff-Fernart, 1998, p. 124).

O documentário *Promises* trata das fronteiras construídas nesta sociedade, além de propor – através do processo de produção – o diálogo entre ambos os povos. O processo de paz, vigente no período de produção do filme, representou um enfraquecimento da luta do povo palestino, que na década de 1980 se fortaleceu e conquistou notoriedade dentro e fora da região do conflito. As promessas contidas no documentário em análise tratam das tentativas frustradas de setores da sociedade israelense-palestina em firmar um acordo e acabar com o conflito. *Promises* sensibiliza o espectador para que ele adentre as questões candentes do conflito, mas não deixa de ser mais uma voz frustrada em meio a tantas outras que ecoam pelo fim desta guerra.

É válido salientar que este documentário é uma representação da questão palestina numa perspectiva ocidental. Isto implica a compreensão e construção de uma análise crítica pertinente à origem da voz deste documentário. Nichols esclarece a especificidade do documentário relativo às diferentes questões de sua produção e aponta para a concepção da voz como importante elemento que orienta e organiza o filme: “o fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo” (Nichols, 2005, p. 73).

Existe no documento fílmico uma relação implícita com o espectador, que mostra o poder que o filme tem ao proporcionar a sensação de que se testemunha eventos. Burke considera que “esta sensação de testemunha é ilusória” e que “o diretor está preocupado não somente com o que aconteceu realmente, mas também em contar uma história que tenha forma artística e que possa mobilizar os sentidos de muitos espectadores” (Burke, 2004, p. 200).

Promises retrata o conflito israelo-palestino desde a guerra de 1948. Para a compreensão da narrativa fílmica, observamos que o modo participativo – categoria utilizada

⁴ Poutignat e Streiff-Fernart compreendem que a questão da etnicidade possibilita “teorizações diversas” (1998, p. 120). Todavia, os autores salientam que o estudo da etnicidade consiste “em inventariar o repertório das identidades disponíveis em uma situação pluriétnica dada e descrever o campo de saliência dessas identidades nas diversas situações de contato” (Poutignat & Streiff-Fernart, 1998, p. 117).

por Nichols para especificar um subgênero do documentário –, faz parte da produção de *Promises*. Segundo o autor: “os documentaristas também vão ao campo; também eles vivem entre os outros e falam de sua experiência ou representam o que experimentaram” (Nichols, 2005, pp. 153-155).

No filme, Goldberg realiza entrevistas, aparece também mediando os diálogos entre as crianças árabes e judias, além de contar a sua experiência como um judeu que residiu nos arredores de Jerusalém e retornou como jornalista no período da primeira *intifada*. O documentário exibe uma rápida introdução, em que o diretor interage com as crianças selecionadas, mostra a cidade vista do alto, um mapa e imagens das ruas da Jerusalém Oriental e Ocidental. Após apresentar as crianças e os locais onde elas moram, o documentário centraliza o debate sobre o conflito a partir da problemática da terra e articula a produção fílmica reproduzindo no documentário o que estava em discussão no período, a saber, o processo de paz.

O espectador observa, logo na primeira cena, a sombra de algumas crianças brincando na escada horizontal de um parque, as vozes de meninos e meninas que se perdem ao som da tocante música Bayaty (Mansurov, 1993, faixa 3) e a palavra *Promises*, também em árabe e hebraico. Na sequência das imagens que apresentam a cidade de Jerusalém do alto, Goldberg, em voz *over*⁵, afirma: “eu acho que a minha infância aqui, em Jerusalém, foi normal, mas ser “normal” no Oriente Médio significa conviver com a guerra. Estouram conflitos, bombas explodem, pessoas morrem” (Goldberg citado em *Promises*, 2001).

A câmera registra pela cidade de Jerusalém, no setor israelense, as lojas de segmento *fast food*. Logo em seguida, no despertar do dia, o filme apresenta os irmãos, Yarko e Daniel, judeus seculares, e depois segue para o setor palestino, onde ocorre a primeira entrevista com Mahmoud, árabe-palestino e muçulmano. Os árabes e judeus, a cidade no seu aspecto ocidental e a música oriental são elementos que se entrecruzam, revelando a proximidade e as tensões que surgem a partir da convivência destes grupos étnicos. Goldberg, já na introdução, destaca a representação difundida do Oriente Médio como um lugar de conflitos, de forma a naturalizar a relação das pessoas com os problemas ali enfrentados e ainda não deixa de destacar que esta história diz respeito à sua infância. Ele narra sobre a problemática do conflito e menciona as negociações como se o observador tivesse conhecimento preliminar do processo de paz.

De Jerusalém, Goldberg segue para os territórios ocupados e passa facilmente por um posto de fiscalização israelense. Na movimentação constante do veículo, o sujeito da câmera filma no caminho percorrido: destroços, um carro abandonado, a estreita estrada e algumas belas edificações (casas, pequenos prédios e uma igreja). Goldberg discorre sobre a guerra de 1948 e seus significados tanto para o povo israelense quanto para os palestinos.

Como resultado da guerra [1948], 750 mil palestinos fugiram, ou foram expulsos da sua terra e tornaram-se refugiados. Campos de refugiados foram

⁵ Também conhecida como voz de Deus, a voz *over* é a locução fora de campo (Ramos, 2008, p. 23).

abertos nos países árabes vizinhos. Em 1967, Israel tomou a Faixa de Gaza e a Cisjordânia. Os campos ficaram sob ocupação militar israelense. No campo de refugiados de Deheishe, moram mais de 11 mil palestinos. São os refugiados de 1948, mais seus filhos, netos e bisnetos. (Goldberg citado em *Promises*, 2001)

Em Deheishe, campo de refugiados localizado na Cisjordânia, Sanabel relata a expulsão da terra e a formação do campo. Esta aconteceu em princípio nas barracas e depois em pequenas edificações. Para tornar o discurso verossímil, o encadeamento das cenas é construído – após a apresentação de Sanabel – com uma gravação em preto e branco (filme de arquivo), a fotografia enquadrada do campo, também em preto e branco, e finaliza com o campo no tempo da produção do filme. O pai de Sanabel participou da Frente Popular de Libertação da Palestina (FPLP) como líder local e foi preso sem ser indiciado ou julgado. Esta organização foi integrada na OLP – Organização para a Libertação da Palestina, após o episódio de 1967, juntamente com a Fatah, liderada por Yasser Arafat, Frente Popular Democrática pela Libertação da Palestina, ramificação da FPLP, Saiqa, grupo da Síria, entre outras de menor expressão.

A OLP estava comprometida com as ideias que visavam a libertação dos palestinos, e por isso enfatizava o retorno dos palestinos exilados para os territórios ocupados por Israel. A princípio, o foco da organização era a libertação nacional ao invés de independência nacional. Esta posição se inverteu apenas com a Declaração de Independência Palestina, em 1988. Em parte, o primeiro alinhamento não abarcava os palestinos que moravam nos territórios ocupados, como a “Família da Terra”, por exemplo, um grupo de palestinos remanescentes. Segundo Said, “sua ação era orientada pelo imperativo de permanecer na terra, fortalecendo a coesão da comunidade, acomodando-se ao sistema político israelense e, no entanto, lutando por direitos iguais”. Entretanto, muitos palestinos reconheciam a OLP como a “única esperança política”. Conforme Said, a OLP transformou o palestino, que outrora estava passivo, em um “ser politicamente participativo”. Israel identificava a organização com o terrorismo e somente a reconheceu como representante do povo palestino na véspera do acordo de Oslo (Said, 2012, p. 154).

É ainda na alvorada que a família de Sanabel se dirige para a prisão Ashkelon, em Israel. A viagem que leva a família ao encontro do pai dura mais de quatro horas, além do longo tempo de espera. A visita é de apenas meia hora. Goldberg relata que fez um pedido para visitar o pai de Sanabel, mas foi negado porque os israelenses consideram que ele representa um “risco de segurança” e por isso somente a família poderia visitá-lo. Para Sanabel, os judeus se apropriaram das terras que pertenciam aos palestinos e prenderam o seu pai na prisão. Ela não concebe a paz neste momento da história. Goldberg destaca no filme que a FPLP, da qual o pai era líder local, não estava alinhada com o acordo de paz. Isto revela que a OLP, liderada por Yasser Arafat, não estava coesa nas diretrizes do acordo. Sanabel, a partir de uma percepção política do conflito e engajada na causa palestina – participou do grupo de dança tradicional que visava “contar a história dos refugiados”, celebrando desta forma, a resistência palestina. Ela experienciou a dor da distância do pai, mas se fortaleceu na luta por um país palestino independente.

A QUESTÃO DA TERRA NO DOCUMENTÁRIO

O slogan sionista criado no final do século XIX, “uma terra sem povo, para um povo sem terra” (Said, 2012, p. 11), apresenta uma problemática na qual as crianças do filme se inserem. O direito de pertença é debatido no filme pelos judeus – ortodoxos e seculares – e árabes palestinos. O aspecto religioso está evidenciado nas palavras e práticas do menino de Jerusalém, Mahmoud, mas não aparece nas falas das crianças de Deheishe. É evidente que cada um deles, judeus e árabes, representa uma posição comprometida com o seu lugar de influência. No tocante a esta questão, o documentário abre o debate e permite que as crianças se expressem; para isto, o primeiro a dizer sobre o direito de possuir a terra é um judeu ortodoxo, que apresenta o argumento sionista fundamentado na Torah:

quando um árabe me vê, ele pensa que fui eu que tomei a terra dele. Eles acham que a terra é deles, e nós, que é nossa. Sabemos que é nossa. (...) Eu vou achar, não se preocupe [abre a Torah]. Porque Deus não deu esta terra a Israel e Abraão muitas vezes. Ele só deu uma vez. E por causa dessa única vez, esta terra é nossa. (Moishe Bar Am, citado em *Promises*, 2001)

No filme, a argumentação de Moishe está intercalada com os depoimentos de Mahmoud, Shlomo, Yarko, Sanabel e Faraj. Para esta discussão, pretende-se contrapor as palavras de ambos os meninos praticantes da religião tanto judaica quanto islâmica: Moishe e Mahmoud. O primeiro é o morador do assentamento judaico, Beit-El, localizado nas proximidades de Jerusalém. O segundo, Mahmoud, é filho de um comerciante árabe. O seu pai tem uma loja de café no bairro muçulmano da cidade antiga de Jerusalém. Na apresentação dele, o filme mostra a loja e Mahmoud trabalhando nela, em seguida é possível localizar a loja numa rua estreita e bastante movimentada. Ele sai da loja, após carregar um carrinho de pacotes de café pelas ruas do bairro. A câmera filma: alguns soldados israelenses; muros pintados com algumas figuras, cujas cores representam a bandeira da Palestina; homens e mulheres usando as vestimentas tradicionais dos árabes; e finaliza na imagem de uma edificação cristã.

Os judeus dizem que essa terra é deles. Como a terra pode ser deles? Se a terra é deles, por que o Alcorão diz que Maomé fugiu de Meca para a Mesquita Al-Aqsa em Jerusalém? Então, Jerusalém é nossa! Dos árabes! (...) Não é de Israel, é dos árabes. É nossa. Essa terra é minha! Nasci e fui criado aqui. Você não tem o direito de tomar a terra. (Mahmoud Mazen Mahmoud Izhman, citado em *Promises*, 2001)

Este contundente problema, expresso nas palavras de Mahmoud, orienta as ações das pessoas que vivem nesta sociedade segregada. Em Jerusalém, a arquitetura da cidade evoca a fé dos três “grandes monoteísmos”, a saber: Judaísmo, Cristianismo e Islamismo (Armstrong, 2001, p. 9). Moishe e Mahmoud não têm dúvidas sobre os seus direitos de pertencimento nesta terra, Moishe conhece as escrituras judaicas, assim como Mahmoud também é educado nos princípios da fé islâmica. O documentário exhibe uma cena em que Mahmoud

está em uma aula da escola islâmica para meninos, em Jerusalém. A discussão da aula é sobre a liberdade em vista da situação dos palestinos naquela localidade. O professor faz algumas perguntas aos meninos, entre elas: “você gosta de liberdade? As crianças da Palestina vivem em liberdade?” (*Promises*, 2001). Ele continua o seu raciocínio dizendo que muitos muçulmanos não podem ir a Jerusalém rezar e por isso são privados de sua liberdade. Mahmoud vai para o quadro e faz um desenho que representa a revolta dos palestinos. Mahmoud desenha uma criança com uma pedra na mão e outra chorando porque perdeu a sua mãe. A reação das crianças é quase sempre identificada com a pedra.

A história da promessa de Deus a Abraão lida por Moishe fundamenta a crença judaica na qual o sionismo atribui significado. Os judeus, a partir desta proposição, possuem um elo com a terra desde a antiguidade. Para os árabes, Jerusalém adquiriu o *status* de sacralidade no século VII a partir do advento do islamismo. Neste período ocorreu, conforme Hitti,

a dramática viagem noturna em que o Profeta, segundo se diz, foi transportado instantaneamente da Caaba a Jerusalém, como preparação à sua ascensão ao sétimo céu. Por ter servido assim como estação terrestre nesta viagem memorável, Jerusalém, já sagrada para os judeus e cristãos, tornou-se e tem continuado a ser, depois de Meca e Medina, a terceira das cidades mais sagradas para o mundo muçulmano. (Hitti, 1948, pp. 29-30).

Mahmoud não cita o sonho do Profeta Maomé, mas ressalta a importância de Jerusalém para os muçulmanos. Para além da religiosidade destes povos – representada nas vozes destas crianças e que, no limite, orienta a luta de judeus e árabes – o filme, pelo viés dos seculares, também articula opinião. Yarko, judeu secular, a respeito de sua cidade vai dizer: “os palestinos estão abusando! Querem Jerusalém para a sua capital. Podem esperar sentados!”. Para ele, Israel tem o direito sobre a terra por ter vencido a guerra de 1948.

O PROCESSO DE PAZ

Tenho provas de que esta terra é nossa, e tenho o direito de construir nela! Então, vamos ter *paz*. Não vamos fazer mal para os judeus nem eles para a gente. Tenho o direito de voltar pra vila. (...) Quero voltar para Ras Abu Ammar! Se não for na minha geração, quem sabe, na próxima. Um dia, vamos libertar a Palestina e voltar para Ras Abu Ammar. (Faraj Adnan Hassan Hussein, citado em *Promises*, 2001).

Os judeus ainda estão na nossa terra, não deixaram nenhum espaço. (...) Eles pegam as pessoas e põem elas na prisão. Está errado. Para mim não há *paz* agora. (Sanabel Hassan Abd’el Jawad, citado em *Promises*, 2001).

No final da década de 1970, após o acordo de Camp David (1979), acreditava-se que a via para a paz estava construída e que os israelenses e os árabes enfim poderiam

avançar nas negociações sobre o futuro da Palestina. Contudo, inúmeros acontecimentos seguiram frustrando as propostas de paz, entre eles: a invasão israelense no sul do Líbano que teve como objetivo destruir a força militar da Organização para a Libertação da Palestina (OLP), em 1982, e o levante palestino que ocorreu em dezembro de 1987 – na Cisjordânia e na Faixa de Gaza – conhecido como *intifada*. Segundo Morris (2014), o desencadeamento destes dois eventos propiciou a Declaração de Independência Palestina, escrita pelo poeta palestino Mahmoud Darwish e traduzida para o inglês pelo intelectual palestino norte-americano, Edward Said. Este documento palestino aponta a *intifada* como um “impulso revolucionário irreversível”⁶ para a história deste povo árabe, que outrora militava pela libertação dos palestinos e neste momento passa a enfatizar o discurso da independência nacional.

Em meio à *intifada*, após algumas negociações entre o governo israelense e a OLP, no dia 11 de fevereiro de 1993 – na cidade de Oslo, Noruega – a liderança árabe palestina aceitou a proposta inicial para o estabelecimento do acordo de paz. O presidente Bill Clinton, no início do seu mandato, foi informado do compromisso firmado em Oslo, através da visita de Shimon Peres aos Estados Unidos a pedido do primeiro ministro de Israel, Yitzhak Rabin. Para a efetivação do acordo foi necessário o reconhecimento mútuo entre as autoridades representantes, ou seja, Israel deveria aceitar a liderança da OLP como representante da causa Palestina e a OLP precisaria reconhecer a existência do Estado de Israel.

No acordo, Israel deveria retirar suas forças militares – deixando o controle dos territórios adquiridos em 1967 – e interromper os assentamentos, reconhecendo assim, a autoridade palestina. Os palestinos, além de reconhecer o direito à existência do Estado de Israel, deveriam renunciar ao terrorismo praticado durante o período de guerra. As diretrizes para o cumprimento do acordo salientavam que a aplicação deveria ocorrer de forma gradual e as duas partes teriam que se empenhar para isto.

O acordo de Oslo marcou o início do processo de paz e o fim da *intifada* (1987-1993). Neste período, 1993 até setembro de 2000, o território delimitado pelo rio Jordão e o mar Mediterrâneo contou com uma experiência de relativa paz. É provável inferir que isto se deu como consequência do acordo firmado em Oslo e assinado na Casa Branca, considerando que os termos do acordo foram respeitados e observados; todavia, a história apresenta outra direção para esta problemática.

Faraj nasceu no Campo de Refugiados, em Deheishe. Ele não se identifica com esta localidade. O lugar que ele escolheu para pertencer é Ras Abu Ammar, uma antiga aldeia ocupada pelos israelenses, onde morava a sua família antes da ocupação. Tanto Faraj como Sanabel evidenciam o descontentamento por permanecer em Deheishe. Moishe, Mahmoud, Shlomo, Yarko, Sanabel e Faraj discorrem sobre a ocupação que ocasionou a perda dos direitos palestinos sobre a terra. Há nesta discussão dois momentos em que a palavra paz aparece. O primeiro está na fala de Sanabel e o segundo quando Faraj argumenta sobre a questão. As outras crianças não mencionam a paz, apesar de compreenderem as tensões pertinentes a este debate. É possível inferir que a produção

⁶ Declaração de Independência Palestina. Retirado de <http://vivapalestina.com.br/declaracao-de-independencia-palestina-15-de-novembro-de-1988/>

precisou este debate para centralizá-lo no filme apontando a questão da terra como o ponto crucial para a compreensão do conflito. Nos quarenta minutos do filme – após a finalização das cenas que reportam sobre o pai de Sanabel na prisão e a bela imagem ao entardecer que expõe a cúpula dourada do Domo da Rocha –, *Promises* traz os depoimentos das crianças aqui apresentadas e, em meio a esta discussão, deixa para o observador a lacuna sobre o que está em pauta.

Há duas questões que aparecem de forma subjetiva e que podem ser consideradas do ponto de vista daquilo que a produção deste documentário poderia alcançar. A primeira é a problemática da terra, a segunda diz respeito às disputas entre árabes e judeus, tendo como premissa a questão da etnicidade. Ambos disputam o direito de possuir a terra e fundamenta este direito tanto pelo viés da religiosidade quanto pelo histórico da ocupação neste espaço geográfico. Afinal, a terra pertence a quem por direito, aos árabes ou aos judeus? Haverá êxito no processo de paz sem que este problema seja solucionado? Além de Goldberg – que tinha memórias da sua infância –, Shapiro e Bolado não possuíam a experiência daquelas crianças quanto ao vivido. Todavia, os três diretores conheciam as deliberações políticas sobre o recente acordo que naquele momento vigorava e os desdobramentos advindos dele, uma vez que foi muito difundido pela imprensa mundial. Um fato relevante e que está ausente no filme é o atentado ao primeiro ministro de Israel, Yitzhak Rabin, como forma de protesto pelo encaminhamento das negociações aqui mencionadas.

Logo após Oslo, houve inúmeros indícios de forças opositoras israelenses e palestinas revoltosas com o processo de paz. Em fevereiro de 1994, Baruch Goldstein, um judeu fundamentalista, matou 29 árabes palestinos na Mesquita Ibrahimiyya, em Hebron. Em abril, um membro do Hamas matou seis israelenses em Afula, explodindo-se com uma bomba. Apesar do descontentamento de palestinos e israelenses e, por conseguinte, algumas ações que visavam minar o processo de paz, Rabin permaneceu com a política de buscar a solução para o conflito. Conforme Cohn-Sherbok, “Rabin avisou que esses atos terroristas não impediriam o governo israelense de buscar um acordo com a OLP” (Cohn-Sherbok & El-Alami, 2005, p. 96). No dia 4 de julho de 1995, o governo de Israel, representado por Shimon Peres, com vista a continuar as negociações, reuniu-se com Arafat para os ajustes de Oslo II. Este acordo tratava especificamente do controle palestino na Margem Ocidental, implicando assim, a retirada das forças israelenses. Em setembro do mesmo ano, Rabin assinou Oslo II.

O primeiro ministro de Israel foi acusado pelos opositores de trair o seu país. Houve manifestações em Jerusalém desta ala considerada de direita em que apontavam o acordo como uma “traição à terra bíblica de Israel” (Cohn-Sherbok & El-Alami, 2005, p. 98). Passado alguns dias, depois de ser acusado de traidor do Estado judaico – após um comício em apoio ao processo de paz que aconteceu em Tel-Aviv – Yitzhak Rabin foi assassinado por Yigal Amir, judeu ortodoxo e estudante da Universidade Bar-Ilan. Devido a este fatídico episódio e a continuidade do terrorismo palestino, o partido de direita Likud conseguiu eleger Benjamin Netanyahu, como primeiro ministro de Israel, ocasionando assim, entre 1996 a 1999, uma paralisia no processo de paz.

O governo de Netanyahu, “rejeitou o legado de Rabin” (Cohn-Sherbok & El-Alami, 2005, p.195) e abalou a esperança da criação de um Estado palestino independente. O processo de paz que já estava fragilizado pelos diversos acontecimentos, foi arrefecido ainda mais. Houve expansão das colônias judaicas, sendo que o ano de 1997 foi marcado pelo aumento do número de assentamentos judaicos na Margem Ocidental. Além disso, Netanyahu apoiou o projeto arqueológico que tratava da abertura de um túnel em Jerusalém, o qual passava pelas fundações da Mesquita al-Aqsa.

Com vista nestes desdobramentos, o presidente Bill Clinton convidou as autoridades da OLP e de Israel para um acordo efetivo, após a Conferência Wye River⁷, em Maryland. Além de Arafat e Netanyahu, o Rei Hussein, da Jordânia, participou como mediador das negociações que aconteceram na Casa Branca, em 1998. Apesar das intervenções aqui mencionadas, não houve avanço significativo. No ano seguinte, Ehud Barak, do Partido Trabalhista, venceu as eleições e novas negociações foram realizadas dando indícios de que o processo de paz seria priorizado. Desta vez, em outra localidade, contando com a presença do governo do Egito e da Jordânia – implementando o acordo de Wye River – Barak e Arafat assinaram no dia 5 de setembro de 1999 o acordo Sharm al-Shaykh. Ficou acordado sobre a retirada israelense da Margem Ocidental por fases; libertação de prisioneiros palestinos; construção do Porto de Gaza e estradas de desvio; segurança de Israel e a economia de ambas as partes.

Depois da guerra de 1967, grupos de nacionalistas judeus estabeleceram assentamentos aqui onde previamente era terra árabe. Terra que crêem ser a região bíblica da Judéia e Samaria. O governo de Israel apoiou a ocupação dos territórios e, hoje, há mais de 150 mil assentamentos na Cisjordânia. Beit-El é um dos maiores e mais antigos assentamentos. Como todos os assentamentos, Beit-El tem proteção militar constante. (Goldberg citado em *Promises*, 2001)

A região referenciada por Goldberg era uma questão basilar das negociações que levaram ao acordo iniciado em Wye River e que foi concluído na cidade de Sharm al-Shaykh, na Península de Sinai. Segundo El-Alami, “a retirada israelense da área palestina aconteceria em três estágios (de setembro de 1999 a janeiro de 2000). Também houve promessa verbal de retirada de áreas ainda a serem designadas” (Cohn-Sherbok & El-Alami, 2005, p. 197).

Moishe reside em Beit-El, a vinte minutos de Jerusalém; segundo ele, o lugar é cercado por árabes. Moishe é um judeu religioso. Ele discursa sobre a ocupação e a presença árabe ao redor do assentamento com a particularidade de quem conhece o porquê de residir ali. Durante os depoimentos, Moishe demarca com clareza qual é o lugar do outro: “aqui moram as pessoas que lutam contra os árabes (...) esta cerca aqui nos separa daquela aldeia árabe ali”. Estas frases elucidam que o assentamento não

⁷ Conforme Cohn-Sherbok e El-Alami (2005), a Conferência de Wye River, em Maryland, foi promovida pelo presidente norte-americano Bill Clinton para os israelenses e palestinos tentarem “alcançar um acordo” (p. 96). As negociações duraram nove dias.

é uma divisão apenas territorial, mas principalmente um entrave nas relações desses povos. Moishe ainda declara: “quero que Barak faça uma coalizão com o partido pró-assentamentos. Ia ser a combinação perfeita, mas não ia funcionar nunca” (Moishe citado em *Promises*, 2001). A paz para ele não estava fora das proposições aceitáveis, todavia, desocupar o assentamento no qual provavelmente viveu desde o seu nascimento, não seria palatável.

SIONISMO E RESISTÊNCIA PALESTINA

Refugiados, não se preocupem! Vamos sacrificar o nosso sangue! Negociadores não se vendam! De Deheishe a Bagdá! Uma frente indestrutível! Não haverá a paz até findar o colonialismo! Dizemos isso abertamente. Não queremos ver sionistas! Filhos da Pedra! Isto não é paz! Que a bandeira tremule no alto! (*Promises*, 2001)

Na mão de um árabe idoso uma chave é erguida. Em meio a algumas crianças e muitos fotógrafos, logo a cena revela que este homem está acompanhado com mais dois árabes do mesmo aspecto, dois com as chaves nas mãos e os três usando o tradicional *Guthra*⁸. Homens, mulheres e crianças marcham pelas ruas de Deheishe. Os gritos de guerra destacados acima fazem parte desta manifestação que aconteceu neste Campo de Refugiados. É evidente, a partir destas palavras, que a OLP representada por Yasser Arafat estava dividida. Possivelmente esta manifestação foi articulada pela FPLP, uma vez que o pai de Sanabel, em Deheishe, era líder local desta frente de oposição à ocupação israelense. Eles se posicionaram contrários ao acordo que deu início às negociações, negando a paz que poderia ser atingida por esta via. O que está elucidado a partir deste excerto é que estes palestinos ansiavam pelo fim do colonialismo judaico e o afastamento dos sionistas das terras em disputa.

Colonialismo e sionismo são termos que se imbricam quanto a sua compreensão na questão palestina. Segundo Said, o sionismo para os judeus é benéfico, pois os salvou do abandono e do antissemitismo - além de restabelecer a sua nacionalidade – porém, tornou-se para os árabes o agente de uma cultura “essencialmente forte e discriminatória” (Said, 2012, p. 81). Para mais, é válido salientar que os judeus sefarditas, oriundos na maioria de países árabes e muçulmanos, não puderam se beneficiar da mesma forma que os asquenazes, judeus ocidentais. Shohat afirma que o sionismo, embora

alegue oferecer uma pátria a todos os judeus, essa pátria não está aberta a todos com a mesma largueza. Os judeus sefarditas foram levados pela primeira vez a Israel por motivos sionista-europeus específicos, e, desde que chegaram lá, foram sistematicamente discriminados por um sionismo que destinava desigualmente esforços e recursos materiais, sempre favorecendo os judeus europeus e preterindo os orientais. (Shohat, 2007, p. 118)

⁸ O lenço que os homens árabes usam na cabeça. Há diferenças na tradição desta vestimenta dependendo de cada localidade. Retirado de <http://www.destinodubai.com.br/2015/08/19/entenda-a-roupa-usada-pelos-homens-arabes/>

O colonialismo judaico não é um movimento que representa os povos orientais e muito menos se fundamenta em ideias oriundas do Oriente, mas está baseado em princípios europeus fortemente desenvolvidos no século XIX e XX. Alguns países europeus, no século XIX, dominaram política e economicamente grande parte do globo e deixaram o modelo como legado para outros que despontaram no seguinte século: “a história do século XX do mundo não ocidental (...) é portanto determinada por suas relações com os países que se estabeleceram no século XIX como os senhores da espécie humana” (Hobsbawm, 1995, p. 199).

O sionismo, logo, antes de se concretizar como Estado de Israel foi uma prática cuja raiz está no colonialismo europeu. É válido ressaltar que este sionismo é caracterizado por articulações políticas e não religiosas, ou seja, apesar de ter sido justificado através de um preceito religioso que sustenta que Sião é a terra prometida por Deus ao povo judeu, a mobilização do movimento sionista se deu pelo viés político e apropriou-se de uma prática europeia comum naquele período. Said se propôs a criticar o sionismo não pelo que ele representou aos judeus, vítimas do antissemitismo, mas por aquilo que ocasionou para os árabes nativos da Palestina. Antes de considerar um movimento libertador para os judeus, já havia se tornado opressivo porque estava engendrado nas práticas de dominação do Ocidente. Said ainda salienta: “o imperialismo era a teoria, o colonialismo era a prática de transformar os territórios vagos e sem utilidade do mundo em versões úteis da sociedade metropolitana europeia” (Said, 2012, p. 88).

AS PROMESSAS DO DOCUMENTÁRIO

As quatro crianças israelenses escolhidas para as entrevistas e depoimentos, excluindo as participações secundárias, são: Yarko, Daniel, Moishe e Shlomo. Neste viés de análise, os dois primeiros ganham destaque no filme. São judeus seculares e apegados a outros estímulos que não a religião. Faraj e Sanabel, da mesma forma, são os participantes em destaque do lado árabe palestino. Yarko, Daniel e Faraj são esportistas e Sanabel dançarina. O esporte e a dança são instrumentalizados pela produção para promover um encontro entre eles. Como Faraj e Sanabel residem no campo de refugiados, em Deheishe, eles não podem transitar pela cidade de Jerusalém. Diante deste fato, Goldberg propõe um encontro em Deheishe e para isto, quem deve se deslocar para lá é o Yarko e o seu irmão, Daniel.

O filme não revela o critério utilizado para a escolha das crianças que deveriam participar do encontro que marca o ápice desta produção. Também não informa se todos foram convidados. No filme, a proposta do encontro foi sugerida por Yarko, mas fica evidente que esta questão já estava em pauta. Depois de algumas cenas em que o assunto é debatido pelas crianças sobre esta possibilidade, Sanabel declara: “nenhuma criança palestina tentou explicar a nossa situação para os judeus. Árabes e judeus deviam se encontrar. Quero que as crianças se encontrem” (*Promises*, 2001). Faraj, após relutar, inverte a sua opinião e convida Yarko e Daniel para irem ao campo de Deheishe. O pai dos gêmeos diz que confia em Goldberg e em sua equipe, mas fica temeroso com o encontro.

Shlomo é uma das crianças que não participa deste momento no filme. Goldberg o apresenta como filho de um ilustre rabino dos Estados Unidos. A câmera filma o bairro judeu em que Shlomo nasceu, em Jerusalém, e o pai o levando para as orações no Muro das Lamentações. O filme exhibe a rotina deste menino, judeu ortodoxo, e informa que o seu período de estudo é de 12 horas por dia. Na prática de estudo é comum ficar balançando a cabeça, segundo Shlomo (citado em *Promises*, 2001): “ninguém diz para gente fazer isso enquanto estuda, mas diz no Gemara⁹, que o povo de Israel, ao estudar a Torá, é como a chama de uma vela tremendo”. Goldberg (citado em *Promises*, 2001) questiona o menino acerca da sua fé no judaísmo: “Shlomo quando você encontra um judeu como eu, não religioso, acha que é a sua missão aproximar-me do judaísmo?”. Em inglês fluente, ele responde que alguns têm essa missão e outros não. Depende da orientação de Deus.

Em Deheishe, quando os israelenses chegam ao encontro, as crianças árabes já estão esperando para recepcioná-los. Em seguida dos cumprimentos, Faraj conversa com Yarko e narra alguns fatos sobre a *intifada*. Durante a sua explanação, os israelenses leem uma pichação: “a vitória é nossa. A sede da terra será saciada com sangue. Hamas”. Quando entram na casa dos árabes as crianças comem, brincam de luta e se divertem. Neste encadeamento das cenas é possível identificar uma encenação-locação¹⁰. Independentemente das diferenças entre palestinos e israelenses, a cena comunica harmonia e comunhão: a refeição servida às crianças, o respeito para com os colegas e a alegria como o principal elemento. Na virada da cena, o cenário se altera para um ambiente externo, a marcante música de Abdel Gadir Salim, sugere um momento descontraído e com mais liberdade. Yarko tira a camisa para brincar de futebol. Esta ação pode significar que ele está se desarmando diante dos colegas. A brincadeira faz parte de uma convivência pacífica. Faraj se junta a ele, aparecendo na cena também sem camisa. Na sequência, as crianças brincam de estilingue, sendo que o objeto neste caso é evidenciado como um brinquedo e não utilitário da luta do povo palestino.

Quando retornam para o ambiente interno, o documentário aponta para um fechamento e nota-se que a sequência de imagens revela peculiaridades que vão além daquilo que possivelmente foi programado para a cena. O que se observa no desenrolar das cenas é que o encontro em Deheishe poderia significar o começo de uma amizade entre as crianças palestinas e israelenses, e isso representa o clímax de todo o filme. Contudo, a tomada da cena surpreende até mesmo Goldberg, que se comove com o depoimento de Faraj.

Hoje à tarde, comecei a pensar: o B. Z. vai embora logo (fala soluçando] E agora, ficamos amigos do Daniel e do Yarko. [B.Z Goldberg também chora] E eles vão esquecer nossa amizade, assim que o B.Z for embora. E todo

⁹ Gemara foi escrita em aramaico e é uma coleção de “ensinamentos” sobre a tradição judaica. Retirado de <http://www.vidapraticajudaica.com/single-post/2015/08/27/O-que-eh-Mishna-Gemara-Talmud-Midrash-PARTE-2>

¹⁰ Conforme Ramos (2008, p. 42), a encenação-locação é “feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor, ou sujeito-da-câmera, pede explicitamente ao sujeito filmado que encene (...), que desenvolva ações com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado (...) distingue-se da *encenação-construída* pelo fato de a tomada ser realizada na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida”.

o nosso esforço vai ser em vão. (Faraj Adnan Hassan Hussein, citado em *Promises*, 2001)

Ele desabafa neste momento porque conhecia a política de controle israelense e os limites impostos aos moradores do campo em Deheishe. Os campos de refugiados fazem parte do resultado da guerra de 1948, que ocasionou a fuga e expulsão de 750 mil palestinos. No caso de Deheishe, após 1967, Israel assumiu o controle, ocupando militarmente o campo que, na época do filme, contava com mais de 11 mil palestinos. Faraj sabia que as dificuldades da vida no campo seriam um impedimento para a continuidade da nova amizade com os israelenses de Jerusalém. É provável que neste momento, Goldberg, o tradutor que mediava o diálogo e o sujeito-da-câmera, tenham se deparado com uma realidade que iria para além dos seus esforços.

A produção fílmica, em vista disto, direciona a resolução do problema da convivência desses povos pela via do diálogo entre seculares. Isto, no limite, representa uma proposta de distanciamento das políticas do Estado frente às questões religiosas. Goldberg não é um judeu ortodoxo e nem mesmo um israelense, mas, como declarou Mahmoud, um judeu americano. A perspectiva do diretor já está comprometida com uma herança sócio-cultural estadunidense. Tendo como premissa que aquilo que se produz no mundo ocidental refere-se a uma perspectiva orientalista, há duas questões que podem ser suscitadas para explicar esta reflexão. A primeira diz respeito ao ideário ocidental que está calcado nos iluminismos¹¹ e a segunda sobre a representação que se faz da parcela do mundo que não cabe na primeira, ou seja, o Oriente.

Na análise de Said sobre esta dicotomia entre Ocidente e Oriente, percebe-se que não haveria este se aquele não o tivesse inventado. E mais, porque o Ocidente construiu “um rival cultural” procura autoafirmar-se depreciando a imagem do Outro. Para este autor, as representações sobre o Oriente despontaram no final do século XVIII e tinham como principal objetivo a dominação através da colonização. Em suas palavras, o Orientalismo surgiu “como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (Said, 2007, p. 29).

Uma das vertentes dos iluminismos é o afastamento das proposições fincadas em princípios religiosos e esta ideia parte da centralização do Homem como único agente capaz de solucionar problemas. A inauguração, portanto, do secularismo tem raízes neste período e passou a orientar, nos séculos vindouros, as práticas do mundo ocidental.

Shohat e Robert (2006) problematizam as representações cinematográficas do Ocidente, considerando as imbricações das políticas neocoloniais do século XX e expondo figuras e estereótipos deste representado. A questão central é o eurocentrismo, “uma perspectiva paradigmática que vê a Europa como a origem única dos significados, como o centro da gravidade do mundo” (p.20), que estabelece o lugar do Outro como aquele que pode estar próximo ou distante, arbitrando a partir da sua ótica. Os autores salientam ainda:

¹¹ Segundo Israel, havia diferentes propostas iluministas no final do século XVIII, entre elas, o autor destaca: “Iluminismo democrático Radical e o Iluminismo antidemocrático moderado”. O primeiro calcado na razão, e o segundo, na razão e na tradição (Israel, 2013, p. 21).

o eurocentrismo purifica a história ocidental ao passo que trata com condescendência, ou mesmo com horror, o não-ocidental. Ele pensa sobre si mesmo com base em suas conquistas mais nobres – a ciência, o progresso, o humanismo – e sobre o não-ocidental com base em suas deficiências, reais ou imaginárias. (Shohat & Robert, 2006, p. 20)

Promises não se apartaria desta herança cultural. A questão não é qualificar o filme como uma representação depreciativa dos povos da Palestina, mas de procurar compreender a sua proposta dentro da perspectiva tanto do contexto histórico quanto do lugar de produção, como documentário estadunidense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O verão do ano 2000 marcou o fim da produção deste documentário. Na estação seguinte do mesmo ano uma nova *intifada* eclodiu na Palestina. O processo de paz foi um momento de abertura para o debate e até mesmo de flexibilizar as posturas de cada lado. Todavia, há apontamentos que revelam que o acordo trouxe terríveis consequências para o povo palestino, uma vez que não houve uma proposta de reparação da *Nakba* provocada pelo Estado de Israel desde 1948, através da política sionista de ocupação das terras palestinas. O acordo visava restituir em partes os territórios ocupados a partir de 1967 e não reconhecia o direito de retorno para os refugiados palestinos. No final da década de 1990, devido às disputas políticas, o primeiro ministro de Israel, Ehud Barak, procurou retomar o acordo que ficou paralisado após o assassinato de Rabin. Conforme Pappé (2008), seria uma traição ao povo palestino – que lutava pela independência nacional – se a proposta para o acordo de Camp David no ano 2000 fosse aprovada. Arafat não assinou o acordo “e por isso os estadunidenses e israelenses o castigaram de imediato, apressando em apresentá-lo como um belicista”. Esta humilhação, segundo Pappé, acrescida da visita provocadora de Ariel Sharon à Esplanada das Mesquitas, desencadeou a segunda *Intifada* (Pappé, 2008, pp. 318-319).

A década de 1990 marcou o tempo dos encontros. Em Moscou, Ottawa, Viena, Bruxelas e Washington os apertos de mão procuravam alguma forma de reconciliação. O encontro em Deheishe – encenado no filme – não tinha a representatividade das lideranças envolvidas no acordo, mas possuía um caráter singular, o agente era o futuro, representado pela figura da criança. O encontro de israelenses e palestinos, em Deheishe, simbolizou a promessa destes produtores que por sete anos se enveredaram no Oriente Médio na finalidade de retratar o conflito e articular opiniões sobre o mesmo.

A participação das crianças neste encontro desvela o projeto inicial da produção. Neste viés de análise, a convivência pacífica dos povos israelenses e palestinos dependeria do afastamento das posições mais radicais, sendo aqui representadas pelos adeptos das doutrinas religiosas de ambos os povos. No documentário, o encaminhamento das entrevistas e depoimentos – sem deixar de refletir sobre o encadeamento das cenas –, apontam para estes lapsos. As ações que orientam a política abusiva da ala radical árabe – fazendo do terrorismo uma prática constante –, e o insistente e permanente avanço

dos assentamentos, podem ser enquadradas e vistas como reflexos de uma posição fundamentada nos preceitos religiosos destes povos.

Promises é uma voz que continua a reverberar pela paz no Oriente Médio. Nos últimos minutos do filme, após as crianças concederem os seus depoimentos – dois anos depois do encontro –, um pneu em chamas desce pela rua enquanto um soldado armado observa ao fundo algumas crianças que o confrontam com lançamentos de pedras. O conflito continua... Para finalizar, depois dos relatos desencorajadores das crianças, ao som da música “Darpa” (Mertens, 1991, faixa 1), o filme mostra o berçário de uma maternidade. Uma nova esperança. Os recém-nascidos, filhos de árabes e judeus, ainda não sabem sobre o mundo e sua gente, mas já estão sendo representados como agentes em potencial para a resolução de um conflito que tem mais de um século.

Esta última cena é emblemática visto que no início do documentário, em uma tela negra, a nova *intifada* é informada, colocando as promessas de paz no âmbito do irreconciliável, como se o documentário estivesse em luto pelas promessas não cumpridas. Sendo assim, o filme anuncia o que não foi possível no ano de 2001, mas permanece com a proposição de que o agente capaz de promover a paz é a nova geração de seculares, que continuarão esforçando-se para dialogar com o outro num futuro próximo. Segundo o filme, tanto israelenses quanto palestinos devem esforçar-se para um acordo de paz nos tempos vindouros, deixando as diferenças de lado, especialmente no que tange à religiosidade. O que o filme não aponta como causa determinante é que Israel é um Estado, e como tal, constituído de poder, e a Palestina ainda não pode dialogar como igual, porque não tem um espaço autônomo nesta geografia e nem mesmo poder político para isso.

REFERÊNCIAS

- Armstrong, K. (2001). *Em nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo*. SP: Companhia das Letras.
- Burke, P. (2004). *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC.
- Cohn-Sherbok, D. & El-Alami, D. (2005). *O conflito Israel-Palestina: para começar a entender*. SP: Palíndromo.
- Goldberg, B. Z., Bolado, C. & Shapiro, J. (Realizadores). (2001). *Promises* [Filme]. Estados Unidos da América: Promises Film Project.
- Hitii, P. K. (1948). *Os árabes*. SP: Companhia Editora Nacional.
- Hobsbawm, E. (1995). *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. SP: Companhia das Letras.
- Israel, J. (2013). *A revolução das Luzes: O Iluminismo Radical e as origens intelectuais da democracia moderna*. SP: EDIPRO.
- Mansurov, E. (1993). Bayaty [Gravada por Ashkhabad]. In Ashkhabad *City of love* [CD]. Alemanha.
- Mertens, W. (1991). Darpa. In *Strategie de la rupture* [CD]. Bélgica.
- Morris, B. (2014). *Um Estado, dois Estados – soluções para o conflito Israel-Palestina*. SP: Ed.Sêfer.

- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus
- Pappé, I. (2008). *La limpieza étnica de Palestina*. Barcelona: Crítica Barcelona.
- Poutignat, P., & Streiff-Fenart, J. (1998). *Teorias da etnicidade. Seguindo de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. SP: Fundação Editora da UNESP.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* SP: SENAC.
- Said, E. (2007). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. SP: Companhia do Bolso.
- Said, E. (2012). *A questão da Palestina*. SP: Unesp.
- Shohat, E. & Robert, S. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. SP: Cosas Naify.
- Shohat, E. (2007). Os Sefarditas em Israel – O sionismo do ponto de vista das vítimas judaicas. *Novos Estudos*, 79, 117-136. Retirado de <http://www.scielo.br/pdf/nec/n79/o6.pdf>

NOTA BIOGRÁFICA

Claudinei Lodos é mestrando do curso de pós-graduação em História da Universidade Federal de São Paulo, Brasil. Desenvolve pesquisa sobre a questão Palestina, com ênfase em análise fílmica. Participou no V COCAAL (Colóquio de Cinema e Arte da América Latina), em 2017, e da ANPUH – SP (Associação Nacional de História), em 2018, com a comunicação intitulada “A questão da identidade no documentário *Nosotros, Ellos y Yo* (2015), de Nicolás Avruj”. Participa do Laboratório de Estudos Orientais e Asiáticos (LEOA), da Unifesp. Em novembro de 2018, colaborou na organização do I Encontro do LEOA intitulado “Oriente Médio: histórias, conflitos e identidades”. Neste encontro, além de integrar a comissão de organização, participou como mediador da mesa: “Identidade judaica e Estado de Israel: debate do filme”, cuja programação contou com a exibição do documentário *NEY* (2015) – objeto da pesquisa do curso de mestrado – e a presença do diretor Nicolás Avruj.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5054-8304>

Email: ney_lodos@hotmail.com

Morada: Universidade Federal de São Paulo – Unifesp, Rua Sena Madureira, n.º 1.500 - Vila Clementino - São Paulo - SP - CEP: 04021-001, Brasil

* **Submetido: 10-09-2018**

* **Aceite: 01-02-2019**

A LOOK AT THE ISRAELI-PALESTINIAN PEACE PROCESS AND THE LAND ISSUE IN THE DOCUMENTARY *PROMISES* (2001)

Claudinei Lodos

ABSTRACT

The peace process between Israelis and Palestinians, which occurred in the 1990's, is depicted in the American documentary *Promises* (2001). The issue of land appropriation is highlighted in the film through both Arabian and Jewish children's voices while debating about their rights of belonging. In this article, we demonstrate the representation of the conflict through the documentary, highlighting the land problem, and considering the historical contextualization of the period in which the documentary was produced.

KEYWORDS

Palestine; documentary; Israel; conflict

UM OLHAR SOBRE O PROCESSO DE PAZ ISRAEL-PALESTINA E A PROBLEMÁTICA DA TERRA NO DOCUMENTÁRIO *PROMISES* (2001)

RESUMO

O processo de paz entre israelenses e palestinos, ocorrido na década de 1990, está representado no documentário estadunidense *Promises* (2001). A questão da posse da terra apresenta destaque no filme através das vozes de crianças árabes e judias que debatem sobre os seus direitos de pertencimento. Neste artigo, demonstramos a representação do conflito pelo documentário, destacando a problemática da terra e considerando a contextualização histórica do período em que o documentário foi produzido.

PALAVRAS-CHAVE

Palestina; documentário; Israel; conflito

INTRODUCTION

The US documentary *Promises*, released in 2001, presents as background the historical context in which the peace process between the Israeli and Palestinian peoples occurred. The purpose of this article is to demonstrate how the issue of land tenure, which has permeated the conflict in the region since 1948, is debated in this documentary during the period in which the peace process was in force. The documentary directs the debate of the irreconcilable issues through the voices of children, Arabs and Jews, who present discourses through the lens of religiosity.

Promises was shot in the Middle East and produced in the United States, so, we sought to question the implications stemming from the place of production to understand how the documentary articulated the opinion on the conflict between Palestinians and Israelis. The film presents a history of the Israeli-Palestinian conflict and seeks to debate, through interviews and testimonies, the most burning questions about the conflict. The documentary is not a synthesis of the conflict, but its viewer can see the tensions that are part of this society, through its voice, which refers to the construction of both the image and the film narrative.

THE DOCUMENTARY *PROMISES*

Promises was produced in a partnership with the Independent Television Service (ITVS)¹, a major US broadcaster. The production began in 1995 until 2001, when the documentary was released at the Rotterdam International Festival. *Promises* was directed by Justine Shapiro, host of the *Globe Trekker* travel series, during this period; B.Z. Goldberg², Jewish-American and journalist during the first *intifada*³ (1987-1993), and Carlos Bolado, Mexican filmmaker. In the documentary, Goldberg claims to be Jewish but not practicing Judaism. Also protagonist of the plot, he highlights his Judeo-American identity and claims to be fluent in Hebrew and Arabic, because he studied in Israel as a child.

The documentary states that the children from Palestine had something to say about the *intifada* and the peace process. It is in this perspective that Goldberg and the production team select seven children living in and around Jerusalem – among them Palestinian Arabs and Israeli Jews – to take part in the production of this documentary. Yarko and Daniel, of West Jerusalem (Israeli sector); Mahmoud, from East Jerusalem (Palestinian sector); Shlomo, of the Old City (Jewish quarter); Sanabel, of Zakarieh, however, a resident of a Refugee Camp in Deheishe (West Bank); Moishe, of Beit-El, a Jewish settlement and Faraj, also of Deheishe.

This film production presents, through testimonies and interviews, the discourse of children living in Palestine. The problem of the conflict is made explicit in the production of this documentary, its observation making possible to assess the questions concerning the conflict that remain burning due to the perpetuation and irreconcilability of the it. In short, they are: the question of the land and to whom the right of ownership is given; religious life of the peoples, Arabs and Jews; security of both peoples who transit in Palestine; borders and its enlargement; force of the Israeli army and the Palestinian resistance. All these issues are discussed through the narratives of these children who “act” their own history.

¹ In the 1990s, according to Roger Parry, ITVS was one of the major broadcasters, alongside the BBC, the American Broadcasting Company (ABC), Columbia Broadcasting System (CBS) and NBC, which defined the industry (Parry, 2012, p. 279).

² B.Z. Goldberg also participated in pacifist organizations such as the Israeli Army, the Toyota Group (Japan) AT & T, MIT, Columbia University, The Interfaith Committee on the Middle East and Solidarity (Poland). In the period of the first *intifada*, he returned to Jerusalem to report the event for Reuters TV, the BBC, NBC, CNN and NHK (Japanese TV). Retrieved from <http://www.promisesproject.org/credits.html>

³ In December 1987 the first Palestinian popular uprising broke out as a result of Israeli oppression and occupation. This uprising became known as the first *intifada* and lasted until 1993 (Pappé, 2008, p. 274).

Regarding ethnicity⁴, the history of the Israeli-Palestinian conflict demarcates the ethnic differences that have been established between the two peoples throughout the process, from the identities built up in the relations between the “I” and the “Other”, as the one that opposes it. Poutignat and Streiff-Fernart (1998, p. 123) say that researchers share the idea that “belonging to a group implies the existence of a category of excluded”. In this regard, we consider that the Israeli identity – from the founding of the State of Israel – and the awareness of an Arab-Palestinian identity that flourished in the struggle against the Zionist occupation, constitute a scenario of dispute explicitly addressed by the question of ethnicity. The authors further point out that ethnicity “at the same time as affirming a collective self denies a collective Other. Its main characteristic is the emergence of an awareness of separation and forms of interaction that can only arise in a common social context” (Poutignat & Streiff-Fenart, 1998, p. 124).

The documentary *Promises* deals with the frontiers built in this society, while also proposing – through the production process – the dialogue between both peoples. The peace process, in effect during the film’s production, was a weakening of the struggle of the Palestinian people, who in the 1980’s strengthened and gained notoriety inside and outside the conflict region. The pledges contained in the documentary examine the failed attempts by sectors of Israeli-Palestinian society to reach agreement and end the conflict. *Promises* sensitizes the spectator so that he enters the burning issues of the conflict, but it remains a frustrated voice among so many others that echo the end of this war.

It is worth noting that this documentary is a representation of the Palestinian struggle from a Western perspective. This implies the understanding and construction of a critical analysis pertinent to the origin of the voice of this documentary. Nichols clarifies the specificity of the documentary on the different issues of its production and points to the conception of the voice as an important element that guides and organizes the film: “the fact that documentaries are not a reproduction of reality gives them a voice of their own. They are a representation of the world, and this representation means a unique view of the world” (Nichols, 2005, p. 73).

There is an implicit relationship with the viewer in the film document, which shows the power of the film in providing a sense of witnessing events. Burke believes that “this sense of witness is illusory” and that “the director is concerned not only with what really happened but also in telling a story that has an artistic form and that can mobilize the senses of many viewers” (Burke, 2004, p. 200).

Promises portrays the Israeli-Palestinian conflict since the 1948 war. For the understanding of the film narrative, we note that the participatory mode - a category used by Nichols to specify a subgenre of the documentary - is part of the production of *Promises*. According to the author: “documentarians also go to the field; they also live among others and speak of their experience or represent what they experienced “ (Nichols, 2005, pp. 153-155).

⁴ Poutignat and Streiff-Fernart understand that the question of ethnicity entails “diverse theories” (1998, p. 120). However, the authors emphasize that the study of ethnicity consists of “inventing the repertoire of available identities in a given multiethnic situation and describing the saliency field of these identities in the various situations of contact” (Poutignat & Streiff-Fernart, 1998, p. 117).

In the film, Goldberg conducts interviews and also appears mediating dialogues between Arab and Jewish children, while also sharing his experience as a Jew who lived in the outskirts of Jerusalem and returned as a journalist during the period of the first intifada. The documentary features a quick introduction, in which the director interacts with selected children, shows the city seen from above, a map and pictures of the streets of East and West Jerusalem. After presenting the children and the places where they live, the documentary focuses the debate on the conflict based on the problems of the land and articulates the film production reproducing in the documentary what was under discussion in the period, namely, the peace process.

The spectator observes, immediately into the first scene, the shadow of some children playing on the horizontal stairs of a park, the voices of boys and girls that are lost into the sound of Bayaty music (Mansurov, 1993, track 3) and the word *Promises*, also in Arabic and Hebrew. Following the images depicting the city of Jerusalem from above, Goldberg, voiced over, states: “I think my childhood here in Jerusalem was normal, but being ‘normal’ in the Middle East means living with the war. Conflicts burst, bombs explode, people die” (Goldberg quoted in *Promises*, 2001).

The camera records, through the city of Jerusalem, in the Israeli sector, the fast food segment stores. Soon after, at the dawn of the day, the film presents the brothers, Yarko and Daniel, secular Jews, and then goes to the Palestinian sector, where the first interview with Mahmoud, Arab-Palestinian and Muslim takes place. Arabs and Jews, the city in its Western aspect and oriental music are intertwining elements, revealing the proximity and tensions that arise from the coexistence of these ethnic groups. Goldberg, in the introduction, emphasizes the widespread representation of the Middle East as a place of conflicts, in order to naturalize the relationship of people with the problems faced there, and it is not uncommon to point out that this story concerns their childhood. He narrates the problem of the conflict and mentions the negotiations as if the observer had preliminary knowledge of the peace process.

From Jerusalem, Goldberg heads to the occupied territories and passes easily through an Israeli checkpoint. In the constant movement of the vehicle, the subject of the camera films on the road traveled: debris, an abandoned car, the narrow road and some beautiful buildings (houses, small buildings and a church). Goldberg discusses the 1948 war and its meanings for both the Israeli people and the Palestinians.

As a result of the war [1948], 750,000 Palestinians fled or were expelled from their land and became refugees. Refugee camps were opened in the neighboring Arab countries. In 1967 Israel took over the Gaza Strip and the West Bank. The camps were under Israeli military occupation. In the Deheishe refugee camp, more than 11,000 Palestinians live. It is the refugees of 1948, plus their children, grandchildren and great-grandchildren. (Goldberg quoted in *Promises*, 2001)

In Deheishe, a refugee camp located in the West Bank, Sanabel reports the expulsion from the land and the formation of the camp. This happened, at first, in the tents

and then in small buildings. To make the discourse credible, the sequence of scenes is constructed – after Sanabel’s presentation – with a black-and-white (archival film) recording, the black-and-white field photograph, and ends with the field in the film’s production time. Sanabel’s father participated in the Popular Front for the Liberation of Palestine (PFLP) as local leader and was arrested without being indicted or tried. This organization was integrated into the PLO – Palestine Liberation Organization following the 1967 episode, along with Fatah, led by Yasser Arafat, Popular Democratic Front for the Liberation of Palestine, branch of the FPLP, Saiqa, Syrian group, among others of lesser expression.

The PLO was committed to ideas aimed at the liberation of the Palestinians, and so it emphasized the return of exiled Palestinians to the territories occupied by Israel. At first, the focus of the organization was national liberation rather than national independence. This position was reversed only with the Declaration of Independence of Palestine in 1988. In part, the first alignment did not extend to Palestinians living in the occupied territories, such as the “Land Family”, for example a group of remaining Palestinians. According to Said, “its action was driven by the imperative to remain on the ground, strengthening the cohesion of the community, accommodating itself to the Israeli political system and yet fighting for equal rights”. However, many Palestinians recognized the PLO as the “only political hope”. According to Said, the PLO transformed the once-passive Palestinian into a “politically participatory being”. Israel identified the organization with terrorism and only recognized it as a representative of the Palestinian people on the eve of the Oslo agreement (Said, 2012, p. 154).

It is still at dawn that Sanabel’s family heads to the Ashkelon prison in Israel. The journey that takes the family into meeting the father lasts more than four hours, in addition to the long waiting time. The visit takes only half an hour. Goldberg reports that he made a request to visit Sanabel’s father but was denied because the Israelis considered him a “security risk” and so only the family could visit him. For Sanabel, the Jews appropriated the land belonging to the Palestinians and arrested her father. She does not conceive of peace at this point in history. Goldberg points out in the film that the PFLP, of which her father was a local leader, was not in line with the peace agreement. This reveals that the PLO, led by Yasser Arafat, was not bound by the agreement’s guidelines. Sanabel, from a political perception of the conflict and engaged in the Palestinian cause - participated in the traditional dance group aimed at “telling the story of the refugees”, celebrating in this way the Palestinian resistance. She experienced the pain of her father’s distance, but strengthened herself in the struggle for an independent Palestinian country.

THE LAND ISSUE IN THE DOCUMENTARY

The Zionist slogan created at the end of the nineteenth century, “a land without people, for a people without land” (Said, 2012, p. 11), presents a problem in which the children of the film insert themselves. The right to belong is discussed in the film by Jews – orthodox and secular – and Palestinian Arabs. The religious aspect is evidenced

in the words and practices of the Jerusalem boy, Mahmoud, but does not appear in the speeches of Deheishe's children. It is evident that each of them, Jews and Arabs, represents a position committed to their place of influence. On this issue, the documentary opens the debate and allows children to express themselves; for this, the first to speak about the right to own the land is an orthodox Jew, who presents the Zionist argument based on the Torah:

when an Arab sees me, he thinks I was the one who took his land. They think that the earth is theirs, and us, that it is ours. We know it's ours. (...) I'll find it, do not worry [open the Torah]. Because God did not give this land to Israel and Abraham many times. He only gave it once. And because of this one time, this land is ours. (Moishe Bar Am quoted in *Promises*, 2001)

In the film, Moishe's argument is interspersed with the statements of Mahmoud, Shlomo, Yarko, Sanabel and Faraj. For this discussion, we intend to oppose the words of both boys practicing both Jewish and Islamic religion: Moishe and Mahmoud. The first is the resident of the Jewish settlement, Beit-El, located in the vicinity of Jerusalem. The second, Mahmoud, is the son of an Arab merchant. His father has a coffee shop in the Muslim quarter of the ancient city of Jerusalem. In his presentation, the movie shows the store and Mahmoud working on it, then it is possible to locate the store on a narrow, busy street. He leaves the store after carrying a cart of coffee packets through the streets of the neighborhood. The camera films: some Israeli soldiers; walls painted with some figures, whose colors represent the flag of Palestine; men and women wearing the traditional dress of the Arabs; and closes in the image of a Christian edifice.

The Jews say that this is their land. How can the land be theirs? If the land is theirs, why does the Qur'an say that Muhammad fled from Mecca to the Al-Aqsa Mosque in Jerusalem? Then Jerusalem is ours! The Arabs! (...) It is not of Israel, it is of the Arabs. It's ours. This land is mine! I was born and raised here. You have no right to take the land. (Mahmoud Mazen Mahmoud Izhman quoted in *Promises*, 2001)

This decisive problem, expressed in Mahmoud's words, guides the actions of people living in this segregated society. In Jerusalem, the architecture of the city evokes the faith of the three "great monotheisms", namely: Judaism, Christianity and Islam (Armstrong, 2001. p. 9). Moishe and Mahmoud have no doubts about their rights of belonging in this land, Moishe knows the Jewish scriptures, just as Mahmoud is also educated in the principles of Islamic faith. The documentary features a scene in which Mahmoud is in a class at the Islamic School for Boys in Jerusalem. The class discussion is about freedom in view of the situation of the Palestinians in that locality. The teacher asks the boys questions, including: "Do you like freedom? Do the children of Palestine live in freedom?" (*Promises*, 2001). He continues his reasoning by saying that many Muslims cannot go to Jerusalem to pray and therefore are deprived of their freedom. Mahmoud goes to the painting and draws a picture depicting the Palestinian uprising. Mahmoud draws a child with a stone in his hand and

another crying because he lost his mother. The reaction of the children is almost always identified with the stone.

The story of God's promise to Abraham as read by Moses grounds the Jewish belief in which Zionism ascribes meaning. The Jews, from this proposition, have a link with the land since the old days. For the Arabs, Jerusalem acquired the status of sacredness in the seventh century through the advent of Islam. In this period, according to Hitti,

the dramatic night voyage in which the Prophet is said to have been transported instantly from the Ka'ba to Jerusalem in preparation for his ascension to the seventh heaven. Having thus served as a ground station on this memorable journey, Jerusalem, already sacred to Jews and Christians, has become and has remained, after Mecca and Medina, the third of the most sacred cities for the Muslim world. (Hitti, 1948, pp. 29-30)

Mahmoud does not cite the dream of the Prophet Muhammad, but emphasizes the importance of Jerusalem for Muslims. In addition to the religiosity of these peoples – represented in the voices of these children and which, ultimately, guides the struggle of Jews and Arabs – the film, through the lens of the secular, also articulates opinion. Yarko, a secular Jew, will say this about his city: “the Palestinians are abusing! They want Jerusalem for their capital. Don't hold your breath!” For him, Israel has the right to land for having won the 1948 war.

THE PEACE PROCESS

I have proof that this land is ours, and I have the right to build in it! So let's have *peace*. We will not do any harm to the Jews or they to us. I have the right to go back to the village. (...) I want to go back to Ras Abu Ammar! If it is not in my generation, who knows, next time. One day we will free Palestine and return to Ras Abu Ammar. (Faraj Adnan Hassan Hussein quoted in *Promises*, 2001).

The Jews are still in our land, they have left no space. (...) They take the people and put them in prison. It's wrong. For me there is no *peace* now. (Sanabel Hassan Abd'el Jawad quoted in *Promises*, 2001).

In the late 1970s, following the Camp David agreement (1979), it was believed that the road to peace was built and that the Israelis and Arabs could at last advance negotiations on the future of Palestine. However, a number of developments have continued to frustrate the peace proposals, including the Israeli invasion of southern Lebanon aimed at destroying the 1982 Palestine Liberation Organization (PLO) military force and the Palestinian uprising in December 1987 – in the West Bank and Gaza Strip – known as the *intifada*. According to Morris (2014), the unleashing of these two events led to the Declaration of Palestinian Independence, written by the Palestinian poet Mahmoud Darwish

and translated into English by the American intellectual, Edward Said. This Palestinian document points to the *intifada* as an “irreversible revolutionary impulse”⁵ for the history of that Arab people, who once fought for the liberation of the Palestinians and at that the moment starts to emphasize the discourse of national independence.

In the middle of the *intifada*, after some negotiations between the Israeli government and the PLO, on February 11, 1993 – in the city of Oslo, Norway – the Palestinian Arab leadership accepted the initial proposal for the establishment of the peace agreement. At the beginning of his term, President Bill Clinton was informed of the commitment made in Oslo through Shimon Peres’ visit to the United States at the request of Israeli Prime Minister Yitzhak Rabin. In order to bring about an agreement, mutual recognition was necessary between the representative authorities, i.e, Israel would have to accept the leadership of the PLO as a representative of the Palestinian cause and the PLO would need to recognize the existence of the State of Israel.

Under the agreement, Israel would have to withdraw its military forces - leaving control of the territories acquired in 1967 – and disrupt the settlements, thus recognizing the Palestinian authority. Palestinians, in addition to recognizing the right to the existence of the State of Israel, would have to renounce terrorism during the war period. The guidelines for compliance with the agreement emphasized that implementation should take place gradually and both parties would have to work towards this.

The Oslo agreement marked the beginning of the peace process and the end of the *intifada* (1987-1993). In this period, from 1993 to September 2000, the territory bounded by the Jordan River and the Mediterranean Sea had an experience of relative peace. It is likely to infer that this was a consequence of the agreement settled in Oslo and signed at the White House, considering that the terms of the agreement were respected and observed; however, history presents another direction for this problem.

Faraj was born in the Refugee Camp in Deheishe. He does not identify himself with this locality. The place he chose to belong to is Ras Abu Ammar, an old Israeli-occupied village where his family lived before the occupation. Both Faraj and Sanabel show their discontent at remaining in Deheishe. Moishe, Mahmoud, Shlomo, Yarko, Sanabel and Faraj discuss the occupation that led to the loss of Palestinian land rights. In this discussion, there are two moments in which the word peace appears. The first is in Sanabel’s speech and the second when Faraj argues about the issue. The other children do not mention peace, although they understand the tensions relevant to this debate. It is possible to infer that production needed this debate to centralize it in the film pointing to the land question as the crucial point for understanding the conflict. In the film’s forty minutes – after the completion of the scenes that report on Sanabel’s father in prison and the beautiful image at dusk that exposes the golden dome of the Dome of the Rock –, *Promises* brings the testimonies of the children presented here and, in the middle of this discussion, leaves the observer concerning what is being discussed.

⁵ Palestinian Declaration of Independence. Retrieved from <http://vivapalestina.com.br/declaracao-de-independencia-palestina-15-de-novembro-de-1988/>

There are two issues that appear subjectively and that can be considered from the point of view of what the production of this documentary could achieve. The first is the problematic of the land, the second concerns the disputes between Arabs and Jews, with the premise of ethnicity. Both dispute the right to own land and ground this right both through the point of view of religiosity and through the history of occupation in this geographic space. After all, does the land belong to whom by right, the Arabs or the Jews? Will the peace process be successful without solving this problem? Besides Goldberg – who had memories of his childhood – Shapiro and Bolado did not share the experience of those children as to what was lived. However, the three directors were aware of the political deliberations about the recent agreement that was in effect at that time and the developments resulting from it, since it was widely disseminated by the world press. One relevant fact that is missing in the film is the attack on Israel's prime minister, Yitzhak Rabin, as a form of protest for the referral of the negotiations mentioned here.

Soon after Oslo, there were numerous indications of Israeli and Palestinian opposition forces revolting against the peace process. In February 1994, Baruch Goldstein, a Jewish fundamentalist, killed 29 Palestinian Arabs at the Ibrahimiyya Mosque in Hebron. In April, a Hamas member killed six Israelis in Afula, exploding himself with a bomb. Despite the discontent of Palestinians and Israelis, and therefore some actions aimed at undermining the peace process, Rabin followed through with the policy of seeking a solution to the conflict. According to Cohn-Sherbok, "Rabin warned that these terrorist acts would not prevent the Israeli government from seeking an agreement with the PLO" (Cohn-Sherbok & El-Alami, 2005, p. 96). On July 4, 1995, the government of Israel, represented by Shimon Peres, seeking to proceed with negotiations, met with Arafat for the adjustments of Oslo II. This agreement specifically dealt with Palestinian control in the West Bank, thus entailing the withdrawal of Israeli forces. In September of the same year, Rabin signed Oslo II.

The Prime Minister of Israel was accused by opponents of betraying his country. There were demonstrations in Jerusalem of this right wing in which they pointed to the agreement as a "betrayal of the biblical land of Israel" (Cohn-Sherbok & El-Alami, 2005, 98). A few days later, after being accused of being a traitor of the Jewish state – following a rally in support of the peace process that took place in Tel Aviv – Yitzhak Rabin was murdered by Yigal Amir, an Orthodox Jew and a student at Bar-Illan University. Due to this fateful episode and the continuity of Palestinian terrorism, the right-wing Likud party was able to elect Benjamin Netanyahu as Israel's prime minister, causing, between 1996 and 1999, paralysis in the peace process.

The Netanyahu government, "rejected the legacy of Rabin" (Cohn-Sherbok & El-Alami, 2005, p. 195) and has shaken hopes for the creation of an independent Palestinian state. The peace process that had already been weakened by the various events was cooled even further. Jewish settlements were expanded, and 1997 was marked by an increase in the number of Jewish settlements in the West Bank. In addition, Netanyahu supported the archaeological project concerning the opening of a tunnel in Jerusalem, which passed through the foundations of the al-Aqsa Mosque.

In view of these developments, President Bill Clinton invited the PLO and Israel authorities to an effective agreement after the Wye River Conference⁶, in Maryland. In addition to Arafat and Netanyahu, King Hussein of Jordan participated as a mediator in the negotiations that took place at the White House in 1998. Despite the interventions mentioned here, there was no significant progress. The following year, Ehud Barak of the Labor Party won the elections and new negotiations were held giving indications that the peace process would be prioritized. This time in another location, with the presence of the government of Egypt and Jordan – implementing the Wye River agreement – Barak and Arafat signed the Sharm al-Shaykh agreement on September 5, 1999. They agreed on the Israeli withdrawal from the West Bank, in phases; the release of Palestinian prisoners; construction of the Port of Gaza and diversion roads; Israeli security and the economy of both parties.

After the 1967 war, groups of Jewish nationalists established settlements here where it was previously Arab land. A land they believe to be the biblical region of Judea and Samaria. The Israeli government supported the occupation of the territories and today there are over 150,000 settlements in the West Bank. Beit-El is one of the largest and oldest settlements. Like all settlements, Beit-El has constant military protection. (Goldberg quoted in *Promises*, 2001)

The region referenced by Goldberg was a key issue in the negotiations that led to the agreement initiated in Wye River and which was concluded in the city of Sharm al-Shaykh in the Sinai Peninsula. According to El-Alami, “Israeli withdrawal from the Palestinian area would take place in three stages (from September 1999 to January 2000). There was also a verbal promise to remove areas that would still be designated” (Cohn-Sherbok & El-Alami, 2005, p. 197).

Moishe resides in Beit-El, twenty minutes from Jerusalem; according to him, the place is surrounded by Arabs. Moishe is a religious Jew. He talks about the Arab occupation and presence around the settlement with the particularity of those who know why they reside there. During the depositions, Moishe clearly marks the place of the other: “the people who fight against the Arabs live here ... this fence here separates us from that Arab village there”. These phrases elucidate that the settlement is not only a territorial division, but mainly an obstacle in the relations between peoples. Moishe further states: “I want Barak to make a coalition with the pro-settlement party. It was going to be the perfect match, but it was never going to work” (Moishe quoted in *Promises*, 2001). The peace for him was not outside the acceptable propositions; however, vacate the settlement in which he probably lived since his birth would not be palatable.

⁶ According to Cohn-Sherbok and El-Alami (2005), the Wye River Conference in Maryland was promoted by US President Bill Clinton for the Israelis and Palestinians to try to “reach an agreement” (p. 96). The negotiations lasted nine days.

ZIONISM AND PALESTINIAN RESISTANCE

Refugees, do not worry! Let's sacrifice our blood! Negotiators, do not sell out! From Deheishe to Baghdad! An indestructible front! There will be no peace until the end of colonialism! We say this openly. We do not want to see Zionists! Children of the Stone! This is not peace! Let the flag flutter on high! (*Promises*, 2001)

In the hand of an elderly Arab a key is erected. Amidst a few children and many photographers, the scene soon reveals that this man is accompanied by two other Arabs of the same appearance, two with the keys in their hands and the three wearing the traditional Guthra. Men, women and children march through the streets of Deheishe. The war cries highlighted above are part of this demonstration that took place in this Refugee Camp. It is evident from these words that the PLO represented by Yasser Arafat was divided. Possibly this manifestation was articulated by the FPLP, since the father of Sanabel, in Deheishe, was local leader of this front of opposition to the Israeli occupation. They opposed the agreement that started the negotiations, denying the peace that could be achieved in this way. What is elucidated from this excerpt is that these Palestinians longed for the end of Jewish colonialism and the removal of the Zionists from the disputed lands.

Colonialism and Zionism are terms that intertwine as to their understanding on the Palestinian question. According to Said, Zionism is beneficial for the Jews, as it saved them from abandonment and anti-Semitism - in addition to re-establishing their nationality - however, to the Arabs, it became the agent of a “essentially strong and discriminatory” culture (Said, 2012, p. 81). Moreover, it is worth noting that Sephardic Jews, originated mostly in Arab and Muslim countries, could not benefit in the same way as the Ashkenazi, Western Jews. Shohat argues that Zionism, though

claims to offer a homeland to all Jews, this homeland is not open to all with the same largesse. Sephardic Jews were first brought to Israel for specific Zionist-European motives, and since they arrived there they were systematically discriminated against by a Zionism that distributed unequally material efforts and resources, always favoring European Jews, and disregarding the Orientals. (Shohat, 2007, p. 118)

Jewish colonialism is not a movement that represents Eastern peoples, much less is based on ideas from the East, but is based on European principles strongly developed in the nineteenth and twentieth centuries. Some European countries in the nineteenth century dominated much of the globe politically and economically and left the model as a legacy for others that emerged in the following century: “the twentieth-century history of the non-Western world ... is therefore determined by its relations with the countries that settled in the nineteenth century as the masters of the human race” (Hobsbawm, 1995, p. 199).

Zionism, then, before being realized as the State of Israel, was a practice whose root lies in European colonialism. It is worth mentioning that this Zionism is characterized

by political and non-religious articulations, that is, although it was justified by a religious precept that holds that Zion is the land promised by God to the Jewish people, the mobilization of the Zionist movement was a political practice and appropriated a common European practice in that period. Said set out to criticize Zionism not for what it represented to the Jews, victims of anti-Semitism, but for what it caused to the Arabs natives of Palestine. Before considering it a liberating movement for the Jews, it had already become oppressive because it was engendered in the practices of Western domination. Said further points out: “imperialism was the theory, colonialism was the practice of transforming the vague and useless territories of the world into useful versions of European metropolitan society” (Said, 2012, p. 88).

THE PROMISES OF THE DOCUMENTARY

The four Israeli children chosen for the interviews and testimonies, excluding the secondary appearances, are: Yarko, Daniel, Moishe and Shlomo. In our analysis, the first two gain prominence in the film. They are secular Jews and attached to other stimuli than religion. Faraj and Sanabel, in the same way, are the prominent participants on the Palestinian Arab side. Yarko, Daniel and Faraj are sportsmen and Sanabel dancer. Sports and dance are utilized by the production to promote a meeting between them. As Faraj and Sanabel reside in the refugee camp at Deheishe, they cannot transit through the city of Jerusalem. Given this fact, Goldberg proposes a meeting in Deheishe and for this, Yarko and his brother, Daniel are the ones who should go there.

The film does not reveal the criterion used to choose the children who should attend the meeting that marks the apex of this production. It also does not tell us if everyone has been invited. In the film, the proposal of the meeting was suggested by Yarko, but it is evident that this question had already been brought up. After some scenes in which the issue is debated by the children about the possibility, Sanabel states: “no Palestinian child has tried to explain our situation to the Jews. Arabs and Jews were supposed to meet. I want the kids to meet” (*Promises*, 2001). Faraj, after being reluctant, reverses his opinion and invites Yarko and Daniel to go to the Deheishe camp. The father of the twins says he trusts Goldberg and his team, but is fearful of the meeting.

Shlomo is one of the children who does not participate in this moment of the film. Goldberg presents him as the son of a distinguished rabbi from the United States. The camera films the Jewish quarter in which Shlomo was born in Jerusalem and his father leading him to prayers at the Western Wall. The film shows the routine of this boy, orthodox Jew, and informs that his period of study is 12 hours a day. In the study practice it is common to shake one’s head, according to Shlomo (in *Promises*, 2001): “no one tells us to do this while studying, but it is said in the Gemara that the people of Israel, while studying the Torah, are like the flame of a tremendous candle” (Goldberg quoted in *Promises*, 2001) questions the boy about his faith in Judaism: “Shlomo when you meet a Jew like me, non-religious, do you think it’s your mission to bring me closer to Judaism?” In fluent English, he responds that some have this mission and others do not. That depends on God’s guidance.

In Deheishe, when the Israelis reach the meeting, the Arab children are already waiting to welcome them. After the greetings, Faraj talks to Yarko and recounts some facts about the intifada. During their explanation, the Israelis read a graffiti: “the victory is ours. The thirst of the land shall be sated with blood. Hamas” (*Promises*, 2001). When they enter the house of the Arabs the children eat, play wrestling and have fun. In this sequence of scenes it is possible to identify a scenario-location. Regardless of the differences between Palestinians and Israelis, the scene communicates harmony and communion: the meal served to the children, the respect for colleagues and the joy as the main element. At the turn of the scene, the scenery changes to an external environment, the remarkable music of Abdel Gadir Salim suggests a relaxed moment and with more freedom. Yarko takes off his shirt to play soccer. This action may mean he is disarming himself before his colleagues. The playfulness is part of a peaceful coexistence. Faraj joins him, also appearing shirtless on the scene. In the sequence, the children play with the slingshot; the object, in this case, is being evidenced as a toy and not utilitarian of the struggle of the Palestinian people.

When they return inside, the documentary points to a closure and it is noted that the sequence of images reveals peculiarities that go beyond what was possibly programmed for the scene. What is observed in the unfolding of the scenes is that the meeting in Deheishe could mean the beginning of a friendship between Palestinian and Israeli children, and this represents the climax of the whole film. However, the shooting of the scene surprises even Goldberg, who is moved by Faraj’s testimony.

This afternoon, I started thinking: B.Z. is leaving soon. (speak sobbing) And now, we became friends with Daniel and Yarko. [B.Z Goldberg also cries] And they will forget our friendship as soon as B.Z leaves. And all our effort will be in vain. (Faraj Adnan Hassan Hussein quoted in *Promises*, 2001)

He opens up at this time because he knew the policy of Israeli control and the limits imposed on the villagers in the Deheishe camp. Refugee camps are part of the outcome of the 1948 war that led to the flight and expulsion of 750.000 Palestinians. In the case of Deheishe, after 1967, Israel took control, occupying militarily the field that, at the time of the film, had more than eleven thousand Palestinians. Faraj knew that the difficulties of country life would be an impediment to the continuity of the new friendship with the Israelis of Jerusalem. It is likely that at this point in time, Goldberg, the translator who mediated the dialogue and the subject-of-the-camera, came across a reality that would go beyond his efforts.

The film production, in light of this, directs the resolution of the problem of the coexistence of these peoples by means of the dialogue between the secular ones. This, ultimately, represents a proposal of distancing from the policies of the State towards the religious issues. Goldberg is not an orthodox Jew and not even an Israeli, but, as Mahmoud declared, an American Jew. The director’s perspective is already compromised with a US socio-cultural heritage. With the premise that what is produced in the Western world refers to an Orientalist perspective, there are two questions that can be raised to explain this reflection. The first concerns the Western ideology that is based on

the enlightenments⁷ and the second on the representation that is made of the portion of the world that does not fit into the first, that is, the East.

In Said's analysis of this dichotomy between West and East, one realizes that there would not be an East if the West had not invented it. Moreover, because the West has built "a cultural rival", it seeks to assert itself by belittling the image of the Other. For this author, the representations about the East appeared at the end of century XVIII and had as main objective the domination through colonization. In his words, Orientalism emerged "as a Western style to dominate, restructure and have authority over the East" (Said, 2007, p. 29).

One of the aspects of the enlightenments is the removal of the propositions based on religious principles and this idea starts from the centralization of Man as the only agent capable of solving problems. The inauguration, therefore, of secularism has roots in this period and began to guide, in the centuries to come, the practices of the Western world.

Shohat and Robert (2006) problematized the cinematographic representations of the West, considering the imbrications of neocolonial policies of the twentieth century and exposing figures and stereotypes of the represented. The central question is Eurocentrism, "a paradigmatic perspective which sees Europe as the single origin of meanings, as the center of gravity of the world" (p. 20), which establishes the place of the Other as one who may be near or far, arbitrating from its point of view. The authors:

eurocentrism purifies Western history while it treats the non-Western with condescension, or even horror. It thinks of itself on the basis of its most noble achievements – science, progress, humanism – and the non-Western on the basis of its deficiencies, real or imagined. (Shohat & Robert, 2006, p. 20)

Promises would not depart from this cultural heritage. The point is not to qualify the film as a derogatory representation of the peoples of Palestine, but to seek to understand its proposal from the perspective of both the historical context and the place of production, as an American documentary.

CONCLUSIONS

The summer of 2000 marked the end of the production of this documentary. In the following season of the same year a new *intifada* broke out in Palestine. The peace process was a moment of openness to the debate and even of loosening the positions of each side. However, there are indications that the agreement has had terrible consequences for the Palestinian people, since there has not been a proposal for reparation of the Nakba provoked by the State of Israel since 1948 through the Zionist policy of occupation of the Palestinian lands. The agreement was aimed at restoring parts of

⁷ According to Israel, there were different enlightenment proposals in the late eighteenth century, among them, the author highlights: "radical democratic Enlightenment and moderate antidemocratic Enlightenment". The first is based on reason, and the second on reason and tradition (Israel, 2013, p. 21).

occupied territories from 1967 and did not recognize the right of return for Palestinian refugees. In the late 1990s, due to political disputes, Israeli Prime Minister Ehud Barak sought to retake the agreement that was stalled after Rabin's assassination. According to Pappé (2008), it would be a betrayal of the Palestinian people – who fought for national independence – if the proposal for the Camp David agreement in the year 2000 were approved. Arafat did not sign the agreement “and so the Americans and Israelis punished him immediately, hastening to introduce him as a warmonger”. This humiliation, according to Pappé, plus the provocative visit of Ariel Sharon to the Esplanade of the Mosques, triggered the second *Intifada* (Pappé, 2008, pp. 318-319).

The 1990s marked the time of meetings. In Moscow, Ottawa, Vienna, Brussels and Washington handshakes sought some form of reconciliation. The meeting in Deheishe - emphasized in the film - did not have the representativeness of the leaderships involved in the agreement, but it had a singular character, the agent was the future, represented by the figure of the child. The meeting of Israelis and Palestinians in Deheishe symbolized the promise of these producers who for seven years engaged the Middle East to portray the conflict and articulate opinions about it.

The participation of the children in this meeting reveals the initial design of the production. In this analytical view, the peaceful coexistence of the Israeli and Palestinian peoples would depend on the removal of the more radical positions, being represented here by the adherents of the religious doctrines of both peoples. In the documentary, the conduction of interviews and testimonies – while reflecting on the sequence of the scenes - point to these lapses. The actions that guide the abusive policy of the Arab radical wing - making terrorism a constant practice – and the insistent and permanent advance of the settlements can be framed and seen as reflections of a position based on the religious precepts of these peoples.

Promises is a voice that continues to reverberate for peace in the Middle East. In the last minutes of the film, after the children give their testimony – two years after the meeting – a burning tire runs down the street while an armed soldier watches some children confronting him with rock throwing. The conflict carries on... Finally, after the discouraging reports of the children, to the sound of “Darpa” music (Mertens, 1991, track 1), the movie shows the nursery of a maternity ward. A new hope. Newborns, children of Arabs and Jews, do not yet know about the world and its people, but are already being represented as potential agents for the resolution of a conflict that has more than a century.

This last scene is emblematic because at the beginning of the documentary, on a black screen, the new intifada is informed, putting the promises of peace in the scope of the irreconcilable, as if the documentary was in mourning for the unfulfilled promises. Thus, the film announces what was not possible in the year 2001, but remains with the proposition that the agent capable of promoting peace is the new generation of secular, who will continue to strive to dialogue with each other in the near future. According to the film, both Israelis and Palestinians should strive for a peace deal in the times to come, leaving the differences aside, especially with regard to religiosity. What the film does not point to as a determining cause is that Israel is a state, and as such, constituted

of power, and Palestine still cannot dialogue as an equal, because it does not have an autonomous space in this geography and not even the political power to do so.

Translation: Arthur Germano Santos

REFERENCES

- Armstrong, K. (2001). *Em nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo*. SP: Companhia das Letras.
- Burke, P. (2004). *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC.
- Cohn-Sherbok, D. & El-Alami, D. (2005). *O conflito Israel-Palestina: para começar a entender*. SP: Palíndromo.
- Goldberg, B. Z., Bolado, C. & Shapiro, J. [Directors]. (2001). *Promises* [Film]. United States of America: Promises Film Project.
- Hitii, P. K. (1948). *Os árabes*. SP: Companhia Editora Nacional.
- Hobsbawm, E. (1995). *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. SP: Companhia das Letras.
- Israel, J. (2013). *A revolução das Luzes: o Iluminismo Radical e as origens intelectuais da democracia moderna*. SP: EDIPRO.
- Mertens, W. (1991). Darpa. In *Strategie de la rupture* [CD]. Belgium.
- Mansurov, E. (1993). Bayaty [Recorded by Ashkhabad]. In Ashkhabad. *City of love* [CD]. Germany.
- Morris, B. (2014). *Um Estado, dois Estados – soluções para o conflito Israel-Palestina*. SP: Ed.Sêfer.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus
- Pappé, I. (2008). *La limpieza étnica de Palestina*. Barcelona: Crítica Barcelona.
- Poutignat, P., & Streiff-Fenart, J. (1998). *Teorias da etnicidade. Seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. SP: Fundação Editora da UNESP.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* SP: SENAC.
- Said, E. (2007). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. SP: Companhia do Bolso.
- Said, E. (2012). *A questão da Palestina*. SP: Unesp.
- Shohat, E. & Robert, S. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. SP: Cosas Naify.
- Shohat, E. (2007). Os Sefarditas em Israel – O sionismo do ponto de vista das vítimas judaicas. *Novos Estudos*, 79, 117-136. Retrieved from <http://www.scielo.br/pdf/nec/n79/o6.pdf>

BIOGRAPHICAL NOTE

Claudinei Lodos is a master's student in History of the Federal University of São Paulo, Brazil. He develops a research about the Palestinian issue, with an emphasis on

film analysis. He participated in the V COCAAL (Colloquium of Cinema and Art of Latin America) in 2017, and ANPUH – SP (National Association of History) in 2018, with the communication entitled “The issue of identity in the documentary *Nosotros, Ellos y Yo* (2015), by Nicolás Avruj”. He also participates in the Laboratory of Oriental and Asian Studies (LEOA), Unifesp. In November of 2018, he collaborated in the organization of the First Meeting of the LEOA entitled “Middle East: histories, conflicts and identities”. In this meeting, in addition to being part of the organizing committee, he participated as mediator of the Board: “Jewish Identity and State of Israel: debate of the film”, whose programming included the screening of the documentary *NEY* (2015) – subject of the master’s degree research – and the presence of the director Nicolás Avruj.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5054-8304>

Email: ney_lodos@hotmail.com

Address: Universidade Federal de São Paulo – Unifesp, Rua Sena Madureira, n.º 1.500 - Vila Clementino - São Paulo - SP - CEP: 04021-001, Brasil

* Submitted: 10-09-2018

* Accepted: 01-02-2019

PRODUÇÃO E FORMAÇÃO AUDIOVISUAL “FORA DO EIXO” NO BRASIL: O CASO DO INSTITUTO FEDERAL DE GOIÁS

Renato Prado

RESUMO

A produção cinematográfica e audiovisual, a exemplo dos grandes grupos de mídia, esteve historicamente concentrada nas mãos de poucos agentes em relação ao todo populacional. Este tipo de concentração favorece discursos hegemônicos e representações alienadas de culturas que não produzem seu próprio conteúdo. As políticas públicas de descentralização da produção audiovisual brasileira no século XXI estão a desempenhar um papel importante e bem-sucedido de aumento da produção em regiões fora do eixo Rio-São Paulo, principal centro econômico e de produção dos média do Brasil. As instituições de formação audiovisual que estão “fora do eixo” devem estar atentas a esta organização, preparando os estudantes para os desafios técnicos, sociais e culturais da descentralização da produção e do discurso. O Instituto Federal de Goiás (IFG) oferece desde 2015 o Bacharelado em Cinema e Audiovisual em Goiás, uma pequena cidade da região centro-oeste do Brasil. O curso tem obtido resultados importantes advindos de sua proposta pedagógica ao mesmo tempo em que tenta se consolidar e estabelecer ações de cooperação com outras instituições fora dos principais centros de mídia de seu país e do mundo.

PALAVRAS-CHAVE

Produção audiovisual; políticas públicas; educação; contra-hegemonia; Instituto Federal de Goiás; Brasil

“OFF-AXIS” AUDIOVISUAL PRODUCTION AND EDUCATION IN BRAZIL: THE CASE OF THE FEDERAL INSTITUTE OF GOIÁS

ABSTRACT

Cinema's and audiovisual's production, like the major groups of media, has been historically concentrated in the hands of a few agents if compared to the whole population. This kind of concentration favors hegemonic speeches and alienated representations of cultures that does not produce its own content. Brazilian's public politics for the decentralization of audiovisual's production on the 21st century are playing an important and successful role on the growth of the production outside the axis of Rio-São Paulo, principal economic and media center Brazil. The audiovisual education institutions placed “outside de axis” must be attentive of this situation, preparing students for technical, social and cultural challenges of the decentralization of the production and the speeches. The Federal Institute of Goiás (IFG) offers since 2015 the bachelor's degree in Cinema an Audiovisual in Goiás, a small city of Brazilian's center-west. The course has had important results from its pedagogic proposal as it tries to consolidate as a new institution and stablish cooperation actions with other institutions outside the major centers of media productions in its country and worldwide.

KEYWORDS

Audiovisual production; public policy; education; counter-hegemony; Instituto Federal de Goiás; Brazil

INTRODUÇÃO

A motivação para escrever este artigo partiu de um convite que recebi para falar em uma mesa de discussão sobre “Formação Audiovisual Fora do Eixo: desafios e aproximações”, promovida pela Universidade Estadual de Goiás (UEG) durante sua Semana do Audiovisual. Fui convidado para representar o Instituto Federal de Goiás (IFG) na condição de coordenador do Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Ambas instituições ofertam os dois únicos cursos de graduação em Cinema e Audiovisual no estado de Goiás.

No Brasil fala-se no Eixo Rio-São Paulo para designar uma região específica do país em que se concentram as principais emissoras de televisão, as produtoras de cinema, os grandes grupos dos média, o centro financeiro e, portanto, certa cultura dominante em âmbito nacional. As pessoas que conhecem pouco do Brasil, geralmente através de conteúdos audiovisuais, muito provavelmente conhecem algo produzido *no* ou *pelo* Eixo Rio-São Paulo. Em outras regiões brasileiras ele é conhecido (o que facilitará a escrita deste artigo) simplesmente como “eixo”.

As cidades de São Paulo e Rio de Janeiro são as capitais homônimas de seus estados. O Brasil, no entanto, é um território com 26 estados e um Distrito Federal, onde está localizada a capital, Brasília. O domínio econômico e cultural do eixo pode ser averiguado em diversos setores sociais, mas este artigo se concentrará na produção dos média, mais especificamente em cinema e audiovisual.

Para entender com a devida proporção o fato de se situar “fora do eixo” no Brasil é preciso ter em mente as dimensões geográficas de tal implicação. Muitos estados brasileiros são equivalentes ou maiores do que nações europeias em termos territoriais, mas, em média, com menor densidade demográfica e menos recursos locais (o que pode ser resumido de maneira grosseira em menor infraestrutura). Para se ter uma noção, o estado do Rio de Janeiro é o quarto menor estado em extensão territorial (similar ao tamanho da Estônia), enquanto o estado de São Paulo (com tamanho similar ao Reino Unido) é o 16.º menor. Quando se imagina a diversidade cultural brasileira é possível, para os estudiosos da comunicação, imaginar como um processo centralizado de produção dos média pode desconsiderar incontáveis nuances de realidades locais.

Este artigo falará de maneira breve sobre políticas públicas de descentralização do audiovisual no Brasil e do caso do Instituto Federal de Goiás, que oferece desde 2014 uma formação audiovisual pioneira no país, não se furtando, durante o caminho, em estabelecer relações entre audiovisual e educação. O objetivo não é esmiuçar todas as políticas públicas de descentralização e nem representar todas as formações que são oferecidas fora do eixo, mas sim tratar a particularidade de um caso para evidenciar o potencial de diferentes formações, arranjos produtivos e olhares para o setor do cinema e audiovisual.

O artigo percorrerá as bases econômicas que favorecerem a descentralização audiovisual e as possibilidades geradas pelas novas e abundantes trocas que ocorrem via audiovisual. Ao diferenciar ensino audiovisual de educação para o audiovisual, espera-se deixar mais clara a importância da oferta diversificada de cursos que não só têm consciência de suas particularidades, mas que partem delas para discutir e pensar o mundo e suas próprias comunidades.

POLÍTICAS DE DESCENTRALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO BRASIL E EM GOIÁS

O governo federal brasileiro implementou novas políticas no setor cultural na primeira década do século XXI, o que se tornou uma espécie de padrão a ser replicado por governos estaduais e municipais. É necessário dizer que as ações do governo foram direcionadas a diversas áreas culturais e artísticas do país, mas para os fins deste trabalho serão abordadas apenas as ações mais destacadas que concernem ao setor audiovisual. É possível, com certa tranquilidade, afirmar que as ações geridas pelo Ministério da Cultura (MINC) através da Secretaria do Audiovisual (SAv), com sede em Brasília, e da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), com sede no Rio de Janeiro, são as principais responsáveis pelo atual cenário da produção audiovisual brasileira.

A criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que começou a ser operado pela ANCINE em 2008, é um marco nas ações de produção audiovisual do país. Inicialmente com 90 milhões de reais, o fundo chegou a 2018 operando mais de 700 milhões de reais anuais em investimentos para o setor audiovisual. Apesar de não ser uma das primeiras ações implementadas, esta é particularmente importante para o contexto atual pelo volume de investimentos e pela aplicação do conceito de descentralização da produção audiovisual como parte da política pública de fomento pelo governo. A descentralização via FSA se dá através de uma cota de 30% de todos os recursos reservada, obrigatoriamente, às regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste (onde está localizado o estado de Goiás).

A Lei 12.485/2011 estabeleceu uma cota de conteúdo nacional nos canais da televisão paga, o que aumentou sobremaneira a demanda por novas produções. Em 2016 a ANCINE divulgou um relatório¹ com dados de que a inserção de conteúdo nacional foi acima das cotas, o que revela que a inserção via lei conseguiu construir uma audiência que espera mais conteúdo nacional.

É necessário destacar, especialmente para o contexto do IFG, a criação dos Núcleos de Produção Digital (NPD) pela SAv. Os núcleos, cuja missão é promover ações de formação, difusão e apoio à produção independente, são locais que contam com alguma estrutura tecnológica voltada para produção audiovisual. A ideia central dos NPD é estimular a descentralização da produção apoiando produtores independentes com empréstimo de equipamentos, formando trabalhadores para o audiovisual através de oficinas, minicursos e cursos regulares (normalmente gratuitos) e estimulando o público a conhecer filmes, que muitas vezes nem chegam às salas de cinema, através de pequenos projetos como cineclubes e exposições em praças públicas ou lugares incomuns.

O marco cinematográfico simbólico que precede a atividade cinematográfica desenvolvida pelo o estado de Goiás no século XXI foi a criação do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) em 1999 pelo governo do estado, com premiação considerável e, ainda hoje, relevância dentro de sua temática na América Latina. Outros festivais foram criados em Goiás, sobretudo em Goiânia, sua capital, a partir dos anos 2000, o que permitiu que houvesse uma espécie de circuito de exibição e de influência nos realizadores locais, uma vez que o cinema independente passou a se fazer mais presente e a parecer tangível.

¹ Retirado de <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-08/ancine-tv-paga-superou-cota-de-exibicao-de-conteudo-nacional-em-2016>

A “Lei Goyazes” (Lei nº 13.613/2000), regulamentada desde 2001, foi o primeiro mecanismo público do estado para o fomento de atividades artísticas do setor cultural, incluindo o setor audiovisual. Seguindo o modelo de renúncia fiscal para as empresas investidoras, a exemplo da “Lei Rouanet” em âmbito nacional, a “Lei Goyazes” passou a ser mais utilizada no final da década dos anos 2000, quando sofreu alteração para aumentar o percentual de renúncia fiscal em seus investimentos.

O Fundo de Arte e Cultura de Goiás lançou seu primeiro edital em 2013. Desde então esta é a principal ação de dinamização artística do estado, com um volume que chegou a 33 milhões de reais em 2017, dos quais o audiovisual possui verba destacada por ser uma atividade mais cara e que emprega artistas e técnicos de diferentes áreas. É importante dizer que, à exemplo do FSA, o fundo estadual também reserva uma cota destinada à descentralização, neste caso destinada às cidades do interior do estado.

A criação de festivais de cinema (sobretudo em Goiânia), os cursos regulares e de curta duração na área audiovisual, a lei da televisão paga, as novas janelas de exibição e as políticas de descentralização da produção audiovisual são os componentes que permitiram o cenário atual da produção desse setor no estado de Goiás, que pôde experimentar neste século uma constante programação cultural e o crescimento do número de produtoras e produções.

O estudo intitulado “Cinema e TV em Goiás: catálogo da produção em Goiás 2017”², realizado pela GOFilmes (Associação das Produtoras de Cinema e TV de Goiás) e apoiado pelo governo de Goiás, contabilizou que haviam 57 projetos audiovisuais em execução no estado por 18 empresas produtoras, em diferentes estágios de produção, naquele ano. Destes, 28 eram de longa-metragem, 3 telefilmes e 26 séries televisivas.

É interessante destacar que para acessar os recursos de descentralização do FSA anteriormente mencionados são exigidas uma série de contrapartidas, dentre elas a experiência das empresas produtoras com um mínimo de dois anos de constituição e o registro na própria ANCINE. Diferentemente do FSA, o fomento estadual e municipal (no caso de Goiânia) não se restringe a produtoras e atividades com retorno financeiro, sendo possível o acesso mesmo através de pessoa física (não jurídica) e com prestação de contas, ainda que rígida, diferenciada. Dentro desta lógica, é possível dizer que o acesso ao FSA por produtoras goianas deve aumentar nos próximos anos, levando em consideração as novas empresas que têm se constituído e ainda operam em âmbito estadual, muitas das quais, formadas por pessoas oriundas dos cursos de Cinema e Audiovisual do estado.

Os Bacharelados em Cinema e Audiovisual (BACINE) do IFG e da UEG dispõem, portanto, de um mundo do trabalho que permite manter os estudantes motivados pela possibilidade de experimentarem o trabalho profissional durante sua formação. O curso da UEG se tornou um bacharelado em Cinema e Audiovisual em 2014, mas já existia desde a primeira década dos anos 2000 com o nome de Comunicação Social – Audiovisual. O curso do IFG começou em 2015 (em 2014 teve início o curso técnico integrado ao

² O estudo foi publicado sem ISSN e está disponível em https://drive.google.com/file/d/1ER4RhZKOtGpOTzpz3zWLeRSuqTRcxo2_1/view

ensino médio em Produção de Áudio e Vídeo, que será explicado mais adiante). O setor audiovisual do estado de Goiás, antes disso, só havia tido os agora extintos cursos de Rádio e Televisão e um curso tecnológico em Fotografia e Imagem, ofertado desde 2004, todos concentrados em Goiânia.

O BACINE do IFG conta, desde sua gênese, com um Núcleo de Produção Digital da SAV. O Núcleo de Produção de Digital de Goiás (NPD Goiás) tem sede no IFG Campus Cidade de Goiás e é coordenado pelo corpo docente específico da área. Em 2017 o IFG sediou um seminário que reuniu 16 NPD do país, o Centro Técnico do Audiovisual (CTAv), alguns institutos federais de outros estados que têm projetos audiovisuais – formais ou no âmbito da extensão – e outros convidados para troca de experiência, como representantes da zona de Cataguases (interior de Minas Gerais) e do Instituto Querô (da cidade de Santos). Discutiu-se o modelo de gestão dos NPD e as potencialidades das redes de núcleos e de institutos federais para ações de descentralização da produção audiovisual. Existe, portanto, uma disposição em se consolidar uma rede de formação audiovisual a partir dos agentes fora do eixo.

O IFG em parceria com o NPD Goiás já produziu um longa-metragem e mais de 50 curtas-metragens desde 2015. O NPD Goiás é o principal local de estágio audiovisual na região da cidade de Goiás e alicerce dos projetos de extensão que variam entre exibição, cinema e educação, cinema expandido, crítica e produção audiovisual. Os resultados do IFG seriam, provavelmente, bem aquém do que se tem hoje não fosse o apoio desta política pública, a exemplo do que acontece na cidade de Barra do Garças (próxima à cidade de Goiás, mas no estado vizinho, Mato Grosso), onde existe o NPD Araguaia em parceria com a Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), no Distrito Federal com o NPD Recanto das Emas, ligado ao Instituto Federal de Brasília e do que tende a acontecer no Instituto Federal de Mato Grosso do Sul (IFMS), na cidade de Campo Grande, com a instalação de mais um NPD. Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Distrito Federal são as unidades federativas que integram a região Centro-Oeste do Brasil.

O desenrolar desses cenários evidencia que, em paralelo às ações de descentralização da produção, é necessário que exista, de maneira proporcional, a oferta formativa de profissionais. Durante as discussões levantadas na mesa redonda que motivou este artigo falou-se muito sobre as diferenças de se formar “fora-do-eixo” e o que isso poderia representar. Os recursos materiais não são os mesmos, obviamente, sem grandes estúdios e com menor presença de artistas renomados para alimentar um *Star System*³. Questões sobre os tipos de conteúdos também surgiram, não com a intenção de condicionar ou forçar os/as realizadores/as locais a um estilo ou restrição de temas, mas é fato que é preciso considerar com outros olhos o lugar de fala, de onde partem as produções e com quem se tenta estabelecer uma comunicação a partir das produções locais.

O que se coloca, em síntese, é a necessidade de produzir audiovisual não só por motivos econômicos, mas pela necessidade de pensar, valorizar e fortalecer as

³ Explicado em vários livros sobre história do cinema, o *Star System* foi o nome dado à estratégia de marketing adotada pelos estúdios de Hollywood a partir da década de 1920, quando começaram a investir na personalidade de atores e atrizes para que estes promovessem os filmes de maneira mais eficiente.

especificidades de diferentes culturas a fim de vermos – e sermos vistos – através de histórias com mais produtores do que algumas dúzias de grandes empresas. Como expresso no desejo do diretor de cinema alemão Wim Wenders (2010, pp. 400-401):

gostaria que os políticos, na Europa, na Ásia ou na América do Sul, entendessem quanto nossas culturas no futuro irão depender desse sentido de lugar e de vê-lo refletido nas nossas próprias histórias, contadas dentro de nossas fronteiras, em nossa própria linguagem. Só os nossos próprios sons e nossas próprias imagens podem manter vivas nossas identidades e o sentido de lugar e de pertencimento. Espero, portanto, que os governantes apoiem os cineastas locais, sua cultura de cinema local. Os documentários. Apoiem tudo o que é pequeno. O que é grande só quer ser ainda maior à custa do pequeno.

AUDIOVISUAL, ENSINO E EDUCAÇÃO

Quando, em alguma parte, setores populares da população começam a descobrir formas novas de luta e resistência, elas redescobrem também velhas e novas formas de “atualizar” o seu saber, de torná-lo orgânico. (...) Eu não tenho dúvidas em afirmar que é entre as formas novas de participação popular, nas brechas da luta política, que, hoje em dia, surgem as experiências mais inovadoras da educação no Brasil. (Brandão, 2013, p. 112)

É cada vez mais necessária uma educação que considere as especificidades da linguagem audiovisual à medida que avançamos nessa sociedade dominada por ecrãs. Uma espécie de letramento para lidar com suas rotinas de maneira mais consciente, mesmo diante das mais variadas emoções que experimentamos em frente às telas. Nas palavras de Thompson (2009, p. 46) “não devemos perder de vista o fato de que, num mundo cada vez mais bombardeado por produtos das indústrias da mídia, uma nova e maior arena foi criada para o processo de autoformação”.

Colocar-se na posição de ensinar o audiovisual básico não chega a ser um absurdo. Se há escolas fundamentais e cursos superiores dedicados a linguagens escritas, sonoras e visuais, estas ferramentas básicas da comunicação humana, é preciso também haver as escolas dedicadas ao audiovisual. Nosso escopo aqui, no entanto, se limitará à educação profissional e superior e ao papel que as instituições podem desempenhar para a construção de um cenário audiovisual mais diversificado.

É difícil imaginar que o papel das escolas de audiovisual se sustentará por muito tempo com maior ênfase no treinamento técnico – ainda que os estudantes adentrem os cursos ávidos por isto. Produzir audiovisual hoje não requer várias habilidades que eram essenciais há 30 anos, como era o caso do uso do fotômetro para se filmar em película. Vale lembrar que até o início deste século a maior parte do cinema presente nas salas de cinema comerciais era filmado em película. A película é um suporte fotossensível que

não permite a visualização imediata de seu resultado final, de modo que os fotógrafos encarregados tinham obrigatoriamente que prever o resultado da exposição fotográfica em suas mentes, para isso o fotômetro era seu maior aliado.

É claro que há muitas habilidades, técnicas e monitoramentos digitais a se aprender, ainda que o setor industrial pareça se esforçar para automatizar o máximo possível. Essas informações, no entanto, não são segredo. As fontes de informação técnicas, ao contrário, abundam e estão disponíveis em diversas línguas através de conteúdos gratuitos online ou em livros de relativamente fácil acesso. Muitas pessoas podem comprar uma câmera e aprender técnicas pelo YouTube em pouco tempo. O mesmo acontece às demais áreas técnicas da cadeia audiovisual.

A situação que tento apresentar não é a de extinção de professores ou instituições de educação formal. Mesmo tecnicamente falando, um curso bem organizado e com docentes experientes pode poupar muito tempo de autodidatismo e experimentações ao iniciante. A hipótese que vislumbro é de que as facilidades técnicas – é mais difícil comprar o equipamento do que aprender a manuseá-lo – deixarão mais espaço para conversar sobre o trabalho em todos os seus outros aspectos psicológicos, estéticos e sociais.

Há pouco tempo ministrei um curso rápido, na própria cidade de Goiás, de como editar vídeos em celulares utilizando softwares gratuitos. Havia alunos do 5.º ano da educação fundamental ao 2.º ano do ensino médio, acompanhados de seus professores. Os alunos eram de diversas escolas da cidade, dos distritos rurais e de cidades vizinhas. Durante o curso, feito em um molde de “passo a passo”, os monitores – adolescentes do curso Técnico Integrado em Produção do Áudio e Vídeo do IFG – praticamente só intervieram para “salvar” professores que ficaram perdidos. Quando terminava de explicar um passo, a maioria das perguntas dos estudantes era sobre as possibilidades que aquele passo abria ou sobre passos avançados que queriam adiantar. Ao final muitos vieram conversar comigo sobre vários outros softwares que eles já usavam e que facilitavam suas vidas. Os softwares eram realmente melhores, mas eram pagos e eu não podia usá-los no curso. Eles tampouco pagaram pelos aplicativos. Apesar de admirar, em alguns casos, a habilidade de *hackear* os aplicativos – e a vida –, eu não podia incentivar a prática. Foi bom momento para se falar sobre ética.

A contribuição maior de um curso robusto seria, portanto, a introdução de estudantes às rotinas do trabalho profissional. O mínimo esperado de um profissional é um bom nível de compreensão da linguagem, de parâmetros estéticos, de capacidade de realização e de compromisso ético para executar os trabalhos dentro dos padrões esperados pela sociedade – e até mesmo para transgredi-los de maneira consciente quando necessário.

Em um ambiente menos profissionalizado, mais autodidata, é comum que padrões éticos sejam quebrados, como o uso indevido de imagens de terceiros e violação de direitos autorais, sobretudo por novatos ávidos a adentrarem o mercado e se fazerem notar a qualquer custo. Quando o uso das habilidades audiovisuais deixa de ser amador, o nível de exigência e de responsabilidade pela produção e reprodução de imagens e sons cresce substancialmente. A experiência que permite a compreensão dos

parâmetros específicos que norteiam a profissão é normalmente aprendida no contato com profissionais consolidados do mercado ou no ambiente formal de estudos, sem desconsiderar obviamente as interações sociais quotidianas.

Aqui é interessante que diferenciemos o ensino de audiovisual e a educação para o audiovisual. O primeiro seria o treinamento para um conjunto de técnicas que se utilizam dos recursos audiovisuais sem problematizá-los. A maior parte dos cursos livres online de hoje em dia faz isso. A segunda, em contrapartida, é aquela que abarca as questões de sensibilidade e empatia para com a expressão audiovisual do outro: quem fala, de onde fala, as escolhas estéticas, éticas, simbólicas e de significação que sustentam o discurso.

A questão colocada por Medeiros (2016, p. 192) é muito pertinente: “mas, (...) para que o filme deixe de ser apropriado como mera associação de imagens e possibilite a imanência não seria necessário pensar na construção de uma educação para a sensibilidade do olhar?”. A educação para o audiovisual é uma ação de fomento à pluralidade cultural.

Os meios de difusão audiovisual de massa, até o princípio do século XXI, eram quase inacessíveis àqueles que desejavam ser emissores de conteúdo. Poucos eram os agentes que se encarregavam de representar o grande espectro de diversidade cultural no mundo e de escolher o que seria produzido. As plataformas de difusão hoje permitem uma interação audiovisual tão impressionante quanto impensável há 20 anos.

É sabido que a identificação é um fator chave da produção audiovisual tradicional e que os grandes agentes de produção usam isto para atingir determinado público-alvo de suas produções. O cineasta e escritor brasileiro Fernando Coni Campos (2003, p. 29) foi taxativo: “não existe boa história, em cinema, se não houver identificação entre o que acontece na tela e o espectador; sem que o espectador se sinta não um passivo olhador de coisas, mas que, também ele, se projete”.

É possível verificar o potencial do público infantojuvenil, normalmente com mais tempo para se dedicar à fruição audiovisual, desde os anos de 1980. Na década de 2010, segundo relatórios da ANCINE⁴, pelo menos sete das 10 maiores bilheterias de cada ano no Brasil foram nesse segmento. É nítido, por exemplo, como “Os vingadores” (*The Avengers*, Joss Whedon, 2012) é recheado de humor juvenil mesmo em situações em que os heróis estão lidando com uma provável catástrofe mundial. No filme *The Avengers: Ultron’s age* [Os vingadores: a era de Ultron] (Joss Whedon, 2015), durante uma missão, o Capitão América chama a atenção do Homem de Ferro para que ele use um linguajar mais adequado após ele ter dito um palavrão, e o que se segue é que a equipe começa a fazer uma espécie de *bullying* com o Capitão durante a missão, em meio a explosões e lutas.

No Brasil, a produção audiovisual do eixo, com maior domínio das telenovelas, mas também verificável no cinema, sempre foi responsável por abarcar diversas particularidades, com o destaque auditivo para os sotaques, das mais variadas regiões do país.

⁴ A ANCINE publica diversos relatórios e análises de impacto das políticas públicas no mercado audiovisual brasileiro, disponíveis em <https://www.ancine.gov.br/>

É possível dizer que a produção do eixo está para o Brasil como a produção dos Estados Unidos da América (EUA) está para o mundo. Para os nativos das regiões representadas pelo discurso hegemónico (no Brasil ou no mundo) é demasiadamente difícil se identificar com uma representação caricata e superficial de sua própria cultura.

Episódios de representação alienada não faltam. Os filmes históricos produzidos pelos EUA são no idioma inglês, mesmo que se esforcem para reconstituir toda a atmosfera de Atenas e Tróia, ou do império romano, ou dos *vikings*.

A evolução e a diversificação do discurso hegemónico também não são novidades. Os principais produtores de comunicação sempre precisaram encontrar um equilíbrio entre os seus anseios e os desejos da audiência, que garante o financiamento de novas produções. As novas dinâmicas de produção e distribuição, no entanto, têm permitido que grandes *players* do cenário estadunidense invistam em produções descentralizadas, pelo menos em relação ao próprio Estados Unidos, a fim de promover narrativas menos autocentradas na cultura americana, caso de alguns originais da Netflix, como as séries *La casa de papel* e, a brasileira, *3%*.

O exemplo da Netflix não é em si uma situação redentora em relação às produções dos grandes meios e a produção contra-hegemónica. O estilo de distribuição e consumo que consagrou a Netflix, e que já começa a ganhar concorrentes de peso, é que pode promover profundas mudanças nas possibilidades de produção audiovisual na medida em que aumenta a chance de produtos audiovisuais, dentre eles os de produção independente, serem assistidos, difundidos, comentados, enfim, conhecidos.

A educação para o audiovisual pode desempenhar o papel de preparar os novos profissionais, que serão também os realizadores das próximas décadas, para a produção e a fruição cultural descentralizada, contra-hegemónica, em que as sociedades possam se representar e dialogar com outras a partir de suas falas, sem a interferência de grandes mediadores, fazendo com que o audiovisual seja para a sociedade, cada vez mais, como o cinema almejado por Wenders (2010, p. 400): “o cinema tem, portanto, uma enorme tarefa. O cinema local. O cinema regional. O cinema nacional. O cinema ‘específico’. Só esse tipo de cinema comunica de verdade. Ensina a ter respeito pelo outro, pelo desconhecido, pelo diferente”.

A PROPOSTA DE FORMAÇÃO AUDIOVISUAL DO IFG

A lei de criação dos Institutos Federais é de 2008. Os então Centros Federais de Educação Tecnológicas (CEFET), passaram a se chamar Institutos Federais (com algumas exceções). A partir de então a principal oferta da rede – hoje com mais de 600 *campi* – são os cursos técnicos integrados de nível médio⁵ e os cursos superiores, ainda que exista oferta de cursos de formação inicial e continuada (FIC), subsequentes e pós-graduações. O estado de Goiás possui o Instituto Federal de Goiás (IFG), com 14 *campi*, e o Instituto Federal Goiano (IFGoiano), com 12 *campi*.

⁵ Equivalente ao ensino secundário em Portugal.

O IFG oferece formação audiovisual regular em apenas um de seus *campi*, o Campus Cidade de Goiás – o menor deles, por sinal. Antiga capital do estado, a cidade de Goiás é um município com pouco mais de 22.000 habitantes⁶, segundo o último Censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), cujo um terço da população habita áreas rurais e distritos afastados em um raio de até 50 km por vias rodoviárias. A cidade está a 136 km da capital, Goiânia, que tem 1,4 milhão de habitantes⁷. O *campus* oferece também outros três cursos técnicos integrados de nível médio em Edificações, Agroecologia e Artesanato, além da Licenciatura⁸ em Artes Visuais.

A formação audiovisual oferecida pelo IFG é constituída pelo curso Técnico Integrado ao Ensino Médio em Produção de Áudio e Vídeo, com duração de três anos, e pelo Bacharelado em Cinema e Audiovisual, com duração de quatro anos. Trata-se de uma oferta verticalizada de sete anos de educação formal, a exemplo do que acontece em vários institutos pelo Brasil, mas em áreas diferentes. É necessário dizer que esta foi a primeira formação nestes moldes, dentro da área de audiovisual, a ser ofertada no Brasil. A tendência é que o Instituto Federal de Brasília (IFB) ofereça em breve uma formação similar, mas com a Licenciatura em Cinema e Audiovisual como opção de curso superior. Somos, atualmente, dez professores da área audiovisual que se dividem entre as demandas dos dois cursos.

Oferecer uma formação robusta em um local considerado pequeno com um mercado audiovisual local quase que inteiramente amador, desprovido de produtoras, de produção publicitária, de produção jornalística, com apenas algumas produções culturais sazonais é o primeiro grande desafio de se estar fora do eixo. No caso do IFG, o curso está no interior do interior – o curso da UEG é ofertado em Goiânia. O cenário de trabalho, em princípio, com poucas oportunidades para os estudantes, demanda muito mais de uma política estudantil que os auxilie na permanência e êxito, o que ainda não tem acontecido a contento.

O aumento do investimento na proposta educacional dos institutos federais é um anseio da rede de institutos espalhados pelo Brasil. O orçamento do IFG é mais de cinco vezes menor que a Universidade Federal de Goiás (UFG) – para demonstrar como parâmetro uma instituição pública do mesmo estado. Os estudantes de nível superior não dispõem de uma política que facilite a alimentação, como acontece nos cursos integrais de nível médio em que os estudantes podem almoçar nos refeitórios de maneira gratuita ou recebem um auxílio financeiro nos *campi* que não dispõem de refeitório. Além de aumentar o investimento (algo que os grandes grupos de educação privada e os que são a favor de privatizações em todos os setores se esforçam para impedir), ações de cooperação estrutural entre as instituições de ensino superior públicas de todos os âmbitos poderiam ser bem mais úteis à sociedade do que se comportarem como concorrentes, por vezes redundando na oferta de cursos e de ampliações prediais.

⁶ Retirado de <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/go/goias.html?>

⁷ Retirado de <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/go/goiania.html?>

⁸ Licenciaturas no Brasil são cursos com ênfase na formação de professores.

A conjuntura socioeconômica da região, no entanto, não pegou a instituição de surpresa. O próprio estudo que precedeu a abertura em 2014 do curso técnico e em 2015 do bacharelado já apontava para os fatores mencionados. O fato, por si só, da cidade de Goiás sediar o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) – o maior festival de cinema do estado – não era suficiente para embasar a oferta do curso que depende de uma infraestrutura considerada de alto custo.

As desvantagens, no entanto, até certo ponto, são características que também podem ser aproveitadas pelo projeto educacional. A cidade pequena permite o custo de vida mais baixo, menos tempo gasto com deslocamentos de toda ordem, maior contato com os colegas, mais tempo para a própria vida – de onde surgem as criações.

As produções são realizadas dentro de uma lógica diferenciada. Apesar da estrutura industrial hiper-hierarquizada dos mercados audiovisuais tradicionais serem abordadas em sala de aula, os ambientes práticos têm sempre uma escala menor do que são as produções do eixo. O espírito de produção “guerrilheiro” está sempre presente e dificilmente um membro da equipe desempenha apenas uma função.

É óbvio que esta situação não agrada a todos. Há docentes e discentes que sofrem com a monotonia, com a falta de uma oferta de programação cinematográfica diversificada em salas de cinema e com os atritos com o quinhão mais conservador da cidade – que tem certo apreço por colégios militares. Há quem peça transferência e até exoneração.

O cenário é bucólico, aos pés da Serra Dourada, num município reconhecido pela Unesco como Patrimônio da Humanidade, mas não chega a ser romântico. As dificuldades são reais e, por vezes, duras. As conquistas, as produções acabadas e a inserção dos estudantes no mundo do trabalho são gratificantes. Eles, felizmente, já têm chegado aos últimos períodos do bacharelado cheios de agendas profissionais para cumprir.

A formação verticalizada é um aspecto importante que poderemos analisar com maior precisão em alguns anos. O bacharelado tem, neste momento, cerca de sete alunos oriundos do ensino médio integrado em Produção de Áudio e Vídeo que poderão se formar aos 21, 22 anos tendo experimentado os sete anos do percurso formativo da instituição.

Estudantes das regiões Norte e Nordeste têm escolhido o IFG para se formar em audiovisual. A presença culturalmente diversificada enriquece a experiência do curso e torna evidente que existem pessoas optando pela formação diferente da tradicional.

A comunidade audiovisual do IFG em 2018 foi de cerca 150 pessoas entre estudantes e professores. O BACINE formou sua primeira turma em dezembro de 2018. O curso está estruturado em ciclos de realização documental, ficcional e animação/experimental. Esta dinâmica de funcionamento tem garantido a produção de pelo menos oito curtas-metragens por ano. O NPD Goiás apoia as produções do IFG e da comunidade da região. Muitos filmes de alunos e professores têm recebido prêmios e menções honrosas em festivais cinematográficos brasileiros. O caso de maior destaque internacional foi o filme *Terra e luz* (2017), escrito e dirigido pelo professor do IFG Renné França, com equipe formada por professores e alunos e um orçamento de menos de 7.000 reais (2.000 €) que ganhou prêmios em mostras temáticas no Brasil, México e França,

assinou contrato de distribuição com a O2 Filmes, empresa sediada no eixo, e agora está disponível em plataformas *on-demand*.

É óbvio que o cinema abordado no IFG não ignora a história estadunidense e nem grandes autores de outros continentes. A ideia não é incentivar uma produção aut centrada, ensimesmada, que imponha um regionalismo forçado. O que acreditamos fazer a diferença é, em meios aos exemplos mundiais de cinema, às vezes intangíveis em orçamento, discutir também os cinema regionais, com narrativas diversificadas, com meios de produções menores, que permitem uma educação mais próxima das metodologias desenvolvidas por Paulo Freire (2001), usando o cotidiano dos estudantes para construir pensamentos livres, ou seja, considerando sua própria experiência de vida como ponto de partida para pensar o mundo.

Precisamos do mundo para melhorarmos nossa comunidade, mas não podemos deixar de sermos contagiados por ela, e se, como acredita Maffesoli (2000, p. 27), “o ideal comunitário de bairro ou aldeia, age mais por contaminação do imaginário coletivo do que por persuasão de uma razão social”, a presença audiovisual há de ser uma dimensão importante do fortalecimento das culturas regionais.

A formação oferecida pelo IFG está voltada para o profissional que tem consciência do discurso hegemônico e a perspectiva real de trabalhar com cinema e audiovisual a partir da região Centro-Oeste ou sua região de origem. A mudança para o eixo não é algo rechaçado, desestimulado ou mesmo criticado no âmbito do curso. A questão perpassa muito mais pela intenção de se construir um ambiente profissional em que uma mudança, caso ocorra, seja por interesses particulares e não por falta de opções ou perspectivas de trabalho em sua região de origem.

A literatura mostra que é possível falar em globalização cultural, pelo menos para quem tem possibilidade de adquirir bens culturais (Morin, 2010, p. 37). A relevância, o alcance e o poder de influência da produção audiovisual de pequenos agentes não pode ser subestimada em nenhuma de suas possibilidades. As instituições de formação são um braço importante não só da profissionalização técnica, que é essencial para a descentralização da produção audiovisual, mas também de estímulo ao discurso não-alienado, que se representa, entende suas origens e se comunica com outras culturas de maneira consciente. Em um cenário assim, a troca de hábitos culturais acontece mais pela admiração e respeito ao outro do que por um volume imenso de vinculações massificantes dos centros que dominam a produção de conteúdo e, portanto, as narrativas da história.

Imaginar a escala de troca de informações por vias audiovisuais que ocorrem neste momento no mundo pode ser algo estimulante ou desesperador, a depender do ponto de vista. O conceito de cultura-mundo desenvolvido por Lipovetsky e Serroy (2010) vem à mente, mais especificamente a necessidade de civilização da cultura-mundo. O interessante é que os autores falam em civilização e não em domesticação, como o que é colocado por algumas correntes educacionais mais conservadoras. Os autores atribuem aos artistas uma grande parcela de responsabilidade na civilização da cultura-mundo, situando a arte como um pilar da sociedade que, ao promover a experiência sensível, serviria para reduzir a desorientação dos indivíduos e promover seu desenvolvimento

interno, sua autoestima e sua capacidade autónoma. É certo que as escolas que prepararam os artistas devem também ter isso em mente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A descentralização da produção audiovisual e a gradual facilitação da circulação destes conteúdos abrem perspectivas culturais importantes em âmbito mundial. É óbvio que toda mudança em grande escala pode ser uma fenda para optimismos e pessimismos, mas acima disto, o que se pode dizer é que experimentaremos cada vez mais a pulverização dos emissores que podem ser vistos em plataformas de reprodução massiva.

O fluxo audiovisual proporcionado pela internet não se restringe à produção dos grandes meios e nem à produção profissional no que tange a seus parâmetros éticos e de direitos. O que chamo de “Audiovisual Selvagem”, ou seja, feito por não profissionais, sem os compromissos das rotinas próprias da profissão, já circulam com grandes audiências e com interesses diversos em que pessoas se aglutinam em incontáveis nichos em maior ou menor escala.

A educação para o audiovisual é uma forma de se organizar de maneira consciente em relação à produção hegemônica e às trocas culturais, de maneira a pensar e participar dos diálogos étnico-culturais do mundo ao invés de agirmos como meros consumidores de conteúdo ou, por outro lado, alimentadores de plataformas *online*, cujos editores são algoritmos, que usam os conteúdos para vender anúncios. A escola ou universidade que forma artistas e comunicadores forma também pessoas que dialogarão em grande escala e atuarão na civilização da cultura-mundo.

Formar-se “fora do eixo” é, e precisa ser desde seu planejamento, uma experiência diferenciada da tradicional. Por mais que o indivíduo tenha a base para buscar as maneiras de estar nos grandes centros de produção, se for de sua vontade, a mera emulação do que acontece nos grandes centros de produção é algo não só falso, mas que ignora muitas possibilidades de criação que tendem a enriquecer a cultura mundial. Formar-se de maneira diversa deve constar nos objetivos dos itinerários formativos propostos pelas instituições de educação.

Os atuais números e as perspectivas econômicas mostram que é possível ser produtor audiovisual nas regiões Centro-Oeste, Norte e Nordeste do Brasil. A vivência em regiões diferentes implica em profissionais com repertórios culturais diversos. Esses realizadores, os “fora do eixo”, serão parte importante do audiovisual brasileiro dos próximos anos, desobrigando o “eixo” de ter que representar outras regiões e culturas do Brasil de forma caricata, pouco conhecedora das artes de viver reais que são ali cultivadas. Em termos de oportunidade, a situação explorada neste artigo não se difere muito do que é encontrado nos chamados países de “terceiro mundo” que têm populações conectadas à internet. O mundo está prestes a conhecer representações culturais genuínas, diferentes dos aspectos culturais “tipo exportação”, indo para além dos estereótipos sociais. A atuação do Instituto Federal de Goiás visa essa formação diversificada, contra-hegemônica e tende, num futuro próximo, a construir pontes que facilitem o fluxo de conteúdos audiovisuais entre América latina e África lusófona.

REFERÊNCIAS

- ANCINE - Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual. Retirado de <https://oca.ancine.gov.br/>
- Brandão, C. R. (2013). *O que é educação*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Campos, F. C. (2003). *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Cinema e TV em Goiás. Catálogo da produção audiovisual em Goiás 2017*. Brasil: Governo de Goiás. Retirado de https://drive.google.com/file/d/1ER4RhZKOTGpOTzp3zWLeRSuqTRcx02_/view
- Freire, P. (2001). *Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Centauro.
- Lei nº 13.613/2000, de 16 de maio, República Federativa do Brasil.
- Lei nº 12.485/2011, de 12 de setembro, República Federativa do Brasil.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2010). *A cultura-mundo. Resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70.
- Lisboa, V. (2017, 10 de agosto). Ancine: TV paga superou cota de exibição de conteúdo nacional em 2016. *Agência Brasil*. Retirado de <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-08/ancine-tv-paga-superou-cota-de-exibicao-de-conteudo-nacional-em-2016>
- Maffesoli, M. (2000). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Medeiros, S. A. L. de (2016). *Imagens educativas no cinema*. Curitiba: Appris.
- Morin, E. (2010). O mundo que eu vi e vivi. In G. Axt & F. L. Schüller (Eds.), *Fronteiras do pensamento* (pp. 25-43). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Thompson, J. B. (2009). *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Wenders, W. (2010). Cinema além-fronteiras. In G. Axt & F. L. Schüller (Eds.), *Fronteiras do pensamento* (pp. 389-404). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Whedon, J. [Realizador] (2015). *The avengers: age of Ultron*. [Filme]. Marvel Studios.

NOTA BIOGRÁFICA

Renato Prado é Professor do Instituto Federal de Goiás. Fotógrafo e Montador; Mestre em Comunicação, Arte e Cultura pela Universidade do Minho; Especialista em Educação a Distância pelo SENAC-GO, Graduado em Fotografia e Imagem pela Faculdade Cambury.

Email: renato.prado@ifg.edu.br

Morada: Instituto Federal de Goiás, Avenida Assis Chateaubriand, nº 1658, Setor Oeste. CEP 74130-012. Goiânia, Brasil

* Submetido: 14-09-2018

* Aceite: 02-01-2019

“OFF-AXIS” AUDIOVISUAL PRODUCTION AND EDUCATION IN BRAZIL: THE CASE OF THE FEDERAL INSTITUTE OF GOIÁS

Renato Prado

ABSTRACT

Cinema's and audiovisual's production, like the major groups of media, has been historically concentrated in the hands of a few agents if compared to the whole population. This kind of concentration favors hegemonic speeches and alienated representations of cultures that does not produce its own content. Brazilian's public politics for the decentralization of audiovisual's production on the 21st century are playing an important and successful role on the growth of the production outside the axis of Rio-São Paulo, principal economic and media center Brazil. The audiovisual education institutions placed “outside de axis” must be attentive of this situation, preparing students for technical, social and cultural challenges of the decentralization of the production and the speeches. The Federal Institute of Goiás (IFG) offers since 2015 the bachelor's degree in Cinema an Audiovisual in Goiás, a small city of Brazilian's center-west. The course has had important results from its pedagogic proposal as it tries to consolidate as a new institution and stablish cooperation actions with other institutions outside the major centers of media productions in its country and worldwide.

KEYWORDS

Audiovisual production; public policy; education; counter-hegemony; Instituto Federal de Goiás; Brazil

PRODUÇÃO E FORMAÇÃO AUDIOVISUAL “FORA DO EIXO” NO BRASIL: O CASO DO INSTITUTO FEDERAL DE GOIÁS

RESUMO

A produção cinematográfica e audiovisual, a exemplo dos grandes grupos de mídia, esteve historicamente concentrada nas mãos de poucos agentes em relação ao todo populacional. Este tipo de concentração favorece discursos hegemônicos e representações alienadas de culturas que não produzem seu próprio conteúdo. As políticas públicas de descentralização da produção audiovisual brasileira no século XXI estão a desempenhar um papel importante e bem-sucedido de aumento da produção em regiões fora do eixo Rio-São Paulo, principal centro econômico e de produção dos mídia do Brasil. As instituições de formação audiovisual que estão “fora do eixo” devem estar atentas a esta organização, preparando os estudantes para os desafios técnicos, sociais e culturais da descentralização da produção e do discurso. O Instituto Federal de Goiás (IFG) oferece desde 2015 o Bacharelado em Cinema e Audiovisual em Goiás, uma pequena cidade da região centro-oeste do Brasil. O curso tem obtido resultados importantes advindos de sua proposta pedagógica ao mesmo tempo em que tenta se consolidar e estabelecer ações de cooperação com outras instituições fora dos principais centros de mídia de seu país e do mundo.

PALAVRAS-CHAVE

Produção audiovisual; políticas públicas; educação; contra-hegemonia; Instituto Federal de Goiás; Brasil

INTRODUCTION

The motivation for this article came from an invitation that I received to make a speech on a panel about "Audio-visual's formation Off-Axis: challenges and approximations", promoted by the Universidade Estadual de Goiás (UEG) during its Audio-visual's Week. I was invited to represent the Instituto Federal de Goiás (IFG) as the coordinator of the Bachelor in Cinema and Audio-Visual. Both institutions offer the only two-degree courses in Cinema and Audio-visual on the State of Goiás.

The term "Rio-São Paulo Axis" is used in Brazil to designate a specific part of the country that concentrates majors' televisions companies, cinema's producers, media groups, financial centers and, therefore, certain national's dominant culture. People who knows a few about Brazil, mostly thought audio-visual content, probably know what was produced *in ou by* the "Rio-São Paulo Axis". In other regions of Brazil, it is known (what will make writing this article easier) simply as "Axis".

The cities of São Paulo and Rio de Janeiro are the homonyms capitals of their own states. Brazilian's territory, however, has 26 states and one Federal District, where is located its federal capital, Brasília. Axis's economic and cultural dominance can be ascertained in many social sectors, but this article will concentrate in the media's production, more specifically in the cinema and audio-visual's production.

In order to understand properly the fact of being "off-axis" in Brazil is necessary to keep in mind the geographical dimensions that it implicates. Many of Brazilian's states are equivalent or larger than most European nations in territorial dimensions, but, in average, with smaller demographic density and less local resources (meaning in a simplistic way, less infrastructure). For a better comprehension, Rio de Janeiro is the fourth smaller state in territorial extension in Brazil (with a similar size to Estonia), while the state of São Paulo (with similar size to the UK) is the sixteenth smaller. If we imagine the possible cultural diversity in Brazil it is possible, even more for communication researches, to imagine how a centralized media production can under considerate countless nuances of local realities.

This article, in a brief way, will talk about the public politics of audio-visual's decentralization in Brazil and the Instituto Federal de Goiás's case, that offers since 2014 a pioneer audio-visual formation in the country, establishing connections, along the way, between audio-visual and education. The objective it is not to grind all the public politics of decentralization neither represent all educational formations offered out of the axis, but it is to present the particularity of a case to evidence the potential of different formations, productive arrangements and visions to the cinema and audio-visual's sector.

The article will follow the economic bases that favors the decentralization audio-visual's production and the possibilities created by the new and abundant exchanges that occurs thought audio-visual. By differentiating audio-visual education of education for the audio-visual, I hope to make clear the importance of diversified offers of courses that not only are conscientiousness of its own particularities, but that uses these same particularities to discuss and to think the world and its own communities.

DECENTRALIZATION POLICIES OF AUDIO-VISUAL'S PRODUCTION IN BRAZIL AND IN GOIÁS

Brazilian's federal government has implanted new policy for the cultural sector in the 2000s-decade, which became a model to be replicated by state's and city's public administrations. It's necessary to say that the government's actions were developed to a range of cultural and artistic activities, but for the purpose of this article only some audio-visual's politics will be highlighted. It is possible, with some tranquility, to affirm that the actions managed by the Ministry of Culture (MINC) through the Audio-visual's Secretary (SAv), based in Brasília, and the Cinema's National Agency (ANCINE), based in Rio de Janeiro, are most responsible to the actual scenario of Brazilian's audio-visual production.

The Audio-visual's Sectoral Fund (FSA) creation, which is operated by ANCINE since 2008, it's a mark for the audio-visual's production in Brazil. Initially with R\$ 90 million, the fund operated in 2018 more than R\$ 700 million in investments on the audio-visual's sector. Despite of not being one of the first action implemented, the fund is particularly import to this context for its investment's volume and because it applies the decentralization of audio-visual's production concept as a part of government's fomentation public politics. The FSA's decentralization happens trough a 30% reserved quote of all resources that must, necessarily, be apply in North, Northeast and Midwest (where is located Goiás's State) regions.

The Law nº 12.485/2011 established a quote for national content on payed television that highly increased the demand for new productions. ANCINE's 2016 report¹ reveals that the insertion of national content was above the quotes, what shows that this content succeeds on building an audience that expects more of it.

It's necessary to highlight, especially for IFG's context, the creation, by SAv, of the Digital Production's Nucleus (NPD). The nucleus works as places that counts on some technological structures focused on promoting audio-visual education, diffusion and productions. The goals of NPD's politics it's to stimulates the decentralization of the production by supporting local independent producers by lending equipment, forming works through workshops, mini-courses and regular courses (normally free of charge) and stimulating the public to know films, that in many cases don't make their way into the movie theaters, trough small projects like cineclubs and exhibitions and public squares or alike.

The cinematographic symbolic mark that precedes cinema's activity developed by Goiás's State on the 21st century was the creation of the Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) in 1999 by the State's government, with considerable money awards and, within today, relevance in its thematic among Latin America. Other festivals were created in Goiás, mostly in Goiânia, its capital, from the early 2000's, what allowed some kind of exhibition's circuit and influence among local cinema makers, once independent cinema happened to be more present and tangible.

The law called "Lei Goyazes" (Law nº 13.613/2000), regulated since 2001, was the first fomentation public mechanism of the State to artistic activities of cultural sector,

¹ Retrieved from <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-08/ancine-tv-paga-superou-cota-de-exibicao-de-conteudo-nacional-em-2016>

including audio-visuals. Ruled by the tax renounce model to investor companies, like the "Rouanet" law" in national level, the "Lei Goyazes" became more used in the late 2000's, when its model changed to increase tax renouncement's on donations.

The Art and Culture Fund of Goiás (FAC) launched its first fomentation's public notice in 2013. Since then it is the main promotion action to art in the state, with R\$ 33 million in 2017, of which audio-visual has highlighted budget for being an expensive activity that employs artists and technical workers of different areas. It's important to say that, just like FSA, the FAC has its quotes destined to the decentralization, in this case intended to the cities inside the state.

The creation of cinema's festival (mostly in Goiânia), the regular and short term courses, the payed television, the new exhibition's windows and the public politics of audio-visual's production decentralization are the components that allowed the current scenario in Goiás, who was able to experiment a constant cultural offer and a growth in the number of producers and productions.

The study called "Cinema and TV in Goiás: catalog of 2017's Goiás production"², released by GOFilmes (Cinema and TV Producers' Association of Goiás) and supported by Goiás State's government, counted that were 57 audio-visual projects in progress in the state by 18 companies, in different production's stages, at that year. Twenty-eight of those were feature films, three of than were tv movies and 26 were television series.

It's interesting to mention that in order to access FSA's decentralization resources previously mentioned a series of counterparts are required, among which a two-year minimum experience of production companies and an ANCINE's registration. Differently from FSA, state's and municipal's (in Goiânia's case) foment are not restricted to professional producers or activities with financial return, being the access possible to any kind of person (non-legal) and having a facilitated accountability, despite of its rigidity. Under this logic, it is possible to expect a growth of the access to FSA's politics by producers from Goiás, having in mind the number of new producers that, for now, operates only on state's foment, many of winch, composed by former students of state's Cinema and Audio-Visual courses.

The Bachelor in Cinema and Audio-visual (BACINE) from IFG and UEG have, therefore, a work's world the allows to keep students motivated with possibility to experiment professional gigs through their formation. The UEG's course became a Bachelor in Cinema and Audiovisual in 2014, but it already existed since late 2000's with the title of Social Communication – Audiovisual. The IFG's course started in 2015 (in 2014 started the Integrated to High school Technical in Audiovisual Production course, that will be explained further). Goiás' audio-visuals' sector, before that, have only had the now extinct Radio and Television bachelor and the Photography and Image technologist⁴ course, offered since 2004, all of it in Goiânia.

The IFG's BACINE counts, since its genesis, with a Digital Production Nucleus from SAV. Goiás' Digital Production Nucleus (NPD Goiás) has it headquarter on IFG City

² The study was published without ISSN and it's available at https://drive.google.com/file/d/1ER4RhZKOTGpoTzp3zWLeRSuqTRcxo2_/view

of Goiás' Campus and is coordinated by the specific professors of its area. In 2017 IFG hosted a seminar that brought together 16 NPD from all over the country, the Technical Center of Audiovisual (CTAv), some Federal Institutes of other states that has audiovisual projects – formal or as an extension – and other guests to an experience exchange, like Cataguases' Zone representatives (from Minas Gerais' State) and the Querô Institute (from Santo's city). It was discussed a management model to NPD and the potentialities of a network composed by nucleus and federal institutes to develop decentralization of audio-visual's productions actions. Therefore, there are a disposition to consolidate a network of audiovisual starting from the off-axis agents.

The IFG in association with NPD Goiás has produced a feature film and more than 50 short films since 2015. NPD Goiás is the main local place for audio-visual's trainee in Goiás city and the foundation of extension projects that vary between exhibitions, cinema and education, expanded cinema, critics and audiovisual production. The results of IFG would probably be way different from what it is today if weren't for the support of this public politic, just like it happens in Barra do Garças (next to Goiás' city, but in the neighbor state, Mato Grosso), were exists the NPD Araguaia in partnership with Mato Grosso's Federal University (UFMT); in the Federal District were the NPD Recanto das Emas is linked to the Federal Institute of Brasilia (IFB); and it tends to happens in the Federal Institute of Mato Grosso do Sul (IFMT), in Campo Grande's city, with the installation of one more NPD. Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul and Federal District are Brazilian's Mid-West federation units.

The unroll of this scenarios evidence that, in parallel to production decentralization's actions, it is necessary that exists, proportionately, a formative option to professionals. During the discuss raised by the round table that motivated this article, we spoke a lot about the difference of getting a degree "off-axis" and what ii could means. The material resources are not the same, obviously, with small studios and a minor presence of renowned artists to feed the "Star System"³. Question about the types of content came up, not with the intention to condition or force local film makers to a filming style or a restriction on themes, but it's a fact that it's necessary to considerate with another eyes the local of speech, where productions stars and with whom it tries to establish a communication starting from local productions.

What is on, in summary, it's the necessity to produce audiovisual not only for economic reasons, but for the necessity to think, value and fortify the specialties from different cultures so we can see – and be seen – trough histories by more producers that a few dozens of big companies. As expressed in the desire of the German cinema director Wim Wenders (2010, pp. 400-401):

I wish politicians, in Europe, in Asia or South America, understood how our cultures in the future will depend of this sense of place and to see it reflected on our own stories, told within our borders, in our own language. Only

³ Explained in several books on film history, Star System was the name given to the marketing strategy adopted by Hollywood studios from the 1920s, when they began investing in the personality of actors and actresses to promote the films in a more efficient way.

our own sounds and our own images can keep our identities alive and the sense of place and belonging. I hope, therefore, that the rulers support local filmmakers, its local cinema cultures. The documentaries. Support all that is small. What is big just wants to be even bigger at the expense of the small.

AUDIOVISUAL, TEACHING AND EDUCATION

When, somewhere, public sectors of population begin to find new ways to fight and resist, they also re-find new ways to "update" their knowledge, to make it organic. (...) I have no doubt to affirm that it is among the new forms of popular participation, in the breaches of political fight, that, nowadays, emerge the most innovative experiences of education in Brazil. (Brandão, 2013, p. 112)

As we advance in this society dominated by screens, it is increasingly necessary an education that consider the specificities of audiovisual language. Some kind of literacy to deal with the its routines consciously, even before the most varied emotions that we experience in front of the screen. In Thompson's (2009, p. 46) words, "we should not lose sight of the fact that, in world more and more bombed out by media's industry products, a new and bigger arena was created to the process of self-formation".

Being in position to teach basics of audiovisual it's not that absurd. If there are fundamental school and higher degrees dedicated to written, sonorous and visual languages, these basic tools of human's condition, there must also be schools dedicated to audiovisual. Our scope here, however, will be limited to professional and degree levels of education and the role that institutions can play in the construction of a more diversified audiovisual scenario.

It is hard to imagine that the role of audiovisual schools will sustain for much longer with emphasis in technical training – even though students enter the courses avid for that. Audio-visual's production today does not require various skills that were essential 30 years ago, as was the case with the use of the photometer to record on film. It is worth remember that until early 2000's most part of movies on commercial theaters were shot on film. The film is a photosensitive support that does not allow immediate visualization of final result, so the photographer in charge had necessarily to predict the result of photograph exposure in their minds, and for that the photometer was their greatest ally.

Of course, that are many abilities, techniques and digital monitoring to be learned, even though the industry seems to struggle for automate the maximum as possible. This information, however, are no secret. The sources of technical information, instead, abound and are available in several languages through free online contents or books that are relatively easy to access. Many people can buy a camera and learn techniques on YouTube in no time. The same happens to the others technical areas of audiovisual chain.

The situation that I try to present here is not the extinction of teachers or formal education institutions. Even technically speaking, a well-organized course with experienced

teachers can save a lot of time on self-teaching and beginners experimentations. The hypotheses that i glimpse is that the technical facilities – it's harder to buy an equipment than to learn how to use it – will leave more space to talk about the work in its psychological, aesthetic and social aspects.

Not long ago I taught a workshop, on Goiás' city, on how to edit videos using free software on smartphones. There were students from the fifth year of basic education (10 to 11 years) to the second year of high school (15 to 17 years), followed by their teachers. The students came from various city schools, from its rural districts and from neighboring cities. During the course, taught on a "step by step" way, the monitors – teenagers from IFG's Technical Integrated to High School on Audiovisual Production course – practically only interventions were to "save" teachers that got lost. Whenever I finished a step, most students questions were about the possibilities unlocked by that step or about advanced steps that they wanted to move forward. In the end many came to talk with me about other software that they already used to make their lives easier. The software was really better, but they were payed and i couldn't use them on the course. They did not pay as well for the applications. Despite of admiring, in some cases, the ability to hack applications – and life itself –, I couldn't encourage the practice. It was a good moment to talk about ethics.

The biggest contribution of a robust course would be, therefore, introducing the students to the routines of professional work. The minimum expected from a professional it's that he/her comprehends the language, the aesthetic, has realization capability and ethical commitment to execute the jobs in the standards expected from by society – and even to conscientiously transgress then when necessary.

In a less professionalized environment, more self-taught, it is common to not pay properly attention to ethical standards, like misusing third party images or copyrights violations, especially for beginners avid to getting on the market by making themselves noticed at any cost. When the use of audiovisual skills stops being amateur, the levels of requirement and responsibility for production and reproduction of images and sounds substantively increase. The experience that allows the comprehension of specific parameters that give a north to the profession its normally learned from consolidated professionals of the market or on a formal academic environment, without disregarding, obviously, everyday social interactions.

Here is interesting to differentiate the audiovisual education from the education for audiovisual. The first one would be teaching a set of techniques that uses audiovisual resources without problematize then. The biggest part of online free courses today does that. The second part, in counterpart, is the one that embraces sensibility and empathy questions about the representation of another: who speaks, from where he speaks, his aesthetics, ethical, symbolic and signification choices that sustain the discourse.

The biggest contribution of a robust course would be, therefore, introducing the students to the routines of professional work. The minimum expected from a professional is that he/her comprehends the language, the aesthetic, has realization capability and ethical commitment to execute the jobs in the standards expected from by society – and even to conscientiously transgress then when necessary.

In a less professionalized environment, more self-taught, it is common to not pay properly attention to ethical standards, like misusing third party images or copyrights violations, especially for beginners avid to getting on the market by making themselves noticed at any cost. When the use of audiovisual skills stops being amateur, the levels of requirement and responsibility for production and reproduction of images and sounds substantively increase. The experience that allows the comprehension of specific parameters that give a north to the profession its normally learned from consolidated professionals of the market or on a formal academic environment, without disconcert, obviously, everyday social interactions.

Here is interesting to differentiate the audiovisual education from the education for audiovisual. The first one would be teaching a set of techniques that uses audiovisual resources without problematize then. The biggest part of online free courses today does that. The second part, in counterpart, is the one that embraces sensibility and empathy questions about the representation of another: who speaks, from where he speaks, his aesthetics, ethical, symbolic and signification choices that sustain the discourse.

The question asked by Medeiros (2016, p. 192) it's very pertinent: "but, (...) for the movie to stop being appropriated as a mere association of images and make it possible the immanence wouldn't be necessary to think the construction of an education for the sensitivity of the look?". An education for audiovisual it's a fomentation action to cultural plurality.

The audiovisual mass media, until the beginning of 21st century, were almost inaccessible to those who wished being content emitters. There were few agents in charge of representing the broad spectrum of cultural diversity in the world and they got to choose what would be produced. The propagation platforms today allow an audiovisual interaction as impressive as unthinkable 20 years ago.

It is known that self-identification is a key factor to traditional audiovisual production and that the big production agents use that to target specific crowds for their production. The Brazilian filmmaker and writer Fernando Coni Campos (2003, p. 29) was definitive: "there is no good story, in cinema, if there is no identification between what happens on screen and the viewer; without the viewer felling not like a passive looker trough thing, but instead, he too, projects himself".

It is possible to verify the potential of juvenile public, normally with more available time to dedicate to audiovisual fruition, since the 1980's. On the 2010 decade, according to ANCINES's⁴ reports, at least 7 of the 10 majors box offices of each year were on juvenile segment. It's clear, for example, how several Marvel's movies from *The avengers* are stuffed with a young sense of humor even on situations that the super heroes are dealing with a probable world's catastrophe. On the movie *The avengers: Ultron's age* (Joss Whedon, 2015), during a mission, Captain American says to Iron Man mind the "language" after he said a curse word, and what comes next is that the team begins to do some kind of bullying to the Captain while they're still in the mission, among explosions and fights.

⁴ ANCINE publishes several reports and analyses about Brazilians audiovisual market, available at <https://www.ancine.gov.br/>

In Brazil, audiovisual production of the axis, with dominance of the TV shows, but also verifiable on cinema, has always been responsible for representing various peculiarities, with auditory highlight to the accents, of the most diverse regions of the country. It is possible to say that axis's production is to Brazil what the United States of America's (USA) production is to the rest of the world. For the natives that have their regions represented by the hegemonic discourse (in Brazil or in the world) it's extremely difficult to identify themselves with a caricature and superficial representation of they own culture.

Alienated representation episodes aren't uncommon. The historical motion pictures produced on USA are spoken in English, even though they are trying hard to reconstruct the Athene's and Troy's atmosphere, or the Roman empire, or the vikings.

Evolution and diversification of hegemonic discourse are no news as well. The communication major producers always needed to find some balance between their wishes and the crowd's, the ones that guaranties the financing of new productions. The new dynamics of production and distribution, however, has allowed some big players of USA's scenario to invest on decentralized productions, at least in relation to USA itself, to promote narratives less self-centered on American's culture, such as some Netflix Originals, like the series *La casa de papel* and, the Brazilian, 3%.

The Netflix example isn't itself a redemption situation in relation to major's production and the counter-hegemonic production. The distribution and consumption style that established Netflix, and that already won some heavyweight competitors, is the one that can promote deep changes on audiovisual production's possibilities as it increases the chance of audiovisual products, among then the independent production, being watched, spread, commented, at the long last, known.

The education for audiovisual can play the role of preparing new professionals, who will be the filmmakers of the next decades, to the decentralized and counter-hegemonic production and cultural fruition, where societies can represent themselves and dialog with others starting from their own speeches, without the interference of big mediators, making audiovisual be to societies, more and more, the way craved by Wenders (2010, p. 400): "the cinema has, therefore, a huge job. The local cinema. The regional cinema. The national cinema. The "specific" cinema. Only this kind of cinema really communicates. Teaches how to have respect for the other, for the unknown, the different".

THE IFG'S AUDIOVISUAL EDUCATION PROPOSAL

The law that created the Federal Institutes of Education, Science and Technologies is from 2008. The so-called Federal Centers of Technological Education (CEFET), became the Federal Institutes (with a few exceptions). Since than the principal offer of the network – today with more than 600 *campi* – are the Technical Integrated to High School courses⁵ and the degree courses, even though it offers initial and continued (FIC), subsequent and post-graduation courses. Goiás's state has the Federal Institute of Goiás (IFG), with 14 *campi*, and the Goiano Federal Institute (IFGoiano), with 12 *campi*.

⁵ Equivalent to secondary education in Portugal.

The IFG offers regular audiovisual education in only one of its *campi*, the Goiás's city *campus* – the smaller one, by the way. Ancient capital of the state, the city of Goiás it's a 22.000 people⁶ county, according to the last Census of Brazilians Institute of Geography and Statistics (IBGE), whose one third of the population lives on rural and districts areas in range of 50 km from the city. Goiás is 136 km away from the current state's capital, Goiânia, that has 1,4 million people⁷. The campus offers also other tree technical integrated to high school courses on Edification; Agroecology; and Craftwork, besides the Licentiate⁸ degree in Visual Arts.

The audiovisual education offered by IFG is constituted by the Technical Integrated to High School on Audiovisual Production, a three years course, and the Bachelor in Cinema and Audiovisual, a four years course. It's a seven years verticalized offer of formal education, the same happens in many Federal Institutes across the country, but in other study areas. It is necessary to say that this was the first offer with this parameter, on audiovisual area, in Brazil. We are, currently, 10 audiovisual professors that teaches on the two courses. The tendency is that the Federal Institute of Brasília (IFB) offer soon a similar formation, but with a with a Licentiate in Cinema and Audiovisual as a degree option.

Offering a robust formation on a place considered as a small place with a local audiovisual market almost entirely amateur, devoid of producers, publicity and journalistic production, with just a few seasonal cultural productions it's the first challenge of being out of the axis. In IFG's case, the courses are in the heartland of a state which is out of axis – the UEG's course is offered in Goiânia. The job scenario, at first, with few opportunities to students, demands a lot more from government's politics that support student's permanence and success, what does not happen on the ideal proportion yet.

Increased investments on the education proposal of Federal Institutes it's the network's spread across Brazil wish. The budget of IFG is five time less than the Federal Univesity of Goiás (UFG) – to mention as a parameter a public institution from the same state. The students on graduation do not have a politic that facilitate feeding on school time, such as the technical high school courses where doesn't have to pay to lunch on the institution's refectory or get a financial assistance in those *campi* that has no refectory. In addition to investment increase (something that large private education groups and those who are in favor of privatizing all sectors strive to prevent), cooperative structural actions between public institutions of high education in all areas could be way more useful to society than a scenario where they behave like competitors, sometimes redundant on courses offers and building expansions.

The socioeconomic conjuncture of the region, however, did not surprised the institution. The study that preceded the opening in 2014 of the technical courses and in 2015 the bachelor already pointed the mentioned factors. The fact, it self, of Goiás' city being the host of the International Festival of Environmental Cinema and Video (FICA) – the

⁶ Retrieved from <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/go/goias.html>

⁷ Retrieved from <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/go/goiania.html?>

⁸ Licentiate degrees in Brazil are courses with emphasis on forming teachers.

biggest cinema festival of the state – was not enough to base the offer of a course that depends on a structure considered to be a high cost.

The advantages, however, to a certain point, are characteristics that also can be usable by the educational project. The little town comes with a less expensive life cost, less time spent on every sort of urban traffics, more contact with colleges, more time to life itself – where the creations come from.

The productions are executed in a different logic from the traditional. Despite of the industrial hyper hierarchical ways of the bigger audiovisual markets being approached in classrooms, the practical ambient always have a much smaller scale than axis's productions. The "guerrilla" spirit it's always present and crew member hardly does just one function.

It is obvious that this situation does not flatters everyone. There are professors and students that struggles with the monotony, with the lack of a cinematographic theater diversify offer and with the friction with the more conservative share of the city – who has a certain appreciation for military schools. There are those who asks to be transfer or resign.

The bucolic scenario, by the feet of the Golden Saw, in a county recognized by the Unesco as a World Heritage Site, it's not a romantic place. The difficulties are real and, sometimes, harsh. The achievements, the finished productions and the insertion of students in the labor's world are rewarding. They, fortunately, have arrived on the final semesters of the bachelor degree with a full professional agenda to accomplish.

The verticalized formation is an important aspect that we'll be able to analyze with greater precision on a few years. The Cinema and Audiovisual Bachelor has, at the moment, about seven former students from the Technical Integrated to High School Audiovisual Production course that will be able to graduate with 21 or 22 years having experienced a seven-year formative course in the institution.

Students from North and Northeast regions have chosen the IFG to graduate on audiovisual. A diversified cultural presence enriches the experience of the course and make it evident that there are people making the option to have a formation different from the traditional.

The IFG's audiovisual community has, in 2018, about 150 people among students and teachers. The BACINE graduated its first class on December 2018. The course is structured in realization's cycle of documentary, fiction and animation/experimental. This operating dynamic has guaranteed a production of 8 short films per year. The NPD Goiás supports the production of IFG and local community. Most films from students and professors have received awards and honorable mentions in Brazilian's cinema festivals. The bigger case of international spotlight was the film *Terra e luz* (2017) [Earth and light], written and directed by the IFG's professor Renné França, with a crew of professors and students and a 7.000 *reais* budget (2.000 €) the film was awarded in thematic festivals in Brazil, Mexico and France, assigned a distribution contract with O2 Filmes, an axis'-based company, and is now available in some on-demand platforms.

It's obvious that cinema approached in IFG does not ignore the history of American cinema neither the big authors from other continents. The idea it's not to encourage

a self-centered production, self-absorbed, that impose a forced regionalism. What we believe that makes the difference is, among cinemas' world examples, sometimes with an intangible budget, discuss the local cinemas, with diversified narratives, with smaller means of production, that allows an education closer to the methodologies developed by Paulo Freire (2001), using the everyday life of the students to build free thoughts, that is, considering they own experience of life as the starting point to think the world.

We need the world to make our community better, but we cannot let ourselves stop being contaminated by it, and if, as Maffesoli (2000, p.27) believes, "communitarian ideal of neighborhood or village, acts more by contamination of the collective imaginary than trough persuasion of a social reason", the presence of audiovisual must be an important dimension of local's culture fortification.

The education offered by IFG is turned to a professional who is conscious of the hegemonic discourse and the real perspective of working with cinema and audiovisual from Brazilian's Midwest or his region of origin. Moving to the axis is not something rejected, discouraged or even criticized within the course. The question it's more to build a professional environment in what a city changes, if it may occur, be motivated by personal reasons and not by a lack of options and work perspectives on his region of origin.

The literature shows that is possible to talk about a globalized world, at least for those who have the possibility to acquire cultural goods (Morin, 2010, p. 37). The relevance, the reach and the influence power of small agents of audiovisual production cannot be underestimated in none of its possibilities. The formation institutions are an important arm not only of the technical professionalization, which is essential to audiovisual production decentralization, but also to promote a not-alienated discourse, that represents itself, understand its origins, and communicate with other cultures in a conscious way. In a scenario like that, cultural habit exchanges happen more by admiration and respect to the other than through a huge amount of massive contents from urban centers that dominate the means of production and, therefore, the narratives of history.

To imagine the scale of information exchanges through audiovisual ways that occurs at this very moment in the world can be something stimulating or desperate, depending on the point of view. The concept of world-culture developed by Lipovetsky and Serroy (2010) comes to mind, more specifically the necessity of civilizing the world-culture. It is interesting that the authors say civilize and not domesticate, like it is proposed by some more conservative education currents. The author attribute to artists a large portion of responsibility on civilizing the world-culture, locating the art as a column of society that, promoting a sensitive experience, would serve to reduce the individual's disorientation and to promote their inner development, self-esteem and autonomous capacity. It is right that the schools that prepares the artists must also keep that in mind.

FINAL CONSIDERATIONS

The decentralization of audiovisual production and the progressive facilitation of these content circulation opens important cultural perspectives worldwide. It is obvious

that all big scale changes can be an optimism or negativism crevice, but above that, what we can say is that we are experiencing an increasingly pulverization of emitters that can be saw in platforms of massive reproduction.

The audiovisual flux powered the internet it's not restricted to major producers neither to a professional production in terms of its parameters of ethics and rights. What I call "Savage Audiovisual", that is, then by nonprofessionals, without the compromises or the routines of the profession, already circulates to big audiences with random interests on what people agglutinate themselves on countless niches on a higher or lower scale.

The education for the audiovisual it's a form of organizing in a conscious way in relation to the hegemonic production and the cultural exchanges, in order to think and participate of world's ethnic-cultural dialogues rather than acting like mere content consumers or, in other hand, online platform feeders, whose editors are algorithms that use the content to sell advertisement. The school or universities that forms artists and communicators forms as well people that will dialog in a large scale and will act on the civilization of the world-culture.

To form one-self "out of the axis" is, and it needs to be since its planning, a different experience from the traditional. However, one's has the basis to seek the ways for being on the bigger production centers, if it is one's will, the mere emulation of what happens on big centers of production is something not just fake, but also that ignores many creation possibilities that tends to enrich world's culture. To form one-self on a diverse way must be on the objectives of the formative itineraries proposed by education institutions.

The actual numbers and the economic perspectives show that it is possible to be an audiovisual producer on Midwest, North and Northeast regions of Brazil. Living on different locations imply in professionals with diverse cultural repertory. These filmmakers, the "out of the axis", will be a significant part of Brazilian's audiovisual production in the next years, releasing the "axis" of having to represent other regions and cultures of Brazil in a caricature way, little knowledgeable of the real arts of living that are cultivated there. In terms of opportunity, the explored situation on this article has no many differences from what is found in the so-called "Third world" who has population connected to the internet. The world is about to know genuine cultural representations, different from cultural "export types", that goes beyond social stereotypes. The acting of Federal Institute of Goiás aims this diversified, counter-hegemonic education and tends, in the near future, to build bridges that facilitate the flux of audiovisual content between Latin America and Portuguese speaking Africa.

Translation: Renato Prado, revised by Nayana Lima

REFERENCES

- ANCINE - Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual. Retrieved from <https://oca.ancine.gov.br/>
- Brandão, C. R. (2013). *O que é educação*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Campos, F. C. (2003). *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue.

Cinema e TV em Goiás. Catálogo da produção audiovisual em Goiás 2017. Brasil: Governo de Goiás. Retrieved from https://drive.google.com/file/d/1ER4RhZK0tGpoTzp3zWLeRSuqTRcxo2_/view

Freire, P. (2001). *Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Centauro.

Law nº 13.613/2000, May 16, República Federativa do Brasil.

Law nº 12.485/2011, September 12, República Federativa do Brasil.

Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2010). *A cultura-mundo. Resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70.

Lisboa, V. (2017, August 10). Ancine: TV paga superou cota de exibição de conteúdo nacional em 2016. *Agência Brasil*. Retrieved from <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-08/ancine-tv-paga-superou-cota-de-exibicao-de-conteudo-nacional-em-2016>

Maffesoli, M. (2000). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Medeiros, S. A. L. de (2016). *Imagens Educativas no Cinema*. Curitiba: Appris.

Morin, E. (2010). O mundo que eu vi e vivi. In G. Axt & F. L. Schüler (Eds.), *Fronteiras do pensamento* (pp. 25-43). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Thompson, J. B. (2009). *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Editora Vozes.

Wenders, W. (2010). Cinema além-fronteiras. In G. Axt & F. L. Schüler (Eds.), *Fronteiras do pensamento* (pp. 389-404). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Whedon, J. [Director] (2015). *The avengers: age of ultron* [Film]. Marvel Studios.

BIOGRAPHICAL NOTE

Renato Prado is a professor on Instituto Federal de Goiás. Photographer and Film Editor; Master in Communication, Art and Culture by the Universidade do Minho; Specialist on e-learning by the SENAC-GO; Graduated in Photography and Image by the Faculdade Cambury.

Email: renato.prado@ifg.edu.br

Address: Instituto Federal de Goiás, Avenida Assis Chateaubriand, nº 1658, Setor Oeste. CEP 74130-012. Goiânia, Brasil

* Submitted: 14-09-2018

* Accepted: 02-01-2019

VARIA | VARIA

O REGRESSO DO MORTO: REGRESSO À DESGRAÇA DE SULEIMAN CASSAMO

Martins José Chelene Mapera

RESUMO

O livro de contos *O regresso do morto* (1997), do escritor moçambicano Suleiman Cassamo, é uma obra que descreve a degradação do ser humano, marcando uma fronteira nítida entre a razão e a irracionalidade. Esta obra na qual o autor desenha um cenário melancólico enquadra-se no âmbito de textos de afirmação sociocultural. Através desta obra, cujos textos foram antologizados em manuais escolares de leitura obrigatória em Moçambique, mergulhamos na complexa e diversa realidade sociocultural moçambicana.

PALAVRAS-CHAVE

Suleiman Cassamo; morte; desgraça; sociedade; casamento tradicional

O REGRESSO DO MORTO: THE RETURN TO MISFORTUNE BY SULEIMAN CASSAMO

ABSTRACT

The book of tales *O regresso do morto* [The return of the dead] (1997) by the Mozambican writer Suleiman Cassamo is a work that describes the degradation of the human being, marking a clear border between reason and irrationality. This work in which the author draws a melancholic scenario falls within the scope of texts of sociocultural affirmation. Through this work, whose texts were anthologized in compulsory reading textbooks in Mozambique, we immerse ourselves in the complex and diverse Mozambican sociocultural reality.

KEYWORDS

Suleiman Cassamo, death, misfortune, society, traditional marriage

No livro de contos *O regresso do morto* (1997), Suleiman Cassamo desenha um cenário melancólico, que começa com uma questionação terrível: “assim é viver?”. Há, neste paródico questionamento, uma espécie de incerteza que paira na mente das personagens em relação ao destino quotidiano da vida. Cada dia que nasce parece uma incógnita irresoluta. Essa irresolução indicia a decorrência de uma paisagem de perplexidade que caracteriza o estado de alma de várias personagens, discernível nos diferentes contos da colectânea.

A vida transformou-se num objecto inverosímil da subjectividade da narrativa e dos processos sociais que marcam a ficção pós-moderna¹. Por isso, esta realidade subjectiva dos fenómenos sociais e antropológicos fez com que *O regresso do morto* encontrasse um grande amparo da crítica moçambicana e internacional. A publicação francesa intitulada *Le retour du mort*, por exemplo, e o facto de os seus textos terem sido antologizados em manuais escolares de leitura obrigatória, em Moçambique, representam uma compilação emocional de verdades literárias em diferentes etapas da vida, numa logosfera social amplamente diversa.

Os contos intitulados “Ngilina, tu vai morrer”, “Laurinda, tu vai mbunhar”, “Nyeleti”, “Madalena, xiluva do meu coração” e “O Regresso do morto” fazem uma grande recensão à desgraça, fecundada por um conjunto de personagens cujos nomes são antropológicamente significativos. Estas temáticas configuram o que poderia ser chamado lirismo pastoril, que mistura a tristeza e o amor, o odor e a nostalgia. Suleiman Cassamo escreve histórias sociais e não contos sociais. Dir-se-ia, com efeito, que as suas histórias transformam a “miséria em objecto de prazer”, se quisermos emprestar as palavras do filósofo alemão Walter Benjamin (2012, p. 123), porquanto os contos da colectânea encerram um certo perfeccionismo estético.

O conto “Laurinda, tu vai mbunhar” é um exemplo claro de uma narrativa que ficciona um período histórico em que a sociedade viveu os momentos mais dramáticos da pós-independência, por causa de escassez generalizada de tudo. Foi um momento em que a posse era excepção à regra, e, por isso, questionada e criminalizada. Na década oitenta, Moçambique ficou tremendamente assolado pela fome e nudez, falta de transporte; o mercado era uma tela sem imagem para contemplar. Foi o momento das polémicas “bichas”² nas lojas do povo, nas cooperativas de consumo, nos transportes, em tudo; o tempo em que se generalizou o fenómeno de casamentos prematuros, e os cooperantes e os “magaiça”³ eram as pessoas mais privilegiadas da sociedade. Vejamos os factos “historiográficos” seguintes, plasmados no conto “Nyeleti”:

Nyeleti guardava para Foliche, o mais velho filho de Mahomo, seu corpo xonguile, de se partir e se juntar no andar de antílopes. Foliche voltava um dia feito gaiça. De Foliche, das suas malas e fardos de gaiça, o pai da Nyeleti queria fato e gravata, sapatos e hop-stick. Dele viria o mucume, o lenço para a Mabana, a mãe da Nyeleti, a nkeka e o frasco de rapé para a velha Magugu, mãe do pai de Nyeleti. (Cassamo, 1997, p. 29)

¹ Sobre a natureza do imaginário pós-moderno, e portanto, sobre a narrativa pós-moderna, escreveu Moisés de Lemos Martins, em 2011, “Media e melancolia – o trágico, o grotesco e o barroco”. E especificamente sobre a narrativa da morte, Moisés de Lemos Martins escreveu, em 2013, “O corpo morto: mitos, ritos e superstições”.

² As “bichas” são filas longas que se formavam para a compra de produtos de primeira necessidade, nas lojas do povo e nas cooperativas de consumo. Entretanto, havia, nessa altura, lojas especiais, reservadas para a alta nomenclatura do Estado, onde não se formavam as *elásticas* e imóveis “bichas”. O músico moçambicano Jeremias Nguenha produziu uma música popularmente conhecida por “La famba bixa”, ou seja, a fila vai; caminha lentamente, numa clara crítica ao modelo económico adoptado em Moçambique, a partir de manifestão folcórica.

³ Diz-se dos regressados das minas de África do Sul (Jone), que traziam consigo fardos e malas de roupa com os quais aliciavam as famílias para casarem suas filhas menores.

Estes dois parágrafos são elucidativos, porque, suponho, é a partir de exemplos deste género que deve ser entendida a acritude literária em relação aos problemas sociais de uma nação. Não se trata de sobranceria contemporânea, nem sequer de retoricismo nostálgico – até porque ainda hoje se verificam tais práticas que atrasam a vida do país – mas retomo estes factos para contextualizar um dado importante no âmbito deste trabalho: a literatura moçambicana, enquanto instrumento de exaltação de heróis, tem a sua genologia na angústia cantada com a flauta de sofrimento orgânico. Uma espécie de ADN do mal geracional.

Em *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin (2011, p. 265) afirma que o estilema de uma escrita está “indissolúvelmente ligado ao enunciado”. Segundo este entendimento, a estética realista em *O regresso do morto* reside nos liames semânticos do verbo contístico com que o autor interpreta o desassossego, a angústia e a debilidade colectiva das personagens, claramente discerníveis nos vocábulos “mbunhar”⁴ e “morrer”.

O termo “mbunhar” configura o conceito que nos conduz ao interstício da morte incisiva, pela miséria e pela busca constante do bem-estar. Só que, transcorridos anos mil da liberdade, no território dos contos, tal sofrimento excede os limites da desgraça. O número de crianças na e de rua aumentou drasticamente. As consequências deste derrame de valores humanos são ainda enormes, porquanto se intensificam relatos de sequestros e mortes de pessoas num claro retorno ao império estético da desgraça. Ainda assim, há na efabulação um casamento perfeito do Bem e do Mal, que decorre de associação, numa mesma colectânea, das temáticas da morte (presente em quase todo o perímetro da obra), e do amor subjacente nos contos intitulados “Madalena, xiluva do meu coração” e “Nyeleti”.

Lendo estes textos como trajectória retórica deceptiva do passado, não nos surpreende que o narrador axial dos contos nos coaja a uma leitura previsível, ao dizer, em forma de dedicatória, o seguinte: “que a leitura destes contos vos fique um leve, levíssimo sabor à terra. O sabor da nossa terra”. Esta recomendação é uma espécie de convite que o autor faz para a celebração do “triufo da razão e da subjectividade”, se nos atermos nas palavras de Francisco Noa (2012, p. 77), extraídas do seu *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. Ou seja, que a moderna sociedade se encarregue de conciliar as ambivalências existentes entre crenças e convicções que sustentam a diversidade do mal.

Em “Ngilina, tu vai morrer”, a vida sofrida da protagonista cabe toda no espaço inóspito dos “insultos sempre-sempre”, do “trabalhar todo o dia do xicuembo”, da imagem de “burro de puxar nholo”, das “cicatrizes que deformam a “bochecha”, a “boca” e o “nariz” (Cassamo, 1997, p. 13). Estes epítetos são pormenores textuais que configuram uma autêntica detonação da dor que frustra a mundividência de Ngilina, diminuindo-lhe a chance de disfrutar os resultados da independência e da liberdade. Por outro lado, a realidade da personagem protagonista assume uma conformação densamente

⁴ “Mbunhar” é o mesmo que “chupar o seio vazio”, uma espécie de sofrimento genético que surge de geração em geração. Ou seja, o termo procura traduzir o ponto mais alto da pobreza, em que a grande maioria do povo assiste impávida o comboio a passar, e fica a ver poeira, como se costuma dizer na gíria da fome.

propensa à subjectividade de interpretação da vida. Assim, Ngilina denuncia as fragilidades de uma realidade que não é, de *per si*, um fenómeno celibatário de Suleiman Cassamo, na medida em que o questionamento, as dúvidas, o cepticismo e o medo são uma constante cultural e quase epidémica.

Há uma espécie de “estética da angústia” bachelardiana (1988, p. 25), que está longe de descobrir a felicidade no mundo das personagens de Suleiman Cassamo. Na sua obra, a angústia deixou de ser um fenómeno factício: as personagens não respiram livremente, porque vivem atormentadas pela incerteza. Vejamos este suspiro angélico da personagem protagonista: “só o xicuembo sabe” (Cassamo, 1997, p. 15). Ngilina vive num mundo onde a reconciliação com o mal só é possível nas alturas. O recurso à evocação judaico-cristã – “xicuembo” – surge em justaposição conflituosa no plano semântico do conto intitulado “Ngilina, tu vai morrer”. Aliás, a força semântica do título remete-nos para um exercício de extrapolação de conflitos de significados entre a morte e a vida, o divino e o sofrimento demoníaco, patentes logo no primeiro parágrafo do conto.

Recentemente, a conceituada escritora Paulina Chiziane publicou uma obra intitulada *Ngoma Yethu*. Há nesse inventário de dados do cultismo moçambicano uma passagem muito interessante: “quando as pessoas são confrontadas por fenómenos que a sabedoria humana não alcança, buscam explicação nas forças supremas. Quando é desconhecido, inalcançável, dizem logo que é oculto, esotérico, diabólico, demoníaco, belzebu, satânico, por aí em diante” (Chiziane, 2015, p. 199).

“É oculto, esotérico, diabólico, demoníaco, belzebu, satânico” qualquer esclarecimento que procure levar a crer que os maus tratos, o sofrimento e o desassossego que caracterizam a vida das pessoas resultam da configuração do projecto do futuro e do bem-estar. Esta forma de celebração do mal não se esgota nos versículos bíblicos. Ela extravasa os liames demiúrgicos da verosimilhança, na medida em que se trata de um exercício intertextual que atravessa as narrativas de fractura sociocultural. Os parágrafos subsequentes dissipam qualquer dúvida, porquanto confirmam o estado mórbido das condições humanas na sociedade do conto. Uma das técnicas mais rendosas da narrativa consiste no recurso ao pormenor, um processo que prefigura a estética do microrrealismo⁵ que assinala a literatura moçambicana. Cito um exemplo expansível a grande parte da obra, o segundo parágrafo do conto “Ngilina, tu vai morrer” inserto em *O regresso do morto*: “assim é maneira que Ngilina fala com o seu coração. Esse seu coração inchado no peito, pesado na garganta, a fechar a boca. Lágrimas caladas molham as faces” (Cassamo, 1997, p. 15). A profunda prostração e lucidez realística, veiculadas pela expressão “Ngilina fala com o seu coração”, é retomada de forma mais penetrante e claramente sensível no resto do conto:

o corpo dói, sim, mas dói muito muito o coração. O coração 'stá inchado, vai rebentar no peito. Ngilina, tu vai morrer. Pode ir para casa descansar sofrimento. Mas qual maneira se o pai comeu todo o dinheiro do lobolo no

⁵ Tal como a poesia portuguesa (Ferreira, 2012, p. 250), o conto moçambicano é densamente caracterizado pela estética do microrrealismo, pelo facto de privilegiar os aspectos de natureza sensorial, visual e táctil.

nthonthontho (sic) e no vinho do monhé da vila? Yotatanéé, é melhor não pensar nada. (Cassamo, 1997, p. 17)

A utilidade da descrição dos sentimentos tem que ver com a inscrição subjectiva da pessoa humana. Porém o individualismo adquire acepção social e filosófica quando associado a expressões como “tu vai morrer”, “descansar sofrimento”, “o pai comeu todo o dinheiro do lobolo”. É que, tais sentimentos filosóficos, representativos de realidades culturais e político-ideológicos predominantemente anti-utópicos, são acompanhados por uma tendência para a narrativização da estética da morte, do desassossego e do sofrimento, que, de forma nua e crua, são detectáveis na “literatura objectiva” evocada por Roland Barthes (2009, p. 35).

As acções da personagem protagonista, o sofrimento que a vida lhe proporcionou enquanto mulher que vive à beira do precipício, condensam, num só momento, as maquinações estéticas, racionais e sentimentais do mundo, inscritas no pensamento pessoano, em *Livro do desassossego*, segundo o qual tudo se “tornou insuportável” (Pessoa, s.d., p. 70). Para a personagem protagonista d’*O regresso do morto*, até a própria vida se tornou num abismo e num grande fardo: os pais, a casa – a sogra, o marido – o ambiente e a sociedade, tudo lhe “sobrebasta e oprime” (Pessoa, s.d., p. 70); e só a morte lhe desafoga. Esta situação é visível nos diferentes episódios do conto, em que os problemas sociais extravasam os limites de “autorrevelação” (Pessoa, s.d., p. 394), interpretados pelo cume expressivo da morte, que encerra a vida da personagem primordial do conto:

a voz do pilão foge para o mato. A sombra do pilão e da Ngilina cresce, fica comprido. Os seios pequenos na sombra são grandes mas só saltam um mucado só. A sombra também pára. Zombeteira, imita a Ngilina que esfrega saliva nas mãos. Esta e todas as outras sombras crescem silenciosamente, abraçam-se para dançar xigubo do pilão da Ngilina. (Cassamo, 1997, p. 16)

Os substantivos “voz”, “sombra” e “seios”, que se “abraçam”, “silenciosamente” na floresta, levam-me a concluir que a pessoa humana deixa de ser um grémio de socialização, uma mundividência de partilha de valores e de símbolos: ela é apenas um objecto de resistência e de confrontação sibilina; sendo, por conseguinte, muito significativo o facto de se tratar de elementos indicadores de penúria. A semântica da voz é, na literatura, muitas vezes associada à exaltação, e ao grito. A associação do som do pilão e da Ngilina faz uma perfeita simbiose estética na construção de significados literários. A sombra é a penumbra que ofusca o sossego da claridade. Segundo o entendimento filosófico de tradição africana, a sombra é considerada a “segunda natureza dos seres e das coisas e é geralmente ligada à morte” (Chevalier & Gheerbrant, 2010, p. 615). Os seios que crescem na sombra configuram o ilusionismo da narrativa e da vida.

A situação de Ngilina ficou mais complicada quando o marido regou à casa: “naquele dia, quando o marido voltou, a sogra fez queixa. Disse Ngilina ‘stava com mufanas no poço quando ia caretar [sic] água! Youé! Aquilo não foi bater não” (Cassamo, 1997,

p. 17). Essa velha e universal antinomia sogra-nora e vice-versa fez com que o marido batesse na mulher até que “dentes ficou partido” e “quase Ngilina queria morrer” (Cassamo, 1997, p. 17). Dissensões deste género têm sido o foco de mortes precoces e preconceituosas no território do conto; é, na verdade, uma atitude que ressalta dos ritos de casamento⁶, porque repetem o que se passou *ngaleso sikhathi*⁷, no tempo de forte intensidade de valores sociais; eles reatualizam as práticas primitivas de contacto das tradições.

A morte da protagonista, realisticamente provocada pelo sofrimento, pela debilidade e pelo suicídio, é, num plano de “realismo integral”, causada pela degradação de todas as certezas, apesar da possível deriva irónica, a verdade é que durante a maior parte da vida, Ngilina foi tratada como “burra de puxar nholo” pelo marido e pela sogra. Como consequência dessa atitude sub-humana, após o suicídio, no mato, o corpo da finada foi velado pelo “choro da rola” (Cassamo, 1997, p. 18), o que, na minha óptica, exaspera a ruína da moral e falta de respeito pela pessoa humana. Terá sido a “cantiga (...) de rola picando o coração da savana” (Cassamo, 1997, p. 16) a principal causa da desgraça? O certo é que, para Ngilina, “morrer é mesmo bom”, porque “tudo acaba”. Está claramente explicado: a morte surge como efeito de um mecanismo fatalista que recai sobre a estrutura mitológica que passou a ser o *modus vivendi* da sociedade.

E esta morte já estava, de antemão, previsível. No conto que dá título ao livro de Suleiman Cassamo – “O regresso do morto” –, a acção diegética é claramente explícita, ao sublinhar que “os mortos (...) trazem a cruz pesada da sua própria tumba” (Cassamo, 1997, p. 81). Ou seja, a morte é uma realidade insuprível e inegável. O que é intrigante nesta morte é o facto de ela ser consequência de *[ti]ndzava*⁸ (Cassamo, 1997, p. 82) protagonizadas pela sogra, queixando-se ao filho da segnicia da nora: “preguiçosa, preguiçosa, preguiçosa. Todo o dia do xicuembo” (Cassamo, 1997, p. 17). Nessas queixas infundadas, a sogra evoca “o lobolo que o filho gastou” (Cassamo, 1997, p. 17), o que mostra que a mulher é encarada sob todas as formas de exploração e desprezo; ela é vendida, à nascença, nas sociedades tradicionais moçambicanas.

Para recriar os pensamentos que imaginam o mito da morte, deve-se ter em conta a fisiologia de toda a realidade tradicional que envolve a vida numa perspectiva. Tanto cheirosa, como advoga Filimone Meigos (2015, p. 184), na sociologia da emoção, a mentira escamoteia a razão, prejudicando as relações interpessoais. Vejamos um exemplo pedagógico muito interessante: a lacuna criada pela fractura social é preenchida pelo embalo da “rola” e pela espessura fria da floresta onde ocorreu o suicídio. Porém, nada

⁶ Quando uma donzela se casa, os seus familiares dão recomendações profundas, primeiro em forum restrito comandado pelas tias (educadoras tradicionais da mulher), segundo, durante o momento de entrega da noiva ao futuro esposo, através de canções e sermões com forte cunho sentimental. Estes momentos são primordiais para a tomada de decisão por parte da mulher e do homem, se pretendem viver juntos em comunhão espiritual, ou não. É, na verdade, o momento de declaração mútua e intimista do amor.

⁷ Expressão Zulo que significa “naquele tempo”, o tempo mítico e histórico, o tempo das grandes tradições.

⁸ Embuste, intriga, mentira subversão feita pela sogra. Filimone Meigos escreve, no seu *Ensaio sobre a mentira e a inveja & outras coisas* (2015, p. 5), que “a mentira ocorre nos rapports sociaux diários”. Na verdade, a mentira passou a ter um espaço privilegiado na sociologia do senso comum, da *mentira* e da *inveja*.

surpreende, se tomarmos em linha de conta que, como afirma Gaston Bachelard (2008, p. 192) em *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, “o universo sublunar” compreende o “reino mineral”, o “reino vegetal” e o “reino animal”, que se complementam mutuamente. Nesta complementaridade, o “choro da rola” surge como *espécimen* ancilar dos devaneios do luto, tendo em conta os valores sociais que agrega na exegese.

A proposição “o regresso do morto” substantiva um absurdo pragmático no contexto da crítica literária. Segundo a concepção de Jean Chevalier e Alian Gheebant (2010, p. 460), e tendo em conta o entendimento simbólico do enunciado, “a morte é um aspecto perecível e destruidor da existência”. Por isso, celebrar o regresso de um morto pode transmitir vários níveis de entendimento. Mas a destruição nunca deve ser motivo de celebração apoteótica. A destruição deve ser chorada e combatida por todos.

Do ponto de vista metafísico, a morte no território do conto é encarada de forma diferente em relação à visão ocidental. Nas sociedades étnicas, os mortos não morrem. Pelo contrário, emigram para um mundo imaginário, coberto de símbolos e magias, para um mundo que constitui a metáfora do cosmos real, mergulhado no terreno da mitologia. Por isso, embora a morte seja louvada com lágrimas e dor, ela é muito celebrizada ao nível das sociedades tradicionais. Neste ponto de vista, há uma contradição exponencial que reside no facto de a morte ser, por um lado, a expressão da dor profunda e, por outro, representar a configuração da metáfora dessa dor num mundo onírico, num paraíso do imaginário da sociedade. Ou seja, nas sociedades tradicionais africanas, a morte reifica as estruturas antropológicas e o devir das comunidades étnicas.

Como afirmei no início, e como tem sido reiteradamente referenciado pela crítica nacional e estrangeira, *O regresso do morto* é uma colectânea de contos de afirmação sociocultural moçambicana, e, conseqüentemente, os seus alicerces ideológicos emanam da competência autoral de Suleiman Cassamo, interessado em circunscrever um universo sociopolítico e estético de raiz autóctone, em consonância, portanto, com o mecanismo de construção do *logos* da civilização identitária.

São, indubitavelmente, visíveis e actantes os relemas de denúncia empenhada – o machismo, a miséria, a violência irracional, a ruína do ser humano. Não parece, no entanto, que resida nesse domínio a intenção expressiva do texto. Por um lado, os factores de denúncia – mormente a crueza do poder do homem contra a mulher submissa e a opressão escatológica das leis étnicas, que não se confundem com a justiça –, tanto definem o campo de actuação estético-artística de autores como Orlando Mendes [com a sua obra fabulosa *Portagem* (1981)], Mia Couto⁹, Paulina Chiziane, João Paulo Borges Coelho, e outros. A particular representação da mulher lobolada, por exemplo, ser a personagem principal das narrativas pós-modernas, por outro lado; as grandes questões que motivam a reflexão poético-filosófica da personagem fazem parte das preocupações essenciais, partilhadas pela consciência humana, independentemente das circunstâncias espaciotemporais. Creio, portanto, que mesmo num plano de afirmação

⁹ O seu recente romance *Mulheres de cinza* (Couto, 2015) retoma com mais clarividência esse poder machista do homem sobre a mulher, simplesmente considerada objecto de venda ou máquina de procriação.

da literatura moçambicana, a amplitude semântica da obra cassimoniana constitui um elemento muito importante da afirmação estético-literário. Ou seja, sem perder os valores idiossincráticos da microficcção, alcança, pela qualidade artística, o patamar universal das grandes narrativas. Penso ser por isso que interessa a todas as grandes obras e a todos os verdadeiros escritores. Suleiman Cassamo, com o seu *Le retour du mort*, redefine o espaço complexo da alma humana.

FINANCIAMENTO

Artigo desenvolvido no contexto do projeto “Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?”, financiado pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

REFERÊNCIAS

- Bachelard, G. (1996). *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, G. (2008). *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. S. Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. (2011). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2009). *Ensaio crítico*. Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, W. (2012). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Antropos.
- Cassamo, S. (1997). *O regresso do morto*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Chevalier, J.-C. & Gheerbrant, A. (2010). *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema.
- Chiziane, P. & Martins, M. (2015). *Ngoma Yethu: o curandeiro e o novo testamento*. Maputo. Índico Editores.
- Ernesto, M. G. G. (2002). Morte e solidão em a velha e a aranha. *União dos escritores angolanos: críticas & ensaios*. Retirado de <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=634>.
- Ferreira, A. M. (2012). Sinais de ruína na poesia de Joaquim Manuel Magalhães. In A. M. Ferreira, *Sinais de Cinza: estudos de literatura* (pp. 243-270). Braga: Ópera Omnia.
- Martins, M. de L. (2011). Média e melancolia – o trágico, o grotesco e o barroco. In M. Acciaiuoli & M. A. Babo (Eds.), *Arte & melancolia* (pp. 53-65). Lisboa: Instituto de História da Arte / Estudos de Arte Contemporânea e Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/24106>
- Martins, M. de L. (2013). O corpo morto: mitos, ritos e superstições. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 1(1), 109-134. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/29225>
- Meigos, F. (2015). *Ensaio sobre a mentira e a inveja & outras coisas*. Maputo: Lithangu Editora.
- Mendes, O. (1981). *Portagem*. Coimbra: Edições 70.
- Noa, F. (2014). *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. Maputo: Ndjira.

Pessoa, F. (s.d.). *Livro do desassossego*. S. Paulo: Editora Brasiliense.

NOTA BIOGRÁFICA

Martins José Chelene Mapera, moçambicano, Doutor em Estudos Culturais pelas Universidades de Aveiro e do Minho, Director da Faculdade de Ciências Sociais e Humanidades, na Universidade Zambeze, professor de Sociologia da Cultura, no Curso de Doutoramento em Língua, Cultura e Sociedade, lecciona os módulos de Literatura Cabo-verdiana e Guineense e Interações e Práticas Discursivas nos cursos de mestrado e doutoramento, da Universidade Pedagógica. Lecciona, igualmente, as disciplinas de Linguística do Discurso e Português Avançado, no curso de mestrado em Literatura e Língua Portuguesa; Semiótica, Semiologia da Comunicação e Imagem do Discurso, no curso de licenciatura em Ciências da Comunicação, na Universidade Zambeze. Publicou vários artigos científicos pela revista *Forma Breve*, da Universidade de Aveiro, publicou *Realismo e lirismo, em Terra sonâmbula, de Mia Couto, e Chuva braba, de Manuel Lopes* (2015), tese de Doutoramento; *Poema aberto e a tela da diversidade* (2017); *Cinzas de cão: ensaios críticos de literatura* (2018).

Email: mmapera@uz.ac.mz; jose.mapera@ua.pt

Morada: Universidade de Zambeze, Beira, Moçambique

* Submetido: 04-09-2018

* Aceite: 05-01-2019

O REGRESSO DO MORTO: THE RETURN TO MISFORTUNE BY SULEIMAN CASSAMO

Martins José Chelene Mapera

ABSTRACT

The book of tales *O regresso do morto* [The return of the dead] (1997) by the Mozambican writer Suleiman Cassamo is a work that describes the degradation of the human being, marking a clear border between reason and irrationality. This work in which the author draws a melancholic scenario falls within the scope of texts of sociocultural affirmation. Through this work, whose texts were anthologized in compulsory reading textbooks in Mozambique, we immerse ourselves in the complex and diverse Mozambican sociocultural reality.

KEYWORDS

Suleiman Cassamo, death, misfortune, society, traditional marriage

O REGRESSO DO MORTO: REGRESSO À DESGRAÇA DE SULEIMAN CASSAMO

RESUMO

O livro de contos *O regresso do morto* (1997), do escritor moçambicano Suleiman Cassamo, é uma obra que descreve a degradação do ser humano, marcando uma fronteira nítida entre a razão e a irracionalidade. Esta obra na qual o autor desenha um cenário melancólico enquadra-se no âmbito de textos de afirmação sociocultural. Através desta obra, cujos textos foram antologizados em manuais escolares de leitura obrigatória em Moçambique, mergulhamos na complexa e diversa realidade sociocultural moçambicana.

PALAVRAS-CHAVE

Suleiman Cassamo; morte; desgraça; sociedade; casamento tradicional

In *O regresso do morto* [The return of the dead] (1997) book of short stories, Suleiman Cassamo sets a melancholic plot, which starts on dramatic questioning: *é assim viver?* [is this living?]. In this parodic questioning, there is a sort of an uncertainty which looms large in the mind of the characters about the destiny of daily life. Each passing new day seems to be an unsolved mystery. Such uncertainty shows the existence of an atmosphere of perplexity that characterizes the state of mind of the characters, noticeable throughout the different short stories of the collection.

Life has become an inconceivable object of subjectivity of the narrative and of the social processes that define the postmodern fiction¹.

Thus, this subjective reality of the social and anthropological phenomena made *O regresso do morto* having a significant appraisal of the Mozambican and international critique. For example, the French publication entitled *Le retour du mort* and the fact that, some of the texts were anthologized in textbooks in use in Mozambican schools, represents, in broadly diversified social logos-sphere, a compilation of emotional experiences of the literary truths present in different moments of life.

The short stories “Ngilina, tu vais mourir”, Laurinda, tu vai mbunhar”, “Nyeleti”, Madalena, “Xiluva do meu coração” and “O regresso do morto” draw a great misfortune review created by a group of characters whose names are anthropologically significant. These themes portray what could be called pastoral lyricism that blends sadness and love, smell and nostalgia. Suleiman Cassamo writes about social histories not social stories. Therefore, quoting the German philosopher Walter Benjamin (2012, p. 123), it can be said that Cassamo’s stories turn “misery itself an object of pleasure” given that the short stories of this collection display a degree of aesthetic perfection.

The short story “Laurinda, tu vai mbunhar” is a clear example of a narrative that portrays a historical moment in which the society knew the hardest times of post-independence, due to the general shortage of everything. This was the time in which, to be well-off was an exception to the rule, and therefore, it was suspected and criminalized. In the 80s, Mozambique was strongly hit by hunger and nakedness; lack of transportation; the market was a canvas without an image to contemplate. That was the time of the so polemic – “bichas”² at the people’s shops, in consumer cooperatives, in transportation, in everything; the time in which early marriages phenomenon became widespread, and the shop owners and the “magaiça”³ were the most privileged people in the society. Let us see the “historiographic” facts reflected in the short story “Nyeleti”:

Nyeleti kept for Foliche, the Mahomo oldest son, her dazzling and breathtaking *xonguile*⁴ body. Foliche would arrive as *gaiça*. In Foliche’s briefcases and bales, Nyeleti’s father wanted a suit and a tie, a pair of shoes and a hop-stick. From him, the *mucume*⁵ and scarf for Mabana, Nyeleti’s mother; the *nkeka* and the snuff box for the old gammer Magugu, the mother of Nyeleti’s father. (Cassamo, 1997, p. 29)

¹ In 2011, Moisés de Lemos Martins, in his “Media e melancolia – o trágico, o grotesco e o barroco” wrote about the nature of postmodern imaginary universe, and thus, about the postmodern narrative. And about the narrative of death, Moisés de Lemos Martins wrote “O corpo morto: mitos, ritos e superstições” in 2013.

² “Bichas” are long queues at the people shops and consumer cooperatives to the purchase of essential supplies. However, there was, at that time, special shops only for high ranking representatives of the government where the queues were elastic and stationary. The Mozambican musician Jeremias Nguenha produced a very popular song entitled “La famba bixe”, which means, the queue moves so slowly, clearly criticizing, in this folcloric manifestation, the current economic system adopted by Mozambique.

³ This is a name given to mineworkers who have returned from South Africa (Jone) who would bring bales and briefcases with clothes to lure families in order to be accepted to marry their under age daughters.

⁴ Beautiful.

⁵ Mozambican kind of sarong (capulana) made of two capulanas tailored together generally offered to women.

The two paragraphs are illustrative because, I think, it is from this kind of examples that the literary acidity about the social problems of a nation should be learned. This is not a contemporary presumptuousness neither a nostalgic rhetoric because, still today, there can be seen such practices that hold back life in the country – but, I come back to these issues to contextualize an important aspect of this work: The Mozambican literature as an instrument for glorifying the heroes finds its genealogy in a sung anguish through the flute of organic suffering. A sort of DNA of generational evil.

In *Estética da criação verbal* [Aesthetic of verbal creation], Mikhail Bakhtin (1986, p. 63) states that the writing style is “inseparably related to the utterance”.

From this point of view, the realistic aesthetics in *O regresso do morto* lies on semantic bonds of the storytelling verb that the author uses to interpret the disquiet, the anguish and the collective debility of the characters, clearly observable on the words “mbunhar”⁶ and “morrer” [to die].

The word “mbunhar” draws a concept which leads us to the void of painful death from misery and from an endless search for well-being. However, after running a thousand miles for freedom, in the world of the short stories, such suffering exceeds the limits of misfortune.

The number of street children and in the streets escalated. The consequences of this degradation of human values are far more severe provided that reported cases of kidnapping and deaths of people are intensifying; a clear return to the aesthetic empire of misfortune. Nevertheless, there is, in storytelling, a perfect combination of good and the evil, which results from assembling, in the same collection, themes of death (found almost throughout the book), and love underlying the short stories entitled “Madalena, xiluva do meu coração” [Madalena, the love of my life] and “Nyeleti”.

Reading these texts as a deceptive rhetoric tracing of the past, it is not surprising that the axial narrator of the short stories pushes us to a predictable reading when, in a dedication form, he says the following: “may the reading of these short stories be the light and lightest taste of the land. The taste of our land”. If we rely on Francisco Noa’s words, taken from his book *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo* (2012, p. 77), this recommendation is a sort of an invitation by the author to celebrate the “triumph of reason and subjectivity”. That is, may the modern society be responsible for balancing the actual ambivalences between beliefs and convictions that sustain the diversity of evil.

In “Ngilina, tu vai morrer” [Ngilina, you going to die], the miserable life lived by the protagonist fits entirely within the hostile of “insults ever and ever”; of “working each and every day”; of the image of “a donkey for pulling carts”; of “the scars that ravage his cheeks, the mouth and the nose” (Cassamo, 1997, p. 13). These epithets are textual details that express a genuine detonation of pain that disturb Ngilina’s world views, reducing her chance of enjoying the benefits of the independence and freedom. On the other

⁶ “Mbunhar” is the same as saying “sucking an empty breast”, a sort of genetic suffering which passes on from generation to another. That is, the term tries to depict the pick of poverty in which, as it is said in hunger jargons, the majority stand and see the train that passes and, only stay and watch the dust that remains.

hand, the reality of the protagonist assumes a strong conformism to the subjectivity of interpreting life. Thus, Ngilina exposes the weaknesses of a reality which, per se, is not the Suleiman Cassamo's bachelor status, as far as the questions, doubts, skepticism, and fear are a cultural continuum almost epidemic.

There is a sort of a Bachelardian's "aesthetics of anguish" (1988, p. 25) which is far off to find happiness in the world of Suleiman Cassamo's characters. In his work, anguish ceased to be a factitious phenomenon: the characters cannot breathe freely because they are tormented by the incertitude. Let us see this angelical deep sigh of the protagonist "only Lord knows" (Cassamo, 1997, p.15). Ngilina lives in a world where reconciliation with the evil is only possible at heaven. The reference to Judaic and Christian evocation, in the short story entitled "Ngilina, tu vai morrer" places – xicuembo [God] – in a conflicting overlap at the semantic level. Indeed, the semantic force of the title sends us to an activity of extrapolating the meaning' of conflicts, present right in the first paragraph of the story, between life and death, the divine and the demonic suffering.

The renowned writer Paulina Chiziane recently published a book entitled *Ngoma Yethu*. There is an interesting passage in such compilation of data on Mozambican cults: "when people are confronted with events that the human wisdom cannot reach, they find explanation on the heavenly powers. When the unknown is unattainable, they say that it is superstitious, esoteric, diabolic, demonic, Beelzebub, satanic, and so forth" (Chiziane, 2015, p. 199).

It is "superstitious, esoteric, diabolic, demonic, Beelzebub, satanic" any clarification tries to explain that the maltreatments, suffering and disquiet in people's life results from sketching projects for future and for well-being. This way of celebrating the evil is not ended on the bible verses. It extrapolates the likelihood demiurgic bonds since it is an intertextual exercise that crosses the narratives of socio-cultural rifts. The following paragraphs eliminate all doubt since they attest the morbid state of human conditions in the world of the story. One of the narrative's productive techniques consists of using details, a process that embodies the aesthetics of microrealism⁷ that characterizes the Mozambican literature. I quote the second paragraph of the short story "Ngilina, tu vai morrer" in *O regresso do morto*, as an example that can be expanded to rest of the book: "This is the way Ngilina talks to her heart. Her swollen heart on the chest, heavy to the throat, and shutting her mouth. Silent tears bath the faces" (Cassamo, 1997, p. 15). The deep prostration and realistic clarity conveyed by the expression "this is the way Ngilina talks to her heart" is brought back in a more incisive and clearly sensitive way in the rest of the story:

The body hurts, yes, but it is the heart that pains more and more. The heart has swollen, it will burst on the chest, Ngilina, you going to die. You can go home to rest suffering. But, how will it be if her father spent all the money

⁷ Similar to portuguese poetry (Ferreira, 2012, p. 250), the Mozambican short story is profoundly characterized by the aesthetics of microrealism, as it prioritizes sensitive, visual and tactile aspects.

paid for lobolo⁸ on tontonto⁹ and wine bought at the monhé¹⁰ shop in town.
(Cassamo, 1997, p. 17)

The relevance of the description of feelings has to do with the subjective condition of a human person. However, the individualism gets a social and philosophical acceptance when it is associated with expressions such as: “you going to die”, “rest suffering”, “her father spent all the money paid for *lobolo*”. The issue is that, such philosophical feelings representing the predominantly anti-utopic cultural and political -ideological realities show a trend towards the narrativization of death aesthetics, disquiet, and suffering which, in a harsh manner, are detectable in “objective literature” mentioned by Roland Barthes (2009, p. 35).

The actions of the protagonist, the suffering that life has given her as a woman living on the brink of the abyss concentrate, in a unique moment, the rational and emotional aesthetic scheming of the world, present in Pessoa’s thought in *O livro do desassossego* [The book of disquiet] where, he states that “everything has become unbearable” (Pessoa, s.d., p. 50). For the protagonist of *O regresso do morto*, living itself has become a chasm and a big burden: parents, the house – the mother-in-law, the husband – the environment and the society, everything “oppresses her and makes her sick” (Pessoa, s.d.), and therefore, only death unburdens her. This situation is found in the different episodes of the short story where the social problems extrapolate the bonds of “self-revelation” (Pessoa, s.d., p. 394), read through the expressive ridge of death which brings life of the main character of the short story to an end.

The voice of the pestle flees to the bush. The pestle and Ngilina’ shadows expand and get taller. Her small breast looks bigger in the shadow, but it slightly shakes. The shadow also stops. Zombateira imitates Ngilina who rubs the saliva into her palm. This and all other shadows expand silently and embrace each other in order to dance the *xigubo* of Ngilina’s pestle.
(Cassamo, 1997, p. 16)

The nouns “voice”, “shadow”, “breast” that “embrace”, “silently” in the forest lead me to conclude that the human person ceases to be a socialization guild, a worldview of sharing values and symbols: the human person is just a source of resistance and of sibylline confrontation, what makes these nouns as markers of misery very significant. In literature, the semantics of the voice is, most of the times, associated with exultation and shout. The association between the pestle sound and Ngilina’s creates a perfect aesthetic symbiosis in building literary meanings. The shadow is the dark that glares the quietness of clarity. In the philosophical view of African tradition, the shadow is seen as the “second nature of the things and the living creatures and it is generally linked to death” (Chevalier & Gheerbrant, 2010, p. 615).

⁸ Traditional marriage, common in the south of Mozambique.

⁹ A mozambican traditional brew produced through destillation of fermented fruits such as oranges, sugarcanes, mangoes, cassava, etc.

¹⁰ Arabic descendant generally owning shops that sell essential supplies, groceries and clothes.

The breast that appears in the shadow draws life and narrative illusionism.

Ngilina's situation got worse when the husband returned home: "that day when her husband arrived, the mother-in-law complained about her to him. She said Ngilina was with mufanas¹¹ at the well when she went to fetch water. Youé! That was a vicious beating" (Cassamo, 1997, p. 17). The universal and traditional antonym mother-in-law and daughter-in-law and vice versa made the husband beating his wife until "having her teeth broken" and "Ngilina almost wanted to die" (Cassamo, 1997, p. 17). Dissensions of the kind are the usual cause of prejudice-based and early deaths in the world of the story, and it is, in fact, a behavior that emerges from marriage rituals¹², because they tend to keep what happened ngalesosikhathi¹³, the time of great respect for social values. They update the primitive practices of traditional contacts.

The death of the protagonist, actually caused by suffering, debility, and suicide is, at the integral realism level, caused by the degradation of all the certainties, despite the possible ironic rudderless, the truth is that most of her life, Ngilina was treated as "the donkey for pulling carts" by her husband and mother-in-law. As a consequence of such subhuman attitude, after suicide, in the bush, the chant and ritual for the dead is performed by the "turtledove cry" (Cassamo, 1997, p. 18), what, in my point of view, exacerbates the ruin of morality and the lack of respect for the human person. Would it be the "chant (...) of the turtledove pricking the heart of the savannah" (Cassamo, 1997, p. 16) the main reason for such misfortune? The truth is that, for Ngilina, dying is really better because everything ends. It is clearly explained: death emerges as an effect of a fatalistic mechanism which falls into a mythological fabric that has become the *Modus Vivendi* of the society.

The death was, in advance, predictable. In the short story that gives title to Suleiman Cassamo's book – *O regresso do morto* – the diegetic action is clearly stated when it is highlighted that "the dead bring a heavy cross from their graves" (Cassamo, 1997, p. 81). In other words, Death is an insuperable and indisputable reality. The intriguing aspect about Ngilina's death is that it results of *[ti]ndzava*¹⁴ (Cassamo, 1997, p. 82) told by the mother-in-law when she complained about the indolence of the daughter-in-law to her son: "lazy, lazy and lazy. Each and every day" (Cassamo, 1997, p. 17). In those false claims, the mother-in-law mentions "the *lobolo* her son paid" (Cassamo, 1997, p. 17), what shows that in the Mozambican traditional societies a woman is seen from the lens of exploitation and disdain; she is sold from birth.

To recreate thoughts about the myth of death, we should take into account the physiology of the entire traditional reality which folds life from one specific standpoint.

¹¹ Young boys.

¹² When a maiden gets married, she is given serious recommendations, firstly in private, by her aunts (traditional teachers for a woman), and secondly, through emotional chants and lectures, at moment of handing over the bride to the future groom. These are prior moments to woman or man's decisions willing to live together in spiritual communion or not. It is, in fact, the moment for declaring the mutual and intimate love.

¹³ A Zulu expression for "in ancient times"; mystical and historical time; the time of great traditions.

¹⁴ Fake, intrigue, lie and subversion by the mother-in-law. Filimone Meigos writes in his *Ensaio sobre a mentira e a inveja & outras coisas* (2015, p. 5), that "a mentira ocorre nos rapports sociaux diários" [the lie is within daily social relationships]. In fact, the lie got a privileged space in the sociology of common sense, lie and envy.

Very smelly, as argued by Filimone Meigos (2015, p. 184) in sociology of emotion, a lie dodges the truth of reason, spoiling the interpersonal relationships. Let us see an interesting pedagogical example: the gap left by the social rift is filled by lullaby of the “turtledove” and by the dense cold of the forest where the suicide took place. However, this is not surprising if we take into account what was stated by Gaston Bachelard (2008, p. 192) in *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* [Earth and reveries of will: an essay on the imagination of matter], in which the “sub-lunar universe” involves “the mineral kingdom”, “the plant kingdom” and “the animal world” and that they are all mutually complementary. Bearing in mind the social values clustering in exegesis, the “cry of the turtledove”, in the current complementariness, unfolds as an ancillary specimen of grief divagations.

The proposition *O regresso do morto* describes the pragmatic absurdity in the context of literary criticism. According to Chevalier and Alian Gheebrant (2010, p. 460), and assuming the symbolic understanding of the utterance “death is a perishable and destructive aspect of existence”. Therefore, celebrating the return of the dead can convey multiple levels of understanding. However, the destruction will never be a reason for a joyful celebration. The destruction must be wept and fought against by everyone

From the metaphysical point of view, death is, in the world of the story, experienced in a different way from the western perspective. In ethnic societies, the dead do not die. Instead, they immigrate to an imaginary world, made of symbols and magic; a universe which is the metaphor of real cosmos immersed in the world of mythology. Thus, although death is celebrated by tears and pain, this view is common in traditional societies. There is, in this viewpoint, a huge contradiction that derives from the fact that death is, on the one hand, an expression of a great sorrow, and, on the other hand, a representation of the metaphorical configuration of such pain in a dreamlike world; in the paradise of society imaginary world. In other words, in African traditional societies, death reifies the anthropological patterns and the development of the ethnic communities.

As I stated in the outset, and as it has been insistently referred by national and international critique, *O regresso do morto* is a collection of short stories of Mozambican socio-cultural affirmation, and as a consequence, its ideological foundations derive from the personal competences of Suleiman Cassamo, who is interested in describing a native aesthetic and socio-political universe, hand in hand, with the mechanism of building the *logos* of identity civilization.

Undoubtedly, the elements of a strong report, – chauvinism, misery, irrational violence and the ruin of a human being, are visible and vibrant. However, it does not seem that the expressive intention of the text lies on that domain. On the one hand, the aspects of report, especially the harshness of man’s power against the submissive woman, and the eschatological oppression by ethnic rules, which cannot be confused with justice – which instead defines the field of aesthetic and artistic practices of writers such as Orlando Mendes [in his brilliant book *Portagem* (1981)], Mia Couto¹⁵, Paulina Chiziane, João

¹⁵ His recent novel entitled *Mulheres de cinza* (2015) clearly denounces the man’s power over woman by referring to her as an object for sale or a machine for procreation.

Paulo Borges Coelho, and others. The specific featuring of a woman married through *lobolo*, for instance, being the main character of postmodern narratives, and, on the other hand, the big issues that stimulate poetic and philosophical thinking of the character make part of the core concerns shared by human consciousness, regardless of the time or space. Therefore, I believe that even in the process of affirmation of Mozambican literature, the semantic dimension of Cassamo's work is a very important element of aesthetic and literary affirmation. In other words, without losing the idiosyncratic values of micro-fiction, by its artistic quality, the work reaches the universal level of narrative master pieces. I reckon that this might be the reason why great works and true writers are interesting to everyone. Suleiman Cassamo, with his *Le retour du mort*, redefines the complex space of human soul.

Translation: Arsénio Augusto Chelengo

FUNDING

Article developed in the context of the project “Memories, cultures and identities: how the past weights on the presentday intercultural relations in Mozambique and Portugal?”, supported by Aga Khan Development Network and Portuguese Foundation for Science and Technology.

REFERENCES

- Bachelard, G. (1996). *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, G. (2008). *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. S. Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. (2011). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (2009). *Ensaio crítico*. Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, W. (2012). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Antropos.
- Cassamo, S. (1997). *O regresso do morto*. Alfragide: Editorial Caminho.
- Chevalier, J.-C., & Gheerbrant, A. (2010). *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema.
- Chiziane, P. & Martins, M. (2015). *Ngoma Yethu: o curandeiro e o novo testamento*. Maputo. Índico Editores.
- Ernesto, M. G. G. (2002). Morte e solidão em a velha e a aranha. *União dos escritores angolanos: críticas & ensaios*. Retrieved from <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=634>
- Ferreira, A. M. (2012). Sinais de ruína na poesia de Joaquim Manuel Magalhães. In A. M. Ferreira, *Sinais de Cinza: estudos de literatura* (pp. 243-270). Braga: Ópera Omnia.

Martins, M. de L. (2011). Média e melancolia – o trágico, o grotesco e o barroco. In M. Acciaiuoli & M. A. Babo (Eds.), *Arte & melancolia* (pp. 53-65). Lisboa: Instituto de História da Arte / Estudos de Arte Contemporânea e Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. Retrieved from <http://hdl.handle.net/1822/24106>

Martins, M. de L. (2013). O Corpo Morto: Mitos, ritos e superstições. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 1(1), 109-134. Retrieved from <http://hdl.handle.net/1822/29225>

Meigos, F. (2015). *Ensaio sobre a mentira e a inveja & outras coisas*. Maputo: Lithangu Editora.

Mendes, O. (1981). *Portagem*. Coimbra: Edições 70.

Noa, F. (2014). *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. Maputo: Ndjira.

Pessoa, F. (s.d.). *Livro do desassossego*. S. Paulo: Editora Brasiliense.

BIOGRAPHICAL NOTE

Martins José Chelene Mapera, Mozambican, holds a PhD in Cultural Studies from the Universities of Aveiro and Minho, Dean of the Faculty of Social Sciences and Humanities, Universidade Zambeze, Professor of Sociology of Culture, at the Doutoral Program in Language, Culture and Society, lecturer (Cape Verdean and Guinean Literature and Interactions and Discursive Practices modules) at master and Doutoral Program, in the Universidade Pedagógica. He also teaches the disciplines of Speech Linguistics and Advanced Portuguese, in the master's degree in Literature and Portuguese Language; Semiotics, Semiology of Communication and Image of Speech, in the honour degree of Communication Sciences, at Universidade Zambeze. He also published several scientific articles in *Forma Breve*, at the University of Aveiro, and *Realismo e lirismo, em Terra sonâmbula, de Mia Couto, e Chuva braba, de Manuel Lopes* (2015), PhD thesis; *Poema aberto e a tela da diversidade* (2017); *Cinzas de cão: ensaios críticos de literatura* (2018).

E-mail: mmapera@uz.ac.mz; jose.mapera@ua.pt

Address: Universidade de Zambeze, Beira, Moçambique.

* Submitted: 04-09-2018

* Accepted: 05-01-2019

CENTROS DE REEDUCAÇÃO EM MOÇAMBIQUE (1975-1985): MEMÓRIAS, SILÊNCIOS E DISCURSOS JORNALÍSTICOS

Orquídea Ribeiro & Daniela da Fonseca

RESUMO

No período pós-independência, o objetivo da Frelimo era “livrar a sociedade moçambicana de mazelas associadas ao mundo colonial, burguês e capitalista, rumo à construção do Homem Novo, que passava necessariamente por um processo de “reeducação”, no interior do qual os indivíduos seriam introduzidos numa nova ordem” (Thomaz, 2008, p. 179). Esta nova ordem implicava “trabalho disciplinado, despojamento material, superação de antigas lealdades (étnicas, religiosas, de classe, de raça, regionais) e comportamento moral inatacável” sinónimo do “ideal de Homem Novo” (Thomaz, 2008, p. 179). Os artigos publicados em jornais moçambicanos da época contrastam com os textos dos media internacionais. Ungulani Ba Ka Khosa apresenta, em *Entre as memórias silenciadas* (2013), um retrato de Moçambique nos primeiros anos do período pós-independência com a ficção a alertar para a necessidade de desafiar e recuperar as memórias silenciadas dos campos de reeducação instituídos pelos dirigentes da Frelimo para construir/educar um “Homem novo”. Ba Ka Khosa (2013) procura desmistificar e exorcizar a história do passado recente com um texto que (re)visita a realidade moçambicana no período pós-independência, que para os reeducandos foi sinónimo de violência, sofrimento e exclusão da história e da memória. Como um dos autores mais provocadores da contemporaneidade moçambicana, Ba Ka Khosa “dilui o passado no presente, a ficção na realidade, fazendo da literatura um vivaz espaço para o debate político” (Gallo, 2013, p. 293). Neste artigo propõe-se analisar a obra de Ungulani Ba Ka Khosa em paralelo com os textos publicados nos meios de comunicação nacionais e internacionais.

PALAVRAS-CHAVE

Centros de reeducação; Moçambique; memória; Ungulani Ba Ka Khosa; imprensa

RE-EDUCATION CENTRES IN MOZAMBIQUE (1975-1985): MEMORIES, SILENCES AND JOURNALISTIC SPEECHES

ABSTRACT

In the post-independence period, Frelimo’s goal was to “free Mozambican society from damage related to the colonial, bourgeois and capitalist world, towards the creation of a New Mankind that would necessarily go through a process of ‘re-education’, pursuant to which individuals would be inserted into a new order” (Thomaz, 2008, p. 179). This new order implied “disciplined work, material detachment, overcoming old loyalties (ethnic, religious, class, racial, regional) and unassailable moral behaviour” meaning the “ideal of a New Mankind” (Thomaz, 2008, p. 179). Articles published in Mozambican newspapers at the time contrast with international media texts. In *Entre as memórias silenciadas* [Between silenced memories] (2013), Ungulani Ba Ka Khosa portrays Mozambique in the first years of post-independence through fiction, alerting to the need for challenging and retrieving the silenced memories of the re-education camps, implemented by Frelimo’s leaders, to build/educate a “new Mankind”. Ba Ka Khosa (2013) seeks to demystify and exorcise the history of a recent past with a work that (re)visits Mozambican reality in the post-independence period, which, to the re-educated, was synonym of violence,

suffering and exclusion from history and memory. As one of the most provocative authors of Mozambican contemporaneity, Ba Ka Khosa “blurs the past with the present, fantasy with reality, transforming literature into a live space for political debate” (Gallo, 2013, p. 293). This paper has the purpose of analysing the work of Ungulani Ba Ka Khosa and, simultaneously, the pieces published in national and international mass media.

KEYWORDS

Re-education centres; Mozambique; memory; Ungulani Ba Ka Khosa; press

INTRODUÇÃO

O trabalho que aqui se apresenta tem como principal objetivo a análise da receção dos temas dos campos de reeducação em Moçambique, nos jornais da época (1975-1985), comparando os conteúdos editados pela imprensa moçambicana e pela imprensa internacional e estabelecendo um paralelo e uma comparação com a obra *Entre as memórias silenciadas* (2013) de Ungulani Ba Ka Khosa.

No período pós-independência, o objetivo da Frelimo era o de “livrar a sociedade moçambicana de mazelas associadas ao mundo colonial, burguês e capitalista, rumo à construção do Homem Novo, que passaria necessariamente por um processo de “reeducação”, no interior do qual os indivíduos seriam introduzidos numa nova ordem” (Thomaz, 2008, p. 179). Esta nova ordem implicava “trabalho disciplinado, despojamento material, superação de antigas lealdades (étnicas, religiosas, de classe, de raça, regionais) e comportamento moral inatacável” sinónimo do “ideal de Homem Novo” (Thomaz, 2008, p. 179).

Após a independência, a Frelimo esforçou-se por implementar um “protocolo utópico de regeneração social” (Serra citado em Moreira, 2010, p. 112) para criar o “homem novo” com o objetivo de “combater os “reaccionários” e o desvio ideológico, as “estruturas políticas retrógradas”, a sabotagem económica, o desemprego, a vagabundagem, o afluxo às cidades, etc. Uma atenção muito particular foi dada à “infiltração”, à “detecção” e à “denúncia” dos “elementos infiltrados” (Serra citado em Moreira, 2010, p. 112). Para este “combate” aos desvios sociais, apontados pelo governo da Frelimo, foram criados os centros/campos de reeducação que eram na realidade campos de trabalhos forçados e que integram um capítulo por escrever na história de Moçambique. Para estes lugares de repressão localizados em regiões distantes da capital, principalmente no norte, eram enviados os “inimigos: membros das organizações ‘fantoques’ coloniais, agentes da polícia secreta portuguesa, sabotadores económicos, ‘operadores psicológicos’, apologistas do capitalismo, defensores e praticantes de qualquer tipo de exploração do homem pelo homem, racistas, tribalistas, regionalistas, agentes do imperialismo, venais e corruptos (especialmente prostitutas), críticos da linha política da Frelimo, promotores de greves, da divisão do ‘lucro fácil’” (Serra citado em Moreira, 2010, p. 112) onde se procedia à “edificação de uma nova moral em catecismos inventados na hora” (Ba Ka Khosa, 2013, p. 65).

Para a criação da nova sociedade, a Frelimo impôs uma política de “modernização autoritária” abrangente que pressupunha, entre outros, a criação de aldeias comunais, por oposição às povoações pequenas e dispersas, acentuando práticas impostas para a criação do “homem novo” como a negação das autoridades e culturas tradicionais, da religião, e a erradicação dos supostos marginais da sociedade como desempregados, ladrões, prostitutas, drogados, etc.

Neste sentido, visa o presente trabalho provocar uma reflexão sobre os factos ocorridos e recuperar *memórias* silenciadas dos *campos de reeducação* instituídos pelos dirigentes da Frelimo para construir/educar um “homem novo”, a partir do confronto entre a obra de Ungulani Ba Ka Khosa e as publicações da imprensa moçambicana e internacional.

A metodologia usada é mista, quantitativa e qualitativa, fazendo recurso, em particular, à pesquisa documental, e à análise de conteúdo, enquanto ferramenta híbrida de recolha e tratamento de dados, técnica que permite obter informações relevantes sobre a temática aqui em análise, à luz daquilo que era publicado pelos jornais, locais e internacionais, e do texto do romance do historiador e escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa.

ENTRE AS MEMÓRIAS SILENCIADAS

Ungulani Ba Ka Khosa apresenta, em *Entre as memórias silenciadas* (2013), um retrato de Moçambique nos primeiros anos do período pós-independência com a ficção a desafiar e a recuperar as memórias silenciadas dos campos de reeducação instituídos pelos dirigentes da Frelimo para construir/educar um “Homem novo”. Ba Ka Khosa inscreve a história do passado recente do país num texto que (re)visita um capítulo [obscuro] dos primeiros anos de liberdade que para os reeducandos foi sinónimo de violência, sofrimento, injustiças e exclusão da história e da memória. Como um dos autores mais provocadores da contemporaneidade moçambicana, Ba Ka Khosa combate a desmemória “dilui[ndo] o passado no presente, a ficção na realidade, fazendo da literatura um vivaz espaço para o debate político” (Gallo, 2013, p. 293).

Entre as memórias silenciadas, simplificando, apresenta a relação entre três prisioneiros de um campo de reeducação situado na província do Niassa e, em paralelo, a relação de quatro amigos que vivem em Maputo, retratando os universos rural e urbano no período pós-independência. Dos prisioneiros destaca-se Tomás, um camarada (ex-soldado da Frelimo) que lutou pela liberdade, respeitado, guardador de memórias, aquele que deixa a marca dos silenciados, dando dignidade aos mortos através de traços e desenhos nas paredes das casas que habitam nos campos:

pela dignidade que dá aos mortos, presenteando-os com traços que sempre renova quando a memória do tempo teima em apagá-los com a chuva e o vento a abaterem-se sobre as paredes. (...) é reconfortante ver o velho com os seus fios de algodão desganhados na cabeça e no queixo

debruçado nas paredes dos defuntos, restaurando os sinais dos mortos.
(Ba Ka Khosa, 2013, p. 51)

Tomás personifica a injustiça, detido sem acusação e sem julgamento, resultado de um sistema mal-organizado, manchado por ilegalidades, abuso de poder e autoritarismo, sendo, como muitos outros reeducandos, vítima da falta de comunicação entre o governo de Maputo e os responsáveis pelos campos/centros de reeducação.

A ligação entre o espaço rural e o urbano faz-se através da ligação entre as personagens do campo de reeducação e as personagens associadas à cidade de Maputo.

Os reeducandos foram interna e forçosamente deslocados para os campos em zonas rurais longínquas dos locais de origem, sem acusação formada e sem se poderem defender e, por vezes, sem saberem a razão para a deslocação forçada. Nos campos eram assolados pela consciência da não identidade, situação explícita para os reeducandos, na obra de Ba Ka Khosa:

nós não éramos coisa alguma. Éramos nada. Não tínhamos nada. A nossa fronteira de existência estava entre a humanidade e a animalidade. De dia havia Homens à nossa guarda. À noite éramos entregues às regras da natureza. Estávamos na zona de ninguém. (...) Éramos pessoas sem o palco da existência a que chamam sociedade. (...) a nossa vida estava no limite. (2013, p. 59)

A afirmação de que o que se passa nos campos/centros de reeducação é assunto que não ficará registado na memória coletiva está explícito na obra:

amanhã ninguém se lembrará deste macabro gesto de nos atirarem para estes ermos espaços com a finalidade de criarem um homem novo. (...) Ninguém guardará na memória estes tempos falhados. (...) Somos número, carne de abate. Gente sem nome e sem registo. Não há história para nós. Não há memória. (...) Aqui não haverá registo, não haverá testemunhas. Este tempo será de sonho, de ficção. (...) Não haverá memória destes tempos. (Ba Ka Khosa, 2013, pp. 122-123)

Entre as memórias silenciadas (2013) retrata a desterritorialização forçada promovida pelo Estado da Frelimo através de deportações massivas para os campos de reeducação ou para os campos de trabalho longe da capital, em províncias longínquas como o Niassa, para limpar a sociedade, erguendo o homem novo livre do colonialismo e preparado para construir a nação. Terminada a operação dos centros de reeducação, passou-se a investir na construção de aldeias comunais – na obra é referida Unango (Ba Ka Khosa, 2013, p. 193) – como espaços adequados à nova realidade moçambicana onde os ex-reeducandos eram encorajados a se reunirem com as famílias e a reconstruir a vida, apoiando-se no coletivo. A integração em atividades produtivas a serem desenvolvidas coletivamente pela população contribuía para combater o subdesenvolvimento das províncias mais rurais e para recuperar indivíduos indisciplinados cujo comportamento teria sido prejudicial para a sociedade.

CORPUS JORNALÍSTICO

O *corpus* selecionado para a análise empírica, a partir da análise de conteúdo, consistiu na literatura produzida pelos jornais moçambicanos da época e pelos jornais internacionais que também publicaram sobre o assunto, contabilizando-se um total de vinte e seis peças, distribuídas por diferentes géneros jornalísticos: *breves*, *editoriais*, *artigos de opinião*, *reportagens*, *notícias*, *entrevistas*, *crónicas* e outros. Os jornais considerados para análise foram: *Notícias* [Maputo]; *Tempo* [Maputo]; *A Capital* [Lisboa], com um trabalho que remete para o *Daily News* da Tanzânia; *Daily News [Dar es Salaam]*; *Afrique-Asie* [Paris]; *To the Point* [Johannesburg]; *Washington Post* [Washington DC]; *Los Angeles Times* [Los Angeles]; *Summary of World Broadcasts* [London]; *The Review [International Commission of Jurists]* [Geneva].

O intervalo cronológico observado neste estudo respeita os anos que vão de 1976 até 1985. No que se refere aos géneros jornalísticos presentes no *corpus*, verifica-se um domínio do género *reportagem* logo seguido do género *breves*, sendo certo que há ainda a presença de um *editorial*, dois *artigos de opinião*, entre algumas *notícias* e uma *entrevista*. Registe-se que em alguns dos textos que compõem o *corpus* houve uma certa dificuldade em compreender a que género esses textos diziam respeito, dada a sua hibridade. Não raro, algumas reportagens eram intercetadas pela opinião pessoal do jornalista que as elaborava. Há que salientar que os textos nacionais se identificam com o discurso hegemónico do governo e passaram no crivo da censura.

Apresentado o *corpus*, procurar-se-á responder a alguns objetivos fundamentais neste trabalho: a) quais os temas recorrentes nas publicações jornalísticas moçambicanas; b) que género jornalístico ocorre com maior frequência nessas publicações; c) que diferenças existem entre os trabalhos realizados pela imprensa local e pela imprensa internacional, para que se possa fazer, a partir daí, as inferências e potenciais comparações com o trabalho desenvolvido pelo escritor Ungulani Ba Ka Khosa.

O presente estudo utiliza a análise de conteúdo como metodologia e técnica preferencial de recolha de dados. Crê-se assim que qualquer texto-objeto de qualquer estudo deve permitir a realização de inferências a partir de um *corpus* concreto.

Utilizando a análise de conteúdo como metodologia e técnica preferencial de recolha de dados, escolheu-se como objeto de estudo “as publicações jornalísticas moçambicanas e estrangeiras sobre os campos de reeducação”; e uma vez delimitado o *corpus*, definiu-se aquilo que se pretendeu analisar no texto, preferindo-se uma abordagem aberta dos jornais, isto é, sem que se tenha formulado uma hipótese de partida. Depois disso, procurou-se recolher as principais temáticas referidas ao longo do *corpus*, para que estas se pudessem corporizar numa contagem posterior de frequências.

Depois de feita a categorização, procedeu-se à delimitação da unidade de registo, ou seja, da unidade base de significação que é inserida nas categorias e contabilizada posteriormente. A título de exemplo, em algumas ocasiões a unidade de registo selecionada terá sido, por exemplo, “referência à sociedade capitalista portuguesa”, sendo que este termo albergava outras definições que se aproximariam desta, como por exemplo a “ideologia burguesa portuguesa”.

O presente estudo possui, por isso, três grandes categorias a reter: a) territorialidades; b) ideário do regime; c) e narrativas ideológicas. Cada uma destas categorias terá várias subcategorias e, algumas delas, dimensões positivas/negativas com base nas peças jornalísticas acedidas.

No que diz respeito à categoria n.º 1, aqui definida como “territorialidades”, há uma prevalência, no *corpus* consultado, para a existência de três espaços geográficos em destaque: Portugal, Moçambique e Rússia.

No que diz respeito à categoria n.º 2, “*ideário do regime*”, importava descobrir de que forma era pontuada a subcategoria “campos de reeducação” vistos à luz dos média nacionais moçambicanos e internacionais, salientando-se duas dimensões dessa subcategoria: uma *dimensão negativa* associada à definição de campos de reeducação, descritos a partir de vários indicadores, como a questão das referências a tortura, ao desgaste físico, à menção direta da morte no campo, entre outras, e uma *dimensão positiva*, hasteada na forma como os jornalistas, editores, comentadores, teciam apreciações relevantes sobre o trabalho executado pela Frelimo, associando os campos de reeducação a aspetos que se relacionam com a política do homem novo, com as medidas de clemência, com a argumentação ligada à necessidade de punir os “vagabundos”, os infratores, as prostitutas, os vadios e outros grupos marginalizados da sociedade moçambicana.

DESCRIÇÕES NEGATIVAS ASSOCIADAS AOS CAMPOS DE REEDUCAÇÃO	FREQUÊNCIAS	FREQUÊNCIA RELATIVA
Abuso e desgaste físico	15	37,5%
Dia-a-dia sofrível no campo	12	30%
Casos de tortura	8	20%
Más condições técnicas e estruturais do campo	3	7,5%
Mortes no campo	2	5%
N/Total	40	100%

Tabela 1: Descrições negativas associadas aos campos de reeducação

Verifica-se que a imprensa enfatiza sempre os temas e as descrições que se associam ao desgaste dos prisioneiros, sem que assim os defina muitas vezes, particularmente no caso dos média moçambicanos.

É sem surpresa que se verifica uma prevalência dos argumentos que fazem associar os campos de reeducação ao combate a uma série de problemas da sociedade moçambicana, definidos em termos de grupos marginais, prostituição, vida ociosa.

No que se refere à categoria n.º 3, definida como “narrativas ideológicas”, verifica-se a presença das subcategorias de socialismo, marxismo e leninismo e capitalismo. No que se refere à comparação entre as subcategorias propostas, há uma diferença notória entre as frequências atribuídas ao socialismo (N=5) e ao capitalismo (N=20) que os jornais atribuem a Portugal.

DESCRIÇÕES POSITIVAS ASSOCIADAS AOS CAMPOS DE REEDUCAÇÃO	FREQUÊNCIAS	FREQUÊNCIA RELATIVA
Combate aos marginalizados, prostituição, vagabundos, vadios, ladrões e dissidentes políticos	40	57,14%
Reforço positivo da política do homem novo	12	17,1%
Exaltação da política de clemência	7	10%
Referência direta positiva sobre os campos de reeducação	4	5,71%
Argumentação apoiada na luta contra o subdesenvolvimento	3	4,28%
Exaltação dos grupos dinamizadores	2	2,85%
Referência à entrega de dinheiro e de alfaías para reconstrução	2	2,85%
N/Total	70	100%

Tabela 2: Descrições positivas associadas aos campos de reeducação

Para além dessa questão, importa frisar que no que se refere às suas dimensões, positiva e negativa, ao capitalismo raramente é atribuído um sentido positivo.

Se se atentar agora às opções temáticas provenientes do *corpus*, verificar-se-á uma preferência pelos temas associados às dimensões positivas/negativas dos campos de educação, bem como às diferenças que existem entre a imprensa moçambicana e a imprensa internacional.

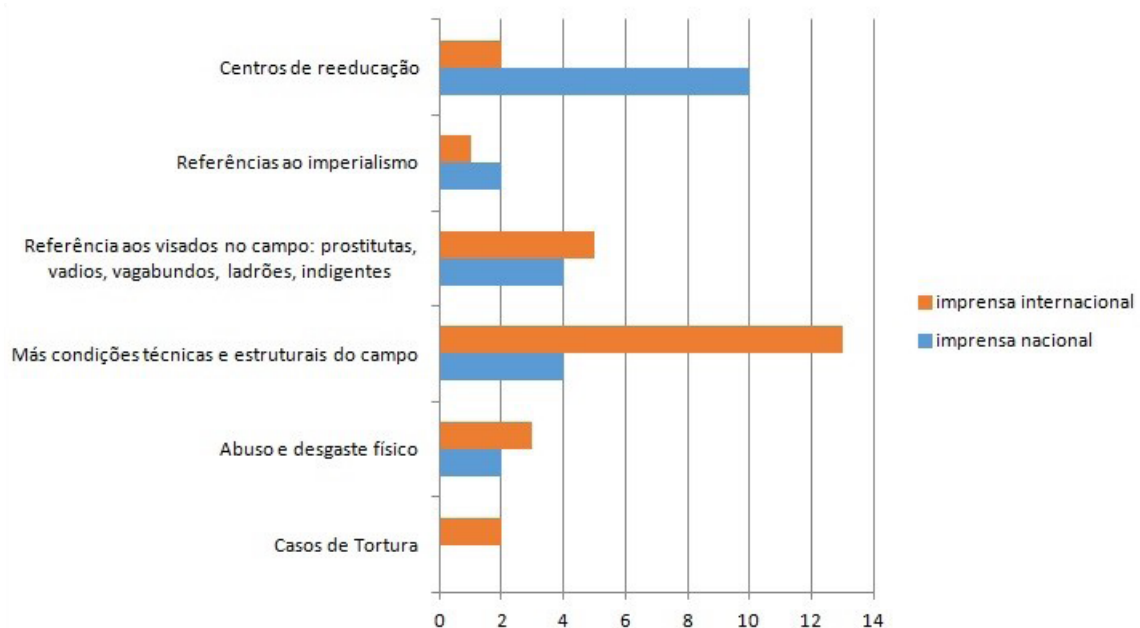


Gráfico 1: Comparação entre os temas mais comuns na imprensa moçambicana e na imprensa internacional

No que respeita aos campos temáticos explorados, verifica-se então que enquanto a imprensa moçambicana explica os temas relativos aos centros de reeducação, vislumbrados de forma positiva, engrandecendo o ideário da Frelimo, nas suas múltiplas derivações, a imprensa internacional salienta, de forma expressiva, as más condições técnicas e estruturais dos campos de reeducação. Há também um outro item em que a imprensa internacional salienta uma diferença para com a imprensa moçambicana: as referências aos visados no campo: as *prostitutas*, os *indigentes*, entre outras definições.

CONCLUSÃO

Nos artigos do jornal *Notícias*¹ de Maputo e da Revista *Tempo*² é visível o discurso hegemónico do governo ainda que se questione os objetivos dos campos; os artigos dos média internacionais [A *Capital* com um artigo que remete para o *Daily News* da Tanzânia; o *Daily News*; *Afrique-Asie*; *To the Point*; *Washington Post*; *Los Angeles Times*; *Summary of World Broadcasts*, *The Review [International Commission of Jurists]* oferecem uma leitura que chama à atenção para a injustiça e violação de direitos humanos. O discurso jornalístico nacional sofre alterações, especialmente a partir das visitas de Samora Machel ao Niassa e a Cabo Delgado em 1981, passando a incorporar informação sobre irregularidades no processo de reeducação. Esta mudança deveu-se à “pressão da opinião pública internacional”, tendo o presidente ordenado “inquéritos confidenciais sobre as condições de vida nos campos” (Pinto de Sá, 1995, p. 26).

Os textos aqui analisados mostram que “a pátria [moçambicana] ergueu-se com as vozes dos que vieram das matas. (...) Eles é que ditaram as regras. Soterraram tudo e todos os que quiseram clamar por vozes plurais” (Ba Ka Khosa, 2013, p. 101); o *corpus* jornalístico aqui analisado e o romance *Entre as memórias silenciadas* (2013) de Ungulani Ba Ka Khosa complementam-se, retratando a intransigência revolucionária da Frelimo na primeira década pós-independência, alertando para a necessidade de combater a desmemória e recuperar vozes silenciadas, contribuindo para construir um capítulo da história de Moçambique a várias vozes.

REFERÊNCIAS

Ba Ka Khosa, U. (2013). *Entre as memórias silenciadas*. Maputo: Alcance Editores.

¹ O *Notícias* é um jornal diário publicado em Maputo, Moçambique, fundado por Manuel Simões Vaz a 15 de abril de 1926, tendo sucedido a *O Correio de Moçambique* (Hohlfeldt, 2010, p.3).

² A revista *Tempo* foi fundada em 1970 por jornalistas próximos da Frente de Libertação de Moçambique. “Após a independência de Moçambique, a nova política de informação confiou aos meios de comunicação, em especial à revista *Tempo*, o compromisso de apoiar a emancipação feminina, devendo publicar notícias do “interesse das mulheres”, além de noticiar atividades da Organização das Mulheres de Moçambique (OMM). Apesar do discurso hegemónico do governo e da censura exercida em suas edições, a defesa pela liberdade de imprensa tornou essa revista um campo de brechas, com discursos contraditórios e críticos àqueles do governo no período” (Santana, 2009, p. 83). Para mais informação sobre a revista *Tempo*, consultar Machaiana (2002).

- Gallo, F. (2015). Resenha. BA KA KHOSA, Ungulani. *Entre memórias silenciadas*. Maputo, Moçambique. Ed. Alcance, 2013. 226p. *SCRIPTA*, 19(37), 293-295. Retirado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5821945.pdf>
- Hohlfeldt, A. (2010). Os profissionais de Moçambique no campojornalístico em 1960: consensos e contradições. Grupo de Trabalho de Jornalismo do XVIII Encontro da Compôs, na PUCMG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2010. Retirado de http://compos.com.puc-rio.br/media/gt9_antonio_hohlfeldt.pdf
- Machiana, E. (2002). *A revista Tempo e a Revolução Moçambicana: da mobilização popular ao problema da crítica na informação, 1974-1977*. Maputo: Promédia.
- Moreira, T. T. (2010). Memória e história em Campos de trânsito de João Paulo Borges Coelho. *Afro- Ásia*, 42, 109-124. Retirado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77020008004>
- Pinto de Sá, J. (1995, 25 de junho). Os campos da vergonha. A história inédita dos “centros de reeducação” em Moçambique. *Público Magazine*, 277, 18-34. Retirado de <http://macua.blogs.com/files/magazine1995camposfrelimo.pdf>
- Santana, J. S. (2009). Mulheres de Moçambique na revista Tempo: o debate sobre o lobolo (casamento). *Revista de História*, 1(2), 82-98. Retirado de http://www.revistahistoria.ufba.br/2009_2/ao6.pdf
- Thomaz, O. R. (2008). “Escravos sem dono”: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. *Revista de Antropologia*, 51(1), 177-214. Retirado de <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27305>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Orquídea Moreira Ribeiro é doutorada em Ciências Humanas e Sociais, com especialização em Cultura, com uma tese em Estudos Afro-Americanos; é professora auxiliar no Departamento de Letras, Artes e Comunicação da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), onde leciona unidades curriculares na área das Ciências da Cultura, como Teorias da Cultura, Culturas Pós-Coloniais da Língua Portuguesa e Culturas Africanas Comparadas. É investigadora integrada no Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória” (CITCEM) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) onde participa no Grupo de Pesquisa “Representações Locais e Globais”/“Representações Glocais”. A sua principal área de investigação centra-se nas Culturas Africanas de Língua Portuguesa e Culturas Comparadas, tendo publicado vários artigos em estudos africanos e afro-americanos.

Email: oribeiro@utad.pt

Morada: Departamento de Letras, Artes e Comunicação, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Quinta de Prados, Apartado 1013, 5000-801 Vila Real

Daniela Esperança Monteiro da Fonseca nasceu em 1977 e ingressou no ensino superior em 1995, na Universidade do Minho, em Braga, licenciando-se em Comunicação Social, no ano de 2000. Em 2001 entrou no mestrado em Ciências da Comunicação-ramo Informação e Jornalismo, na mesma universidade, defendendo a sua tese intitulada “A evolução do género jornalístico” em 2004. Em termos profissionais fez assessoria

de imprensa no Sindicato dos Trabalhadores em Funções Públicas e Sociais do Norte (STFPSN) no Porto, entre 2005 e 2007. Doutorou-se em Ciências da Comunicação, em 2014, na Universidade da Beira Interior, Covilhã, com uma tese intitulada “O papel das Relações Públicas na modernização dos sindicatos portugueses. Novos e velhos movimentos sociais”. É Professora Auxiliar na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, onde ingressou em setembro de 2007. É diretora da licenciatura e do mestrado em Ciências da Comunicação e vice-diretora do curso de Comunicação e Multimédia, desde 2017.

Email: dfonseca@utad.pt

Morada: Departamento de Letras, Artes e Comunicação, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Quinta de Prados, Apartado 1013, 5000-801 Vila Real

* **Submetido: 12-09-2018**

* **Aceite: 02-02-2019**

RE-EDUCATION CENTRES IN MOZAMBIQUE (1975-1985): MEMORIES, SILENCES AND JOURNALISTIC SPEECHES

Orquídea Ribeiro & Daniela da Fonseca

ABSTRACT

In the post-independence period, Frelimo's goal was to "free Mozambican society from damage related to the colonial, bourgeois and capitalist world, towards the creation of a New Mankind that would necessarily go through a process of 're-education', pursuant to which individuals would be inserted into a new order" (Thomaz, 2008, p. 179). This new order implied "disciplined work, material detachment, overcoming old loyalties (ethnic, religious, class, racial, regional) and unassailable moral behaviour" meaning the "ideal of a New Mankind" (Thomaz, 2008, p. 179). Articles published in Mozambican newspapers at the time contrast with international media texts. In *Entre as memórias silenciadas* [Between silenced memories] (2013), Ungulani Ba Ka Khosa portrays Mozambique in the first years of post-independence through fiction, alerting to the need for challenging and retrieving the silenced memories of the re-education camps, implemented by Frelimo's leaders, to build/educate a "new Mankind". Ba Ka Khosa (2013) seeks to demystify and exorcise the history of a recent past with a work that (re)visits Mozambican reality in the post-independence period, which, to the re-educated, was synonym of violence, suffering and exclusion from history and memory. As one of the most provocative authors of Mozambican contemporaneity, Ba Ka Khosa "blurs the past with the present, fantasy with reality, transforming literature into a live space for political debate" (Gallo, 2013, p. 293). This paper has the purpose of analysing the work of Ungulani Ba Ka Khosa and, simultaneously, the pieces published in national and international mass media.

KEYWORDS

Re-education centres; Mozambique; memory; Ungulani Ba Ka Khosa; press

CENTROS DE REEDUCAÇÃO EM MOÇAMBIQUE (1975-1985): MEMÓRIAS, SILÊNCIOS E DISCURSOS JORNALÍSTICOS

RESUMO

No período pós-independência, o objetivo da Frelimo era "livrar a sociedade moçambicana de mazelas associadas ao mundo colonial, burguês e capitalista, rumo à construção do Homem Novo, que passava necessariamente por um processo de "reeducação", no interior do qual os indivíduos seriam introduzidos numa nova ordem" (Thomaz, 2008, p. 179). Esta nova ordem implicava "trabalho disciplinado, despojamento material, superação de antigas lealdades (étnicas, religiosas, de classe, de raça, regionais) e comportamento moral inatacável" sinónimo do "ideal de Homem Novo" (Thomaz, 2008, p. 179). Os artigos publicados em jornais moçambicanos da época contrastam com os textos dos media internacionais. Ungulani Ba Ka Khosa apresenta, em *Entre as memórias silenciadas* (2013), um retrato de Moçambique nos primeiros anos do período pós-independência com a ficção a alertar para a necessidade de desafiar e recuperar as memórias silenciadas dos campos de reeducação instituídos pelos dirigentes da Frelimo para construir/educar um "Homem novo". Ba Ka Khosa (2013) procura desmistificar e exorcizar a história do passado recente com um texto que (re)visita a realidade moçambicana no período pós-independência, que para os reeducandos foi sinónimo de violência, sofrimento e exclusão

da história e da memória. Como um dos autores mais provocadores da contemporaneidade moçambicana, Ba Ka Khosa “dilui o passado no presente, a ficção na realidade, fazendo da literatura um vivaz espaço para o debate político” (Gallo, 2013, p. 293). Neste artigo propõe-se analisar a obra de Ungulani Ba Ka Khosa em paralelo com os textos publicados nos meios de comunicação nacionais e internacionais.

PALAVRAS-CHAVE

Centros de reeducação; Moçambique; memória; Ungulani Ba Ka Khosa; imprensa

INTRODUCTION

The work presented here focuses on analysing the reception of the re-education camp themes in Mozambique, in the newspapers of that period (1975-1985), comparing the content edited by the Mozambican and the international press and drawing parallels, while comparing them with *Entre as memórias silenciadas* (2013) by Ungulani Ba Ka Khosa.

In the post-independence period, Frelimo’s goal was to “free Mozambican society from damage related to the colonial, bourgeois and capitalist world, towards the creation of a New Mankind that would necessarily go through a process of ‘re-education’, pursuant to which individuals would be inserted into a new order” (Thomaz, 2008, p. 179). This new order implied “disciplined work, material detachment, overcoming old loyalties (ethnic, religious, class, racial, regional) and unassailable moral behaviour” meaning the “ideal of a New Mankind” (Thomaz, 2008, p. 179).

After independence, Frelimo endeavoured to deploy a “utopian protocol for social regeneration” (Serra quoted in Moreira, 2010, p. 112) to create a new mankind with the purpose of “fighting the reactionaries” and ideological deviation, “retrogressive political structures”, economic sabotage, unemployment, vagrancy, massive access to cities, etc. “Infiltration”, “detection” and “report” of the “infiltrated elements” were taken into particular consideration (Serra quoted in Moreira, 2010, p. 112). To “fight” the social deviation indicated by Frelimo’s government, re-education centres/camps were created, but were, in reality, forced labour camps. These are part of a chapter that is yet to be written in the history of Mozambique. To these places of repression, located in areas distant from the capital, mostly in the north, were sent the “enemies: members of colonial ‘puppet’ organisations, Portuguese secret police agents, economic saboteurs, ‘psychological operators’, capitalism supporters, advocates and practitioners of any type of exploitation of man by man, racists, tribalists, regionalists, imperialism agents, venal and corrupt individuals (mainly prostitutes), anyone who criticised Frelimo’s politics, strike promoters, ‘easy money’ division adepts” (Serra quoted in Moreira, 2010, p. 112) and where the “edification of a new moral based on beliefs that were fabricated in the moment” was operated (Ba Ka Khosa, 2013, p. 65).

For the creation of the new society, Frelimo imposed a comprehensive “authoritarian modernisation” policy that implied, among others, the establishment of communal

villages, as opposed to the small and disperse villages, emphasising practises for the creation of the new mankind as a refusal of traditional authorities and cultures, religion and the eradication of the alleged society outlaws, such as the unemployed, thieves, prostitutes, drug addicts, etc.

In this sense, this paper has the purpose of triggering a reflection on the facts that occurred and the retrieving of the silenced *memories* from the *re-education camps*, deployed by Frelimo's leaders to build/educate a "new mankind", starting with a confrontation between the work of Ungulani Ba Ka Khosa and the local and international press publications.

Mixed, quantitative and qualitative methodology is used, resorting, in particular, to documentary research and content analysis as a hybrid tool for the data collection and processing. This technique enables the obtainment of relevant information regarding the topic at issue, according to what was published by the local and international newspapers at the time and to the novel of the Mozambican writer and historian Ungulani Ba Ka Khosa.

ENTRE AS MEMÓRIAS SILENCIADAS

In *Entre as memórias silenciadas* (2013), Ungulani Ba Ka Khosa portrays Mozambique in the first years of post-independence through fiction, challenging and retrieving the silenced memories of the re-education camps, implemented by Frelimo's leaders, to build/educate a "new Mankind". Ba Ka Khosa incorporates the history of the country's recent past in a work that (re)visits a [dark] chapter of the first years of freedom, which meant violence, suffering, injustice, history and memory exclusion for the re-educated. As one of the most provocative authors of Mozambican contemporaneity, Ba Ka Khosa fights oblivion "blur[ring] the past with the present, fantasy with reality, transforming literature into a live space for political debate" (Gallo, 2013, p. 293).

To put it simply, *Entre as memórias silenciadas* presents the relationship between three prisoners of a re-education camp located in the province of Niassa, in parallel with the relationship between four friends that live in Maputo, portraying rural and urban worlds in the post-independence period. From the group of prisoners, Tomás stands out, a comrade (former Frelimo soldier) who has fought for freedom, a respected memory keeper who leaves the trace of the silenced ones, dignifying the deceased with strokes and drawings on the walls of the houses in the camps:

by the dignity he gives to the deceased, he renews those strokes whenever the memory of time insists in blurring them with rain and wind beating against the walls. (...) it is comforting to see the old man with his tangled cotton strings on his head and chin, leaning against the wall of the deceased, restoring the signs of the dead. (Ba Ka Khosa, 2013, p. 51)

Tomás embodies injustice, he was arrested without accusation or trial, the result of a badly organised system, stained by illegalities, misuse of power and authoritarianism,

a victim, as many other re-educated, of the lack of communication between the government of Maputo and the re-education camps/centres' representatives.

The connection between the rural and urban worlds is conveyed through characters from the re-education camp and characters related to the city of Maputo.

The re-educated were internally and forcefully displaced to camps in rural areas, distant from their places of origin, without any formal accusation nor the right to defend themselves, sometimes without even knowing the reason why they were being forced to do so. In the camps, they were afflicted by the awareness of not having an identity, a glaring situation for the re-educated, present in the work of Ba Ka Khosa:

we weren't anything. We were nothing. We had nothing. Our threshold of existence lied between humanity and animality. By day, we had Men at our guard. By night, we were at the mercy of nature rules. We were in the place of nobody. (...) We were people without the stage of existence they call society. (...) our lives were on the line. (2013, p. 59)

It is evident in this work that the events that took place in the re-education camps/centres will not be registered in the collective memory:

tomorrow, nobody will remember this gruesome act of throwing us into these desolate places with the purpose of creating a new mankind. (...) Nobody will keep these failed times in their memory. (...) We are a number, flesh for slaughter. People without name or record. There is no history for us. There is no memory. (...) Here, there will be no records, no witnesses. This time will be like a dream, a fantasy. (...) There will be no memory of these times. (Ba Ka Khosa, 2013, pp. 122-123)

Entre as memórias silenciadas (2013) portrays the forced deterritorialisation promoted by the Frelimo State, resorting to massive deportations to the re-education camps or to work camps far from the capital, in remote provinces such as Niassa, in order to clean up society, elevating the new mankind, free from colonialism and ready to build the nation. After the operations in the re-education camps, investments were made towards the building of communal villages – Unango is mentioned in the work (Ba Ka Khosa, 2013, p. 193) – as an adequate space for the new Mozambican reality, where former re-educated were encouraged to reunite with their families and rebuild life, supported by the collective. The inclusion in production activities, which would be collectively developed by the population, contributed to tackling underdevelopment in rural provinces and to recover unruly individuals, whose behaviour would have been harmful to society.

JOURNALISTIC CORPUS

The selected *corpus* for this empirical analysis, from the content analysis, is based on the pieces produced by the Mozambican newspapers of the time and by the international newspapers that have also published about the subject, with an estimated total of

twenty-six journalistic pieces, distributed across different literary sub-genres: *short pieces*, *editorials*, *opinion articles*, *reportages*, *news*, *interviews*, *chronicles* and others. The newspapers considered for analysis were: *Notícias* [Maputo]; *Tempo* [Maputo]; *A Capital* [Lisbon], with a piece referring to the *Daily News* of Tanzania; *Daily News*; *Afrique-Asie* [Paris]; *To the Point* [Johannesburg]; *Washington Post* [Washington DC]; *Los Angeles Times* [Los Angeles]; *Summary of World Broadcasts* [London], *The Review* [International Commission of Jurists] [Geneva].

The chronological scope contemplated in this study is from 1976 to 1985. In the *corpus* at issue, the predominant journalistic genre is the *reportage*, followed by *short pieces*, one *editorial*, two *opinion articles*, a few *news pieces* and an *interview*. It should be noted that some journalistic pieces that are part of the *corpus* were considerably difficult to categorise according to the respective genre, given their multiple possibilities. More often than not, some reportages were complemented by the journalist's personal opinion. It should be highlighted that the national pieces identify with the government's hegemonic speech and slipped through the sieve of censorship.

After the *corpus* is presented, some key objectives will be answered in this work: a) understanding which repeated subjects occur most frequently in Mozambican journalistic publications; b) which journalistic genres are used the most in those publications; c) what are the differences between the work of the local and international press, in order to reach conclusions and establish potential comparisons related to the work developed by the writer Ungulani Ba Ka Khosa.

This study uses the content analysis as the preferred methodology and technique for data collection. Thus, it is believed that any object-text of any study must allow the establishment of inferences from a real *corpus*.

Using the content analysis as the preferred methodology and technique for data collection, the chosen object of study is the "Mozambican and foreign journalistic publications on the re-education camps"; after the *corpus* is established, the intended object for analysis in the text was defined, choosing a more open approach of the newspapers, without having an initial hypothesis. After this, there was the selection of the main topics mentioned along the *corpus*, in order to integrate them in a later frequency counting process.

Once the categorisation was done, a registration unit was established, meaning that the signification base unit is introduced into the categories and is subsequently listed. As an example, in some cases, the selected registration unit is "reference to Portuguese capitalist society", a term that would encompass other definitions similar to this one, such as the "Portuguese bourgeois ideology".

Therefore, this study has three larger categories incorporated: a) territorialities; b) regime ideology; and c) ideological narratives. Each of these categories will have their own subcategories, some of which will have positive/negative dimensions, based on the journalistic pieces consulted.

Regarding category no. 1, defined as "territorialities", there is predominance, in the *corpus*, of the existence of three focal geographical spaces: Portugal, Mozambique and Russia.

Regarding category no. 2, “regime ideology”, it was important to determine how the subcategory “re-education camps” was scored from the Mozambican and international media points of view, highlighting two dimensions of said subcategory: a *negative dimension*, related to the definition of re-education camps, set according to several indicators, such as the issue of torture, physical exhaustion, direct reference to deaths in the camps, among others; and a *positive dimension*, based on how journalists, editors and commentators would give feedback on the work performed by Frelimo, relating the re-education camps to the new mankind political reportages, to the clemency measures, to the argumentation of the need to punish the “vagrants”, offenders, prostitutes, strays and other marginalised groups of Mozambican society.

NEGATIVE DESCRIPTIONS ASSOCIATED TO THE RE-EDUCATION CAMPS	FREQUENCY	RELATIVE FREQUENCY
Torture cases	8	20%
Abuse and physical exhaustion	15	37.5%
Bad technical and structural conditions of the camp	3	7.5%
Deaths in the camp	2	5%
Daily suffering in the camp	12	30%
Total	40	100%

Table 1: Negative descriptions associated to the re-education camps

It is noticeable that the press emphasises topics and descriptions associated to the prisoners’ exhaustion, without defining them, frequently and particularly, in the case of Mozambican media.

POSITIVE DESCRIPTIONS ASSOCIATED TO THE RE-EDUCATION CAMPS	FREQUENCY	RELATIVE FREQUENCY
Praise of clemency measures	7	10%
Arguments based on the battle against underdevelopment	3	4.28%
Positive strengthening of the new mankind policy	12	17.1%
Praise of driving groups	2	2.85%
Reference to the delivery of money and agricultural tools for rebuilding	2	2.85%
Tackling the marginalised, prostitutes, vagrants, strays, thieves and political dissidents	40	57.14%
Positive direct reference to the re-education camps	4	5.71%
Total	70	100%

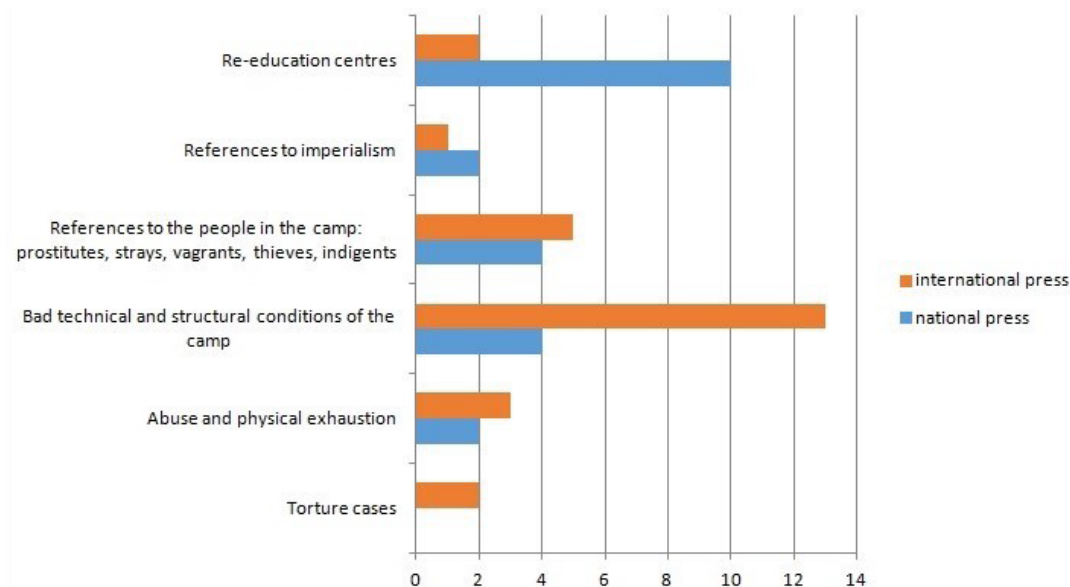
Table 2: Positive descriptions associated to the re-education camps

It is unsurprisingly noticeable the prevalence of arguments that lead to a relation between re-education camps and the series of problems of the Mozambican society, described in terms of marginal groups, prostitution and idle life.

Regarding category no. 3, defined as “ideological narratives”, there are subcategories such as socialism, Marxism, Leninism and capitalism. In the proposed subcategories, there is a glaring difference between the frequencies related to socialism and the kind of capitalism attributed to Portugal in the newspapers.

It is also important to mention that, regarding its positive and negative dimensions, capitalism is seldom given a positive meaning.

When paying attention to the themes related to the *corpus*, it is possible to point out the preference for topics associated to the positive/negative dimensions in the re-education camps and to the differences between the Mozambican and the international press.



Graph 1: Comparison between the most frequent topics in the Mozambican and international press.

Regarding the explored thematic fields, it is also found that the Mozambican press positively explains the issues related to re-education centres, elevating Frelimo’s ideology in its multiple aspects, while the international press significantly points out the bad technical and structural conditions of the re-education camps. There is also another topic where the difference between the international press and the Mozambican press is evident: the reference to the those in the camps, such as prostitutes, indigents and other definitions.

CONCLUSION

In the articles from the newspaper *Notícias*¹ of Maputo and from the magazine *Tempo*² the government's hegemonic speech is noticeable, even when questioning the purposes of the camps; articles in the international media [*A Capital* with an article referring to the *Daily News* of Tanzania; the *Daily News*; *Afrique-Asie*; *To the Point*; *Washington Post*; *Los Angeles Times*; *Summary of World Broadcasts*, *The Review [International Commission of Jurists]*] have pieces that call attention to injustice and human rights violation. The national journalistic speech subsequently changes, especially after Samora Machel visited Niassa and Cabo Delgado in 1981, and begins including information regarding inaccuracies in the re-education process. This change arose from “international public opinion pressure”, leading the president to demand “confidential inquiries on the life conditions in the camps” (Pinto de Sá, 1995, p. 26).

The pieces analysed here show that “the [Mozambican] homeland rose with the voices of those who came from the woods. (...) They made the rules. They buried everything and everyone who clamoured for plural voices” (Ba Ka Khosa, 2013, p. 101); the journalistic corpus analysed and the novel *Entre as memórias silenciadas* (2013), by Ungulani Ba Ka Khosa, complement each other, portraying Frelimo's revolutionary resistance in the first decade of post-independence, alerting to the need for tackling oblivion and retrieving the silenced voices, contributing, therefore, to the creation of a chapter in the Mozambican history that includes several voices.

Translation: Helena Antunes

REFERENCES

- Ba Ka Khosa, U. (2013). *Entre as memórias silenciadas*. Maputo: Alcance Editores.
- Gallo, F. (2015). Resenha. BA KA KHOSA, Ungulani. *Entre memórias silenciadas*. Maputo, Moçambique. Ed. Alcance, 2013. 226p. *SCRIPTA*, 19(37), 93-295. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5821945.pdf>
- Hohlfeldt, A. (2010). Os Profissionais de Moçambique no Campo Jornalístico em 1960: Consensos e Contradições. Grupo de Trabalho de Jornalismo do XVIII Encontro da Compôs, na PUCMG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2010. Retrieved from http://compos.com.puc-rio.br/media/gt9_antonio_hohfeldt.pdf
- Machiana, E. (2002). *A revista Tempo e a Revolução Moçambicana: da mobilização popular ao problema da crítica na informação, 1974-1977*. Maputo: Promédia

¹ *Notícias* is a daily newspaper published in Maputo, Mozambique, founded by Manuel Simões Vaz on 15 April 1926, succeeding *O Correio de Moçambique* (Hohlfeldt, 2010, p. 3).

² The magazine *Tempo* was founded in 1970 by a journalist who was close to Frelimo. “After the independence of Mozambique, the new information policy entrusted mass media, especially the magazine *Tempo*, the commitment of supporting female emancipation, requiring the publication of news of ‘women’s interest’, apart from news related to Organização das Mulheres de Moçambique [*Organisation of Mozambican Women*] (OMM). Despite the government's hegemonic speech and the censorship bestowed in its editions, the fight for press freedom transformed this magazine into a field of gaps, with contradictory and judgemental speeches to those in the government at the time” (Santana, 2009, p-83). For more information on the magazine *Tempo*, refer to Machiana (2002).

- Moreira, T. T. (2010). Memória e história em *Campos de trânsito* de João Paulo Borges Coelho. *Afro- Ásia*, 42, 109-124. Retrieved from <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77020008004>
- Pinto de Sá, J. (1995, June 25). Os campos da vergonha. A história inédita dos “centros de reeducação” em Moçambique. *Público Magazine*, 277, 18-34. Retrieved from <http://macua.blogs.com/files/magazine1995camposfrelimo.pdf>
- Santana, J. S. (2009). Mulheres de Moçambique na revista Tempo: o debate sobre o lobolo (casamento). *Revista de História*, 1(2), 82-98. Retrieved from http://www.revistahistoria.ufba.br/2009_2/ao6.pdf
- Thomaz, O. R. (2008). “Escravos sem dono”: a experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista. *Revista de Antropologia*, 51(1), 177-214. Retrieved from <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27305>

BIOGRAPHICAL NOTES

Orquídea Moreira Ribeiro has a PhD in Human and Social Sciences, specialised in Culture, having presented a thesis on African-American Studies; she is an Assistant Professor at the Department of Letters, Arts and Communication of the University of Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), teaching curricular units in the areas of Culture Sciences, such as Culture Theories, Post-colonial Cultures of Portuguese Language and Comparative African Cultures. She is a researcher at the Transdisciplinary Research Centre “Culture, Space and Memory” (CITCEM) of the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto (FLUP), where she participates in the Research Group “Local and Global Representations”/“Glocal Representations”. Her main research area is African Cultures of Portuguese Language and Comparative Cultures, having published several papers related to African and African-American studies.

Email: oribeiro@utad.pt

Address: Departamento de Letras, Artes e Comunicação, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Quinta de Prados, Apartado 1013, 5000-801 Vila Real

Daniela Esperança Monteiro da Fonseca was born in 1977 and started higher education in 1995, at the University of Minho, Braga, completing a degree in Media in 2000. In 2001 she enrolled in a Master’s Degree in Communication Sciences, in the area of specialisation of Information and Journalism, at the same university. In 2004, she defended her thesis entitled “A evolução do género jornalístico” [*The evolution of the journalistic genre*]. At the professional level, she did press advisory at the Sindicato dos Trabalhadores em Funções Públicas e Sociais do Norte [*Union of employees in public and social functions of the North*] (STFPSN), in Porto, between 2005 and 2007. She completed a PhD in Communication Sciences in 2014, at the University of Beira Interior, Covilhã, with the thesis “O papel das Relações Públicas na modernização dos sindicatos portugueses. Novos e velhos movimentos sociais” [*The role of Public Relations in the modernisation of Portuguese unions. New and former social movements*]. She is an Assistant Professor at the University of Trás-os-Montes e Alto Douro, since 2007. Daniela is the Director of the Bachelor’s and Master’s Degrees in Communication Sciences and Deputy Director of

the Bachelor's Degree in Communication and Multimedia, since 2017.

E-mail: dfonseca@utad.pt

Address: Departamento de Letras, Artes e Comunicação, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Quinta de Prados, Apartado 1013, 5000-801 Vila Real

* **Submitted: 12-09-2018**

* **Accepted: 02-02-2019**

RECENSÕES | REVIEWS

**GAGO, G. (REALIZADOR). (2017). *MATRIA* [FILME].
ESPAÑA: SOMBRIZA FILMS, RINGO MEDIA.**

**GAGO, G. (DIRECTOR). (2017). *MATRIA* [FILM].
SPAIN: SOMBRIZA FILMS, RINGO MEDIA.**

Carla Cerqueira

A curta-metragem *Matria* (2017), uma produção de Sombriza Films (Galiza) e Ringo Media (Catalunha), da autoria do jovem realizador galego Álvaro Gago¹ [Vigo, 1986] e com o apoio de AGADIC – Agência Galega de Indústrias Culturais, relata um dia na vida de Ramona [Francisca Iglesias Bouzón], uma mulher de cerca de 50 anos, operária de uma fábrica de conservas na zona costeira da Galiza. Trata-se de um filme de ficção, mas que apresenta uma narrativa esteticamente crua que o torna bastante próximo da realidade, trazendo um olhar crítico sobre o mito do matriarcado na cultura tradicional galega.

Esta curta-metragem de 21 minutos traz para a tela o quotidiano de uma mulher anónima que, tal como tantas outras, não costuma estar no papel de protagonista e por isso é frequentemente silenciada ou secundarizada pelas narrativas cinematográficas (Lauzen, 2018). Ramona é um exemplo das mulheres que calam, que suportam, que têm um ritmo de vida intenso e que se sacrificam pelas outras pessoas. Basta olhar para a forma como inicia o filme, com a protagonista apressada para sair para trabalhar, sem ter tempo para cuidar de si, num plano fechado que mostra a vida de extrema dureza exposta no seu rosto. Esta ausência de cuidado de si que remete para a anulação do sujeito marca todo o filme. Este cuidado é sempre transferido para as outras pessoas, visível por exemplo quando atende o telemóvel no meio do trabalho desobedecendo às regras, quando fica sem horário de almoço para ir a casa servir a refeição ao marido ou quando coloca apressadamente o desodorizante porque tem de sair a correr para resolver os problemas da família (filha e neta). As expressões de um certo cansaço e de luta contínua de Ramona sobressaem ao longo da narrativa através de alguns planos fechados utilizados, uma técnica à qual o realizador parece dar destaque.

Ver este filme é ter presente um conhecimento situado, ancorado no contexto geográfico (zona costeira da Galiza e indústria conserveira) e temporal (atualidade marcada pela precariedade laboral), na história (das relações familiares, de género, intergeracionais e profissionais), nas estruturas (sociais, políticas e económicas) e nos atores sociais envolvidos na produção cinematográfica. Numa época em que se vive numa “ilusão de igualdade” (Banyard, 2010) e em que a retórica do pós-feminismo (Tasker & Negra, 2007) invade as produções mediáticas, onde se incluem as narrativas cinematográficas, esta história visibiliza precisamente as relações de género desiguais bem patentes na sociedade e que são fruto de um sistema patriarcal que continua muito

¹ Ver <https://www.alvarogago.com>

enraizado. À semelhança do que tem sido feito por alguns investigadores², é nesta ótica que o realizador desconstrói a ideia de matriarcado galego defendida por José Cela e Vicente Risco num livro sobre a vida quotidiana dos galegos nos últimos 200 anos. Ramona é apresentada como uma mulher galega, forte, sacrificada e quase asfixiada pelo seu quotidiano, mas esse seu poder é apenas aparente, pois ela só tenta sobreviver. O seu dia-a-dia é marcado pelo vazio, por uma certa alienação, as quais estão bem retratadas através de um realismo ambiental que marca a estética fílmica desta curta-metragem. Este enquadramento é suportado através de diversos planos em que vemos o rosto da protagonista, a sua expressão de angústia e de desespero. Noutros momentos assistimos ao seu pedalar da bicicleta, que surge como metáfora da vida acelerada que leva e do risco que corre no quotidiano. Além disso, não existe muito diálogo ao longo da narrativa, mas cada palavra remete para uma densidade que não deixa os espectadores indiferentes. As relações de género marcam todo o filme e vão-se cruzando no domínio privado (familiar) e no domínio público (laboral, nos espaços de lazer).

Paralelamente, as relações intergeracionais também estão presentes, nomeadamente através da interação entre avó, filha e neta. Numa sociedade marcada pela precariedade laboral e pela necessidade de entreaajuda entre gerações, a avó, Ramona, faz tudo para que as suas descendentes se sintam felizes. Aqui também há uma referência marcante à sociedade de consumo e ao facto de as pessoas valorizarem cada vez mais os bens materiais (traduzida no filme pela importância da prenda de aniversário para a neta).

Este filme também nos fala de relações interpessoais e da (in)comunicação na esfera familiar e profissional. Basta atentarmos para a forma como Ramona se relaciona com o marido. Ela deixa de ter hora de almoço para ir a casa colocar-lhe a comida na mesa e nesta cena denota-se que se trata de algo extremamente mecânico, em que não há o mínimo de comunicação, de diálogo entre os dois. Este ponto faz ressaltar novamente as relações de género assimétricas bem patentes. Também no trabalho a comunicação está por vezes ausente, gerando situações de conflito, marcadas pelas relações de poder/hierarquia. Um exemplo muito visível é o dos insultos da encarregada da fábrica de conservas, que exerce o poder de forma tirana, sem olhar para as funcionárias, todas elas mulheres. Aqui sublinha-se uma atividade profissional que é desempenhada sobretudo por mulheres, mas há um momento no filme em que se vê uma imagem fugaz do chefe da fábrica, um homem e que, uma vez mais, vem mostrar quem detém efetivamente o poder e se encontra no topo da hierarquia.

De realçar ainda que a precariedade e a desumanização do mercado de trabalho, bem como a crise económica estão também presentes neste filme. Pode, por isso, dizer-se que há aqui uma crítica bem presente ao modo de produção vigente na sociedade capitalista, que não permite sequer que as pessoas parem para pensar e se questionar sobre as relações laborais. Esta crítica trespassa o quotidiano laboral da protagonista e cruza também a sua vivência familiar, sobretudo quando se sacrifica para ajudar a filha e a neta.

² Ver <https://www.elprogreso.es/articulo/noticias/el-mito-del-matriarcado-gallego/20071222165000150353.html>
<https://praza.gal/cultura/lo-mito-do-matriarcado-galego-e-totalmente-falsor>

Apesar de se tratar de uma curta-metragem, este filme discute diversos e complexos temas, sem nunca ignorar a profundidade que estes merecem. Por vezes sente-se que a ficção e a realidade se cruzam e que estão muito próximas de nós. Tal como o realizador tem explicado em diversas entrevistas, a protagonista, Ramona, não é uma atriz profissional. O filme partiu precisamente do contacto que o realizador tinha com Francisca Iglesias Bouzón, que tinha sido empregada do seu avô e que tinha cuidado dele nos últimos anos da sua vida. Ele quis dar-lhe voz, visibilidade, mostrar um exemplo de uma heroína anónima que já conhecia desde criança, que era para ele uma fonte de inspiração, mas que retratava também o quotidiano de muitas outras mulheres. Além disso, as outras atrizes e atores não tinham experiência prévia. No filme entra a irmã e a sobrinha de Francisca Iglesias Bouzón, as mulheres da fábrica trabalham lá, os homens que estão no café também não são atores. Tudo isto aponta, uma vez mais, para linhas difusas entre a realidade e a ficção.

Matria já venceu mais de 40 prémios a nível internacional, de onde se pode destacar o Grande Prémio do júri do Festival de Sundance para curtas-metragens (2018) e a melhor curta metragem de ficção no IndieLisboa (2018). Trata-se de um filme humanista, que fala de esperança, apesar da sua carga emotiva por vezes extremamente pesada e realista. A última cena do filme mostra Ramona com uma expressão que remete para o futuro e para a possibilidade de mudança, numa ótica pessoal, mas também social. Esta é a mudança que se ambiciona, de uma sociedade mais justa, equitativa e menos individualista.

O realizador Alvaro Gago tem referido em entrevistas e na sua página pessoal³ que a curta-metragem *Matria* não tem um objetivo claramente político, mas pretende contar a história de uma mulher desconhecida que cuida de muitas coisas, sobretudo de pessoas. Neste sentido, visa dar visibilidade e permitir o seu reconhecimento público. Contudo, ao assistirmos a este filme encontramos reflexões sobre diversas problemáticas sociais. É de lembrar que desde o seu surgimento, no final do século XIX, que o cinema tem desempenhado precisamente este duplo e importante papel no que concerne, por um lado, ao reforço das relações de poder desiguais existentes na sociedade e, por outro, ao questionamento dos valores e das configurações identitárias dominantes no imaginário individual e coletivo (Marsh & Nair, 2004). Esta curta-metragem é um exemplo que comprova claramente o poder que as narrativas cinematográficas têm enquanto espaços de questionamento da ordem social dominante, de luta e de resistência social.

REFERÊNCIAS

Banyard, K. (2010). *The equality illusion: the truth about women and men today*. Londres: Faber & Faber.

Lauzen, M. (2018). *It's a man's (celluloid) world: portrayals of female characters in the 100 top films of 2017*. Retirado de https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/02/2017_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_2.pdf

³ Ver <https://www.alvarogago.com/matria>

Marsh, R. & Nair, P. (2004). *Gender and Spanish cinema*. Oxford, Reino Unido: Berg.

Tasker, Y. & Negra, D. (2007). *Interrogating postfeminism: gender and the politics of popular culture*. Durnham: Duke University Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Carla Cerqueira é doutorada em Ciências da Comunicação – especialidade de Psicologia da Comunicação pela Universidade do Minho. Atualmente é investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) e Professora Auxiliar na Universidade Lusófona do Porto. Os seus interesses de investigação incluem género, feminismos e média. Editou e publicou diversos livros, capítulos e artigos nessas áreas de investigação. Mantém um envolvimento ativo com várias associações científicas (inter) nacionais e organizações não-governamentais portuguesas na área da igualdade de género e direitos humanos.

Email: carla.cerqueira@ics.uminho.pt

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

* **Submetido: 14-09-2018**

* **Aceite: 05-02-2019**

**GAGO, G. (DIRECTOR). (2017). *MATRIA* [FILM].
SPAIN: SOMBRIZA FILMS, RINGO MEDIA.
GAGO, G. (REALIZADOR). (2017). *MATRIA* [FILME].
ESPANHA: SOMBRIZA FILMS, RINGO MEDIA.**

Carla Cerqueira

The short film *Matria* (2017) depicts a day in the life of Ramona [Francisca Iglesias Bouzón], a 50-something-year-old woman who works at a cannery on the Galicia coast. A Sombriza Films (Galicia) and Ringo Media (Catalonia) production, by the young Galician director Álvaro Gago¹ [Vigo, 1986], supported by AGADIC – Axencia Galega das Industrias Culturais [Galician Agency for Cultural Industries], this is a fiction film, but one with an aesthetically raw narrative, which draws it very close to reality, granting a critical look upon the matriarchy myth in traditional Galician culture.

This 21-minute short film brings to the big screen the daily routine of an anonymous woman who, as so many others, is not used to being the star and, therefore, is often silenced, or relegated to second plan by film narratives (Lauzen, 2018). Ramona is an example of the women that stay in silence, that abide, that have an intense lifestyle and that sacrifice themselves for other people. One look at the beginning of the film and it is noticeable the hurry in which the main character leaves for work, sparing no time to take care of herself, with a close up shot that portrays a life of extreme severity expressed on her face. This lack of care that foresees the absence of the subject sets the stage for the whole film. Her care is always transferred to other people, which is evident when, breaking the rules, she answers the phone in the middle of work, when she gives up her lunch break in order to go home and serve her husband lunch or when she quickly applies deodorant because she has to leave in a hurry to solve family problems (daughter and granddaughter). The expressions of Ramona's exhaustion and continuous struggle stand out throughout the entire narrative with the use of some close up shots, a technique emphasised by the director.

To watch this film is to be aware of a certain knowledge located and anchored in the geographical (coastal area of Galicia and canning industry) and time contexts (the present characterised by precarious work situations), in history (family, gender, intergenerational and professional relationships), in the structures (social, political and economic) and in the social agents involved in the film production. In a time characterised by the "illusion of equality" (Banyard, 2010) and the rhetoric of post-feminism (Tasker & Negra, 2007) invading media productions, including film narratives, this story gives visibility to unequal gender relationships, evidence of a patriarchal system that is still deeply rooted

¹ See <https://www.alvarogago.com>

in society. Similar to the work of other researchers², and from this point of view, the director deconstructs the idea of Galician matriarchy created by José Cela and Vicente Risco in a book about the daily life of Galicians in the last 200 years. Ramona is presented as a strong Galician woman, sacrificed and almost asphyxiated by her daily life. However, her power is only apparent, she is just trying to survive. Her daily routine is defined by emptiness and alienation, two features presented very well in an environmental realism that highlights the film aesthetics of this short film. This framework is portrayed by several shots in which we can see the face of the main character, her expressions of anguish and despair. In other shots we see the pedalling of her bicycle as a metaphor for her fast life and its inherent risks. Additionally, there is not much dialogue throughout the narrative, but each word leads to a density that will not leave viewers indifferent. Gender relationships set the entire film, intersecting with each other in the private (family) and public (work and leisure space) domains.

Alongside these, intergenerational relationships are also present, particularly through the interaction between grandmother, daughter and granddaughter. In a society characterised by labour precarity and the need for support between generations, the grandmother, Ramona, spares no effort to make her descendants happy. There is also a strong reference to the consumer society and the fact that people increasingly value material goods (in the film this is translated in the importance of the birthday present for the granddaughter).

In addition, this film approaches interpersonal relationships and communication (or the lack of it), in the family and professional spheres. This can be observed in the relationship that Ramona maintains with her husband. She gives up her lunch break in order to go home and put food on the table for him. In this scene, it is noticeable that this is an extremely mechanical process, in which there is minimum communication or dialogue between the two. Likewise, this scene highlights the glaring asymmetric gender relationships. At work, communication is equally absent, sometimes giving rise to conflict situations, defined by power/hierarchy relationships. A noticeable example can be found in the insults from the cannery forewoman, who exercises her power in a tyrannical manner, without even looking at the employees, all of whom are women. It is depicted as a professional activity carried out mainly by women, however, at a certain point in the film, there is the fleeting image of the factory manager, a man who emerges, once again, to clearly show who has the power and is at the top of the hierarchy.

Additionally, the film emphasises precariousness and the dehumanisation of the labour market, as well as the economic crisis. It may be said that there is a patent critique to the production mode in effect in the capitalist society, which does not allow people to stop, think and question about their labour relations. This critique permeates the main character's daily labour routine and also her family life, mostly when she sacrifices herself to help her daughter and granddaughter.

² See <https://www.elprogreso.es/articulo/noticias/el-mito-del-matriarcado-gallego/20071222165000150353.html>
<https://praza.gal/cultura/lo-mito-do-matriarcado-galego-e-totalmente-falsor>

Despite being a short film, it addresses several and complex topics, without overlooking the depth they deserve. At times, fiction and reality intersect and are extremely close to us. As explained by the director in many interviews, the main character, Ramona, is not a professional actress. The film stems from the relationship the director had with Francisca Iglesias Bouzón, who had been employed by his grandfather and had cared for him during the last years of his life. He wanted to give her a voice, visibility, to show the example of an anonymous female hero who he had known since childhood and someone who was an inspiration to him, simultaneously, portraying the daily life of many other women. Besides that, the other actresses and actors did not have previous experience either; Francisca's sister and niece also participate in the film, the women from the cannery work there and the men at the café are also not actors. All of these points, once again, to the fine line between reality and fiction.

Matria has won over 40 international awards, notably the Short Film Grand Jury Prize at the Sundance Festival (2018) and best fiction short film at the IndieLisboa (2018). It is a humanist film about hope, despite its considerable emotional charge, which sometimes makes it extremely heavy and realistic. The last scene of the film depicts Ramona with an expression that refers to the future and to the possibility of change, on a personal, but also on a social level. This is a change aimed at a fairer, more equitable and less individualistic society.

The director Álvaro Gago has mentioned in interviews and on his personal web page³ that the short film *Matria* does not have a clear political goal, but intends to tell the story of an unknown woman who takes care of so many things, and mainly so many people, allowing her visibility and public recognition. However, while watching this film, we face reflections on several social issues. It is worth remembering that since its appearance, at the end of the 19th century, the film industry has performed a double and important role regarding, on the one hand, the strengthening of unequal power relationships in society and, on the other hand, the questioning of values and dominant identity configurations in the individual and collective imaginary. This short film is an example that clearly proves the power of film narratives as spaces for questioning the dominant social order, social struggle and resistance.

Translation: Inovtrad

REFERENCES

- Banyard, K. (2010). *The equality illusion: the truth about women and men today*. London: Faber & Faber.
- Lauzen, M. (2018). *It's a man's (celluloid) world: portrayals of female characters in the 100 top films of 2017*. Retrieved from https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/02/2017-Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_2.pdf
- Marsh, R. & Nair, P. (2004). *Gender and Spanish cinema*. Oxford, United Kingdom: Berg.

³ See <https://www.alvarogago.com/matria>

Tasker, Y. & Negra, D. (2007). *Interrogating postfeminism: gender and the politics of popular culture*. Durnham: Duke University Press.

BIOGRAPHICAL NOTE

Carla Cerqueira has a PhD in Communication Sciences – with a specialisation in Psychology of Communication, from the University of Minho. She currently is a researcher at the Communication and Society Research Centre (CECS) and Assistant Professor at the Lusófona University of Porto. Her research interests include gender, feminisms and media studies. She edited and published several books, chapters and articles in these areas of research. She maintains an active involvement with diverse (inter)national scientific associations and with gender equality and human rights Portuguese nongovernmental organizations.

Email: carla.cerqueira@ics.uminho.pt

Address: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

* **Submitted: 14-09-2018**

* **Accepted: 05-02-2019**

CAFFÉ, E. (REALIZADORA). (2003). NARRADORES DE JAVÉ [FILME]. BRASIL, FRANÇA: BANANEIRA FILMES, GULLANE FILMES, LATERIT PRODUCTIONS E RIOFILME.
CAFFÉ, E. (DIRECTOR). (2003). STORYTELLERS [FILM]. BRAZIL, FRANCE: BANANEIRA FILMES, GULLANE FILMES, LATERIT PRODUCTIONS AND RIOFILME.

Giane Lessa

Uma cidade do sertão do nordeste brasileiro será inundada devido à construção de uma usina hidrelétrica. No filme dirigido por Eliane Caffé¹, *Narradores de Javé*, ao se deparar com sua sorte iminente, a população da pequena cidade nordestina é notificada de que somente em caso da patrimonialização, a inundação poderia ser evitada. Os habitantes precisam elaborar um dossier que dê conta dos grandes feitos de Javé para que possam justificar sua preservação.

Como ocorre em algumas regiões do Brasil, os habitantes de Javé vivem num sistema de quase total oralidade. Poucos são capazes de realizar pequenas incursões ao mundo da escrita alfabética. Decidem, então, intimar o único morador letrado a registrar sua história: Antônio Biá, antigo funcionário do correio local. Biá fora banido da convivência na comunidade, pois, para salvar seu posto no correio de uma localidade plena de analfabetos, escrevia cartas em que inventava, mentia e caluniava seus vizinhos. Com sua imaginação e gênio, Biá sobrevivia às agruras do sertão nordestino como um pícaro o faria: de forma dramática e burlesca.

Só restava aos moradores solicitar àquele que os havia ludibriado que transcrevesse para o papel as narrativas da fundação da cidade. Biá deveria executar a tarefa de um etnógrafo: ouvir as histórias contadas e editá-las de maneira “científica”. O livro de Javé é preconizado como possível e único portador da autenticidade dos fatos, garantida pelo rigor científico de sua elaboração. Só assim Javé seria capaz de impedir que o avanço do progresso deixasse submersos seus bens, suas vidas e seus mortos.

Antônio Biá sai em campo com a tarefa de salvar seus vizinhos, tentando organizar a escuta dos que reclamam um lugar nas páginas da história do Vale do Javé e têm a urgência da elaboração do livro. Nenhum deles deixa de reconhecer que havia existido um determinado senhor chamado Indalécio que fundou a cidade “cantando suas

¹ Eliane Caffé nasceu em São Paulo, em 1961. Estudou Psicologia na PUC e dramaturgia na Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antón de los Baños, em Havana e realizou estudos de pós-graduação no Instituto de Estética e Teoria das Artes da Universidade Autônoma de Madrid. Eliane Caffé recebeu vários prêmios nacionais e internacionais (França, Bélgica, Uruguai) com uma obra situada entre o documentário e a ficção de cunho social. Seu primeiro longa-metragem *Kenoma* foi premiado como melhor filme, na França, no XX Biarritz International Film Festival. *Narradores de Javé* foi seu segundo longa-metragem e recebeu vários prêmios no Brasil e o prêmio de melhor filme e melhor roteiro no Festival de Cinéma des 3 Ameriques e melhor filme no 30º International Independent Filme of Bruxelas. A diretora ainda coordenou documentários experimentais e séries para a TV e oficinas de audiovisual em zonas de conflito em São Paulo, além de estreitar na dramaturgia, como diretora da peça *A vida que eu pedi*, Adeus de Sérgio Roveri.

divisas”, mas cada um reivindica para si o parentesco com o fundador. Contrariando a legitimidade da escrita, a oralidade emerge como fidedigna, já que as divisas cantadas contradizem o documento assinado e averbado que, atualmente, confere a posse da terra. Por outro lado, ao ouvir os demais moradores, Biá se depara com a multiplicidade de pontos de vista que acaba por fragilizar a narrativa oral, já que o que se pretende é uma narração “verídica” dos acontecimentos.

Durante sua primeira auditiva, Antônio Biá “melhora” o relato de um dos moradores no movimento em direção a sua transposição para a escrita e é por ele severamente repreendido. Ao ser questionado, Biá justifica: “uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado e escrito de forma melhor para que o povo creia no acontecido”. Para tornar-se plausível, o acontecimento narrado oralmente deve ser alterado pela escrita. A oralidade se apresenta como factual e a escrita como a invenção necessária que poderia conferir autenticidade aos fatos. Desse modo, a escrita, que adquiriu, nas sociedades ocidentais, o *status* da veracidade, aparece também como controversa. O documentário demonstra que, se a memória oral é plural e diversa, a memória escrita é editada e necessariamente altera os acontecimentos.

Com efeito, o discurso oral terá sua autenticidade questionada pelos personagens, pela ausência de consenso em suas disputas pelo protagonismo na constituição da memória do vilarejo. Já que suas versões dos fatos se contradizem, tentam fazê-las valer recorrendo a objetos, documentos e à memória inscrita no corpo da única habitante que reivindica o protagonismo feminino, na pessoa de Maria Dina, como fundadora de Javé. Para comprovar seu ponto de vista, ela exhibe uma mancha de nascença que todo descendente de Maria Dina teria. No entanto, a heroína, suposta fundadora de Javé é desqualificada como louca por um dos personagens e, portanto, incapaz de ser portadora das honras da fundação da pequena cidade. A disputa pela legitimidade da memória torna-se mais complexa quando passa pela questão de gênero, pois, a inexistência de outras possíveis fundadoras de Javé e a atribuição da loucura à única representante feminina evidenciam a força do domínio masculino sobre as narrativas históricas.

Outro aspecto em relevo no filme concerne à temporalidade da narrativa oral e ao processo tradutório implicados no contato com grupos étnicos de culturas de base oral não ocidentais. Um dos informantes de Antônio Biá é um ancião de uma comunidade quilombola da região, que fará seu relato do ponto de vista de sua comunidade. A auditiva só pode se realizar por meio da tradução feita pelo membro da comunidade que domina também a língua ocidental. Essa mediação envolve a não correspondência de categorias léxico-culturais entre as culturas e línguas em questão. O velho narrador paralisa o seu relato quando interrompido por Antônio Biá. O intérprete adverte que o silêncio durará três dias, despertando protestos do escritor de Javé, que não pode compreender as relações temporais e seus significados na invocação da palavra e da memória de uma comunidade culturalmente diversa.

A heterogeneidade cultural é mais um fator que constitui a pluralidade de memórias em desacordo. Torna-se cada vez mais evidente a impossibilidade de registrá-las numa única perspectiva. A disputa pela memória de Javé se abre num campo de batalha

colocando em evidência a complexidade e a instabilidade constitutiva de sua elaboração. O filme aponta para o aspecto processual, subjetivo, conflitivo e sócio-historicamente situado da construção da memória. A evidência da condição plural e não consensual de sua constituição impede definitivamente a elaboração do livro. Antônio Biá não tem coragem de comparecer ao encontro marcado com os moradores de Javé para dar conta da incumbência esperada. Em vez disso, envia o livro em branco, acompanhado por uma carta em que tenta justificar-se: “quanto às histórias, é melhor ficarem na boca do povo porque não há mão que lhe dê razão”.

O filme manifesta a ambivalência dos valores atribuídos histórica e socialmente aos discursos orais e escritos, sobretudo, no que tange à fidedignidade na construção narrativa dos acontecimentos. Acabamos por indagar pelas condições discursivas e pela enunciação: quem narra? Quem está autorizado a narrar? Quem tem o direito de narrar? Quem escreve? Quem pode escrever? Quem sabe escrever? Como escrever? Quem rememora? Como rememora? Por outro lado, a obra expressa a expectativa na educação e no letramento escolar, quando é solicitado a uma criança que leia a carta de Antônio Biá, pois os adultos que estão ao redor não o podem fazer.

Emblemático de várias localidades brasileiras inundadas, o destino do Valé do Javé se assemelha aos de outros vilarejos, cujos habitantes foram desterrados e tiveram de migrar para outras regiões. As tensões entre oralidade e escrita não se diluem. A escrita fixaria aquilo que está em movimento permanente. A escrita parece não dar conta da realidade pulsante e da memória viva. O avanço do progresso se dá de forma abrupta, solapando o esforço frustrado de construção de uma única versão dos fatos: Javé é irremediavelmente inundada pelo poder econômico. O que resta aos seus habitantes? A memória: todo fim de um ciclo acaba por inaugurar o nascimento de outra contingência, da qual decorrem novas necessidades de narrar. Diante do vilarejo inundado, os moradores de Javé imediatamente se engajam no reordenamento de suas memórias a partir da conjuntura que se apresenta. No filme de Eliane Caffé, letramento e memória alentam a necessidade de futuro e a sobrevivência no porvir.

Com “Os Narradores de Javé”, além de manter-se fiel à temática social, emblemática de sua obra, Eliane Caffé ressalta um argumento, comum a várias regiões do Brasil, em que populações locais são forçosamente desterradas e suas referências identitárias e familiares se vêem profundamente comprometidas devido à construção de represas. A diretora firma sua carreira por meio de uma produção cinematográfica comprometida com comunidades deslocadas social e culturalmente e elaborada a partir da vivência junto a essas comunidades e de uma pesquisa bem estruturada que caracteriza seus roteiros.

NOTA BIOGRÁFICA

Professora Adjunta da Universidade Federal da Integração Latino-americana no curso de Letras, Artes e Mediação Cultural (graduação) e Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-americanos; pós-doutoranda em Estudos Culturais da Universidade

do Minho. Possui mestrado em Interdisciplinar Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Trânsitos culturais, Oralidade, Memória social e Patrimônio. No presente, realiza estudos de pós-doutorado na linha de pesquisa de Estudos Culturais na Universidade do Minho.

Email: giane.lessa@unila.edu.br

Morada: Universidade Federal da Integração Latino-americana, Edifício Comercial Lorivo - Avenida Silvio Américo Sasdelli, Vila A, 1842 - Vila A, Foz do Iguaçu - PR, 85866-000, Brasil

* **Submetido: 04-09-2018**

* **Aceite: 02-01-2019**

**CAFFÉ, E. (DIRECTOR). (2003). *STORYTELLERS* [FILM].
BRAZIL, FRANCE: BANANEIRA FILMES, GULLANE
FILMES, LATERIT PRODUCTIONS AND RIOFILME.**

**CAFFÉ, E. (REALIZADORA). (2003). *NARRADORES DE JAVÉ*
[FILME]. BRASIL, FRANÇA: BANANEIRA FILMES, GULLANE
FILMES, LATERIT PRODUCTIONS E RIOFILME.**

Giane Lessa

A town in the northeastern outback of Brazil is to be flooded for the construction of a hydroelectric plant. In *Storytellers*, a film directed by Eliane Caffé¹, faced with its imminent fate, the population of the small town (Javé) is notified that flooding could be avoided only if the town acquires the status of a heritage site. The people need to prepare a dossier to give an account of the great achievements of Javé so that they can justify its preservation.

As occurs in some regions of Brazil, the inhabitants of Javé live in a system of almost total orality. Few are able to make small incursions into the world of literacy. So they decide to call on the only literate local to record their history: Antonio Biá, a former employee of the local post office. Biá had been outcast by the community because, to save his position in the post office of a place full of illiterates, he had written letters in which he invented, lied and defamed his neighbors. With his imagination and wits, Biá was surviving the hardships of the northeastern backlands as would a rogue: with drama and burlesque.

The villagers' only option was to ask him who had cheated them to transcribe the stories of the town's foundation. Biá should perform the task of an ethnographer: listening to the stories told and editing them in a "scientific" manner. The book of Javé was envisaged to be a possible and the only bearer of the authenticity of facts guaranteed by the scientific rigor of its preparation. Only thus would the people of Javé be able to prevent the advance of progress from leaving their possessions, their lives and their dead underwater.

¹ Eliane Caffé was born in São Paulo, Brazil, in 1961. She studied Psychology at PUC-SP [Pontifical Catholic University of São Paulo] and Drama at the Escuela Internacional de Cine y TV [International School of Cinema and Television] in San Antonio de los Baños, Havana, Cuba, and completed post-graduate studies at the Instituto de Estética y Teoría de las Artes [Institute of Aesthetics and Theory of the Arts] of the Universidad Autónoma de Madrid [Autonomous University of Madrid]. Eliane Caffé has received numerous national and international awards (France, Belgium, Uruguay) for work situated between the documentary and fiction of a social nature. Her first feature-length film, *Kenoma*, was awarded Best Film at the 20th Biarritz International Film Festival, France. *Storytellers* was her second film and received several awards in Brazil and the award for Best Film and Best Screenplay at the Festival de Cinéma des Ameriques 3 (Quebec, Canada) and Best Film at the 30th International Independent Film Festival, Brussels. The director also coordinated experimental documentaries and TV series, as well as audiovisual workshops in conflict zones in São Paulo. Her theater debut was as the director of the play *A Vida que Eu Pedi, Adeus* ["The Life I asked for, Farewell"], by Sérgio Roveri.

Antonio Biá goes out into the field with the task of saving his neighbors, trying to organize hearings for those who are claiming a place in the history pages of the Javé Valley and urgently need the book to be produced. None of them fails to recognize that there existed a certain individual, called Indalésio, who founded the city by “verbally declaring his ownership”, but every one of them claims kinship with the founder. Contradicting the legitimacy of the written text, orality emerges as trustworthy, since the “declared ownership” contradicts the signed and recorded document that currently assigns the possession of land. On the other hand, listening to the other residents, Biá is faced with a multiplicity of points of view that ultimately undermines the oral narrative, since the intention is to have a “true” account of the events.

During his first hearing, Antônio Biá “improves” the story of one of the villagers during the course of its transcription and is severely reprimanded by the villager. On questioning, Biá argues: “the fact as it happened is one thing; the fact written down is another. What happened has to be improved on and written in a better way so that people believe what happened”. To become plausible, the event narrated orally has to be amended in writing. Orality comes across as factual, while the written word is a necessary invention that could lend authenticity to the facts. As such, the written word – which has acquired the status of veracity in western societies – also appears as controversial. The documentary demonstrates that, if the oral memory is plural and diverse, the written memory is edited and necessarily alters events.

Indeed, the oral discourse will have its authenticity questioned by the characters due to the lack of consensus in their disputes over the roles in the constitution of the village’s memory. Since their versions of the facts contradict, they try to validate them using objects, documents and the memory inscribed on the body of the single inhabitant who claims the female role as foundress of Javé – Maria Dina. To prove her point of view, she shows a birthmark that every descendant of Maria Dina is said to have. However, the heroine – the supposed foundress of Javé – is written off as crazy by one of the characters, and therefore unfit for the honor of having founded the small town. The dispute for the legitimacy of memory becomes more complex when it comes to the issue of gender, because the absence of other possible foundresses of Javé and the attribution of madness to the only feminine protagonist show the strength of male domination over historical narratives.

Another aspect highlighted in the film concerns the temporality of oral narrative and the process of translation involved in the contact with ethnic groups of cultures of a non-western oral basis. One of Antônio Biá’s informants is an elder of a *Quilombola* community in the region, who gives his account from the perspective of his community. The hearing can only be carried out via the translation of a member of the community who also has mastery of the western language. This mediation involves the lack of correspondence between the lexical and cultural categories of the languages and cultures in question. The old narrator stops his report dead when interrupted by Antônio Biá. The interpreter warns that the silence will last three days, prompting protests from the writer of Javé, who fails to understand the temporal relationships and their significance when invoking the word and the memory of a culturally diverse community.

Cultural heterogeneity is yet another factor that constitutes the plurality of discordant memories. It becomes increasingly evident that it will be impossible to record them from a single perspective. The dispute over the memory of Javé opens up a battlefield on which the complexity and constitutional instability of the formation of that memory are in evidence. The film indicates the procedural, subjective, conflictive and socio-historical aspects of the construction of memory. The evidence of the plural rather than consensual nature of its constitution ultimately prevents the book from being produced. Antonio Biá does not have the courage to attend the meeting arranged with Javé residents to report on the task expected of him. Instead, he sends a blank book accompanied by a letter in which he attempts to justify himself: “as for the stories, it is better for them to stay in the mouths of the people, because there is no hand that could make sense of them”.

The film reveals the ambivalence of the values historically and socially attributed to oral and written discourse, especially with respect to the trustworthiness in the narrative construction of events. We end up investigating the discursive conditions and enunciation: Who narrates? Who is authorized to narrate? Who has the right to narrate? Who writes? Who is allowed to write? Who is able to write? How should they write? Who recalls? How do they recall? On the other hand, the work expresses what is expected of education and literacy in schools, when a child is asked to read Antônio Biá’s letter because none of the adults around is able to.

Emblematic of several flooded locations in Brazil, the fate of the Javé Valley resembles that of other villages whose inhabitants were uprooted and had to migrate to other regions. The tensions between the oral and written words are not diluted. The written word would set in stone what is in constant motion and seems unable to cope with pulsating reality and living memory. Progress advances abruptly, undermining the frustrated effort to form a single version of the facts: Javé is irremediably flooded by economic power. And what is left for its inhabitants? Memory: Every cycle ends by inaugurating the birth of another contingency, which will give rise to new needs for narration. Faced with the flooded village, the residents of Javé immediately engage in reordering their memories starting from the situation that presents itself. In Caffé’s film, literacy and memory unleash the need for a future and for survival in that which is to come.

With *Storytellers*, while remaining faithful to the social topics emblematic of her work, Eliane Caffé also highlights an argument common to several regions of Brazil where local populations are forcibly uprooted, and their references of identity and family are deeply compromised due to the construction of dams. The director is consolidating her career with a cinematic production committed to socially and culturally displaced communities and drawn from experience of living with these communities and a well-structured research base characteristic of her scripts.

Translation: GRF Assessoria Linguística

BIOGRAPHICAL NOTE

Adjunct Professor at the Universidade Federal da Integração Latino-americana [Federal University of Latin American Integration] in the course in Letters, Arts and Cultural Mediation (undergraduate) and the interdisciplinary post-graduate course in Latin-American Studies; post-doctoral student in Cultural Studies at the University of Minho. Master's degree in Interdisciplinary Applied Linguistics from the Federal University of Rio de Janeiro and doctor in Social Memory from the Federal University of the state of Rio de Janeiro. She has experience in the discipline of Letters, particularly on the following topics: cultural traffic, orality, social memory and heritage. She is currently undertaking post-doctoral research into Cultural Studies at the University of Minho, Portugal.

Email: giane.lessa@unila.edu.br

Address: Universidade Federal da Integração Latino-americana, Edifício Comercial Lorivo - Avenida Silvio Américo Sasdelli, Vila A, 1842 - Vila A, Foz do Iguaçu - PR, 85866-000, Brasil

* Submitted: 04-09-2018

* Accepted: 02-01-2019

AGRADECIMENTO AOS REVISORES

Os artigos publicados na *Revista Lusófona de Estudos Culturais/ Lusophone Journal of Cultural Studies* estão sujeitos a um processo de *blind peer review*.

Agradecemos aos investigadores que colaboraram connosco como revisores dos artigos que foram submetidos para publicação nesta edição da revista. A todos endereçamos o nosso reconhecimento pelo seu valioso contributo.

ACKNOWLEDGMENTS

The articles published in this issue of *Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies* have been blind peer-reviewed.

We hereby thank researchers who have accepted our request to review articles and acknowledge their invaluable contributions.